



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

SEPTIEMBRE 2024

**CENTENARIOS 1924 – 2024 (II):  
EDWARD D. WOOD JR. & LEOPOLDO TORRE NILSSON**



**Organiza:**

*La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea*

*CineClub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”*



EN  
**sa CAPILLA**

ontarán ver-  
teras obras de  
e en muebles,  
afos, mante-  
s, porcelanas,  
Al mismo  
mpo que se po-  
a vender cuan-  
desee con la  
curidad que e-  
stara satisfecho

enteruelas, 14

---

**itares**

SO A GRANADA

co, inserta en el  
rio del Ejército  
ado el Gobierno  
comandante de  
Rodríguez Leal,

---

**Avisos**

era con un nro  
**AR RAYOS X.**



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

\* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielo enemigo», de largo metraje, y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el filme es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste asida», 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 que  
mero de estam  
han sido tocado  
corruptos de S  
cias a todos. G  
Igualmente, r  
muy noble y b  
sús que tuvo  
en reverenciar  
a todos los In  
mente a la. Co  
Jesuanos, Teren  
gios de enseña  
que no citamo  
han acudido es  
nuestros actor.  
Rendidas a su  
granadina, a su  
parroquiales; a  
tísimas autorid  
muy especial, a  
cuelas Normales  
entusiasmo, a l  
veterana Asoci  
rio, tan cargad  
doe

No quisiera c  
mos colaborado  
sigues Alumnos  
da de este Col  
ron el honor d  
leguas a nuest  
lo hicieron pla  
Gracias a te  
molesto si aquí  
La Escuela F  
Escuela Pia u  
ble recuerdo de  
comunicado a  
Roma.

Y, juntamen  
agradecimiento,  
modo especial e  
Que se arraja  
res esta devoci  
que estudien au  
gia y, lo que e  
practiquen. Est  
más que un he  
colaborar desde  
galladon y nu  
la Santa Inquis  
Gracias a la s  
que han volond  
que se ha pres  
nas para dar a  
dre. También s  
diens que estar  
turado de recia  
A todos: 1. M

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

El **CINECLUB UNIVERSITARIO UGR**  
se crea el **martes 1 de febrero de 1949**  
con el nombre de “Cineclub de Granada”.

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.  
Así pues en este curso 2024-2025, cumplimos 72 (76) años.



SEPTIEMBRE 2024

**CENTENARIOS 1924-2024 (II):  
EDWARD D. WOOD JR. & LEOPOLDO TORRE NILSSON**

*SEPTEMBER 2024*

*CENTENARIANS 1924-2024 (II):  
EDWARD D. WOOD JR. & LEOPOLDO TORRE NILSSON*

**Viernes 20** / *Friday 20<sup>th</sup>*

18:30 h.

**PLAN 9 DEL ESPACIO EXTERIOR**

*(Plan 9 from outer space, EE.UU., 1957) Edward D. Wood Jr. [ 80 min. ]  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles*

21 h.

**ED WOOD**

*(Ed Wood, EE.UU., 1994) Tim Burton [ 124 min. ]  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles*

Martes 24 / *Tuesday 24<sup>th</sup>*                      21 h.

**LA MANO EN LA TRAMPA**

*(Argentina, 1961) Leopoldo Torre Nilsson [ 90 min. ]  
v.e. / OV film*

Viernes 27 / *Friday 27<sup>th</sup>* 21 h.

**LA TERRAZA**

*(Argentina, 1963) Leopoldo Torre Nilsson [ 90 min. ]  
v.e. / OV film*

Todas las proyecciones  
en la Sala Máxima del Espacio V Centenario ( Av. de Madrid)  
Entrada libre hasta completar aforo

*All projections at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario  
(Av.de Madrid).  
Free admission up to full room.*

*Organiza:*

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea  
Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,  
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

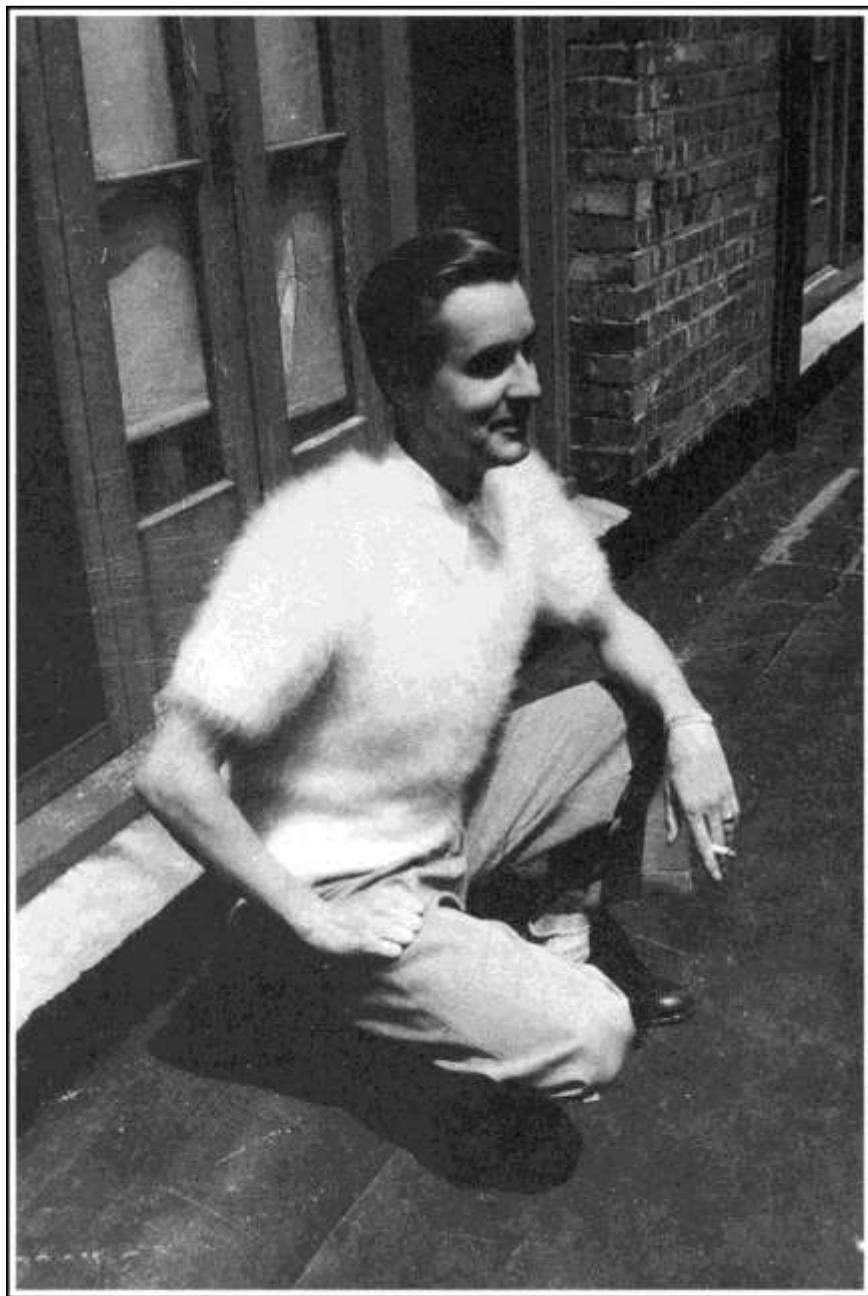
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

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







**Viernes 20 18:30 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**PLAN 9 DEL ESPACIO EXTERIOR • 1957 • EE.UU. • 80'**



**Título Orig.-** Plan 9 from outer space.

**Director, Guion y Montaje.-** Edward D. Wood Jr. **Fotografía.-** William C. Thompson (1.33:1 B/N). **Música.-** Trevor Duncan, Bruce Campbell & Van Phillips. **Efectos especiales.-**

Charles Duncan. **Productor.-** Edward D. Wood Jr., J. Edward Reynolds y Charles Burg. **Producción.-** Reynolds Pictures. **Intérpretes.-** Gregory

Walcott (*Jeff Trent*), Mona McKinnon (*Paula Trent*), Duke Moore (*teniente Harper*), Tom Keene (*coronel Tom Edwards*), Tor Johnson (*inspector Daniel Clay*), Dudley Manlove (*Eros*), Joanna Lee (*Tanna*), Bunny Breckinridge (*Ruler*), Lyle Talbot (*general Roberts*), Conrad Brooks (*policía*), Maila Nurmi (*Vampira*), Bela Lugosi (*vampiro*), Criswell (*narrador*), Edward D. Wood Jr. (*hombre del periódico*). **Estreno.-** (EE.UU.) julio 1959.

También conocida como VAMPIROS DEL ESPACIO.

*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 4 de la filmografía de Edward D. Wood Jr. (de 8 como director)*

*Música de sala:*

**Ed Wood** (Tim Burton, 1994)

Banda sonora original compuesta por **Howard Shore**



La filmografía de **EDWARD D. WOOD JR.** es, ciertamente, pequeña: ocho films (el último, un porno *hardcore*, **Necromancy**, a no confundir con la de Bert I. Gordon del mismo título y estrenada el mismo año). Lo que, en treinta y un años de profesión, se asemeja más a un ritmo bressoniano que al de un cineasta de serie norteamericano. Y es verdad también que una de sus películas, La venganza de los muertos (*Revenge of the Dead*, 1960), se estrenó veintitrés años después de haberse rodado -lo que debe constituir un verdadero récord-, tras haber permanecido bloqueada durante todo ese tiempo en un laboratorio por falta de crédito. Y que **La orgía de los muertos** (*Orgy of the Dead*, 1966) sólo muy recientemente se ha recuperado. Ahora bien, todo esto falsea en alguna medida las perspectivas históricas y reduce el verdadero período creador de Wood a nueve años entre **Glen or Glenda** (1953) y **The Sinister Urge** (1961), también conocida con el título de **The Young and Immoral** (que



BRIDE OF THE MONSTER BELA LUGOSI  
FILMMAKERS RELEASING NOW

"Theatre of National Service Series. Each episode for display only in connection with a exhibition of the picture at other theatres. Not to be shown separately by other." Printed in U.S.A.

56/6

aclaraba más el mensaje de la obra, a saber, que la pornografía conduce a la delincuencia juvenil).

Pero esta breve carrera no fue obstáculo para que **EDWARD D. WOOD JR.** se convirtiera en los Estados Unidos – aunque a título póstumo- en un autor de culto, desde el día mismo en que **PLAN 9 DEL ESPACIO EXTERIOR** (*Plan 9 From Outer Space*, 1957) fuera consagrada como “la peor película de todos los tiempos” y él personalmente obtuviera el premio al peor director. Distinciones estas que tendrían como consecuencia la reedición de una obra que sus propios aficionados (e incluso él mismo) sólo podían ver a las tres y media de la mañana en la televisión y que se ha convertido en uno de los caballos de batalla de los catálogos videográficos en la categoría “clásicos de culto”.



E incluso se ha hecho acreedor de encartes con su rostro, honor que le sería denegado a Anthony Mann, Delmer Daves o Terence Malick. (...) La situación del cine se ha hecho tan crispada y su “profesión de fe postmodernista” ha alcanzado tal grado de deterioro que el nombre de Ed Wood es hoy más conocido que los de Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Friedrich Wilhelm Murnau, Jacques Becker, Max Ophüls o Victor Sjöström, a pesar de que su única aportación al cine fue rodar películas o un simulacro de películas “tan-malas-que-resultan-simpáticas-y-hacen-reír”. (...) Pero si algo está claro es que no se puede equiparar el hecho de haber visto de niño films de ciencia ficción de serie B, sean mejores o peores, que los platillos volantes de Wood. (...) En fin, suprema consagración, la empresa informática Bell lanzó un importante software, e incluso un programa informático



completo, bautizándolos con el nombre de “Plan 9” basado en su “obra maestra” (cf. “The Manchester Guardian” del 20 de julio de 1990), lo que denota por parte de los artífices del referido programa, un cierto sentido del humor cuando se piensa en la inefable tecnología de la citada película: los platillos volantes están hechos de cartón troquelado y cuando giran alrededor de sus planetas, los hilos y los cables son claramente visibles.

Hay que decir que, en Wood, todo respira extravagancia, empezando por los rodajes, que a menudo dirigía disfrazado de mujer (se vanagloriaba de haber sido el único marine que desembarcó en Anzio llevando ropa interior femenina). Durante el rodaje de **PLAN 9**, Bela Lugosi, uno de sus grandes amigos, que había ya interpretado dos de sus películas, falleció súbitamente tras dos días de trabajo (según Harry y Michael Medved, Wood sólo habría filmado a Lugosi cuando éste se coloca su capa de vampiro).



En esta situación, y en lugar de empezar todo de nuevo con otro actor, Wood prefirió conservar esas “pruebas” que diseminó por el montaje. De ahí que veamos a Bela Lugosi enfilarse su capa con grandilocuencia o caminar hacia la cámara. Para las otras escenas, Wood utiliza un suplente (un quiropráctico –en otras fuentes se habla de su dentista- en paro) que, en un momento de inspiración genial, elige de mucha mayor envergadura que Lugosi y con otro color de pelo. Con una sola y rigurosa indicación: que, pase lo que pase, conserve siempre su brazo y su capa ante el rostro. Además de pasmosos *raccords* (tras girar por la esquina de una casa Lugosi gana quince centímetros) esta audacia renovaba, en el registro hilarante, la noción del cara-a-cara.



Las dos otras colaboraciones de Wood con Lugosi son igual de extravagantes. En **La novia del monstruo** (*Bride of a monster*, 1955), interpreta a un científico a quien la incredulidad de sus colegas empuja a la locura y a los que da muerte tras sermonearles con ayuda de su monstruo, un infortunado pulpo de caucho. Según la leyenda, sería el mismo pulpo, realquilado, de **Piratas del Mar Caribe** (*Reap the wild wind*, 1942) de Cecil B. DeMille (patética decadencia que tiene algo de **Ha nacido una estrella** para cefalópodos). Al final, el sabio perece como sus víctimas. Y hay que haber visto a Lugosi patallear en el aire rodeándose él mismo el cuerpo con los tentáculos del molusco inerte (pasividad debida a que nadie en el equipo fue capaz de poner en marcha el mecanismo que lo animaba...). En una de las primeras secuencias, una secretaria contesta al teléfono cuando en realidad no se ha oído el timbre de la llamada

(Wood olvidó añadirlo a los efectos sonoros). Los decorados, y sobre todo ese laboratorio perdido en el extremo del mundo, armonizan perfectamente con todo lo demás (parece como si en la región no hubiera más que una sola carretera que inevitablemente conduce allí), como asimismo el diálogo cuyo poder cómico queda multiplicado por la dicción y los gazapos de Lugosi: para tranquilizar a la heroína, le dice que su ayudante *Lobo* es “*dulce como una cocina*” (‘kitchen’). El guion decía ‘kitten’ (gatito), pero el actor, bajo el efecto de las drogas, mezcla los dos términos.

En **Glen or Glenda**, peligrosa y desternillante tentativa de cine autobiográfico de mensaje, Lugosi hace fulgurantes irrupciones. Pues no hay otra palabra para describir las apariciones de su personaje que no tiene nada que ver ni con la historia ni con la construcción dramática. En mitad de las solemnes entrevistas del héroe (interpretado por Wood con el seudónimo de “Daniel Davis”) contestando a su psiquiatra que intenta averiguar si su afición a los jerseys de angora no oculta tendencias sospechosas, surge de repente, encuadrado en otro decorado y lanzando vehementes y oscuras imprecaciones: “*tiro de los hilos, tiro de los hilos... la vida ha comenzado*”, o, también, “*cuidado, cuidado con los dragones verdes sentados en el umbral de su casa*”. Por lo demás, su rostro a veces aparece superpuesto a planos de archivo de bisontes y explosiones atómicas, paréntesis que oscurecen el sentido de ese alegato en favor del travestismo que apenas logra aclarar el psiquiatra: “*el mundo es un extraño lugar para vivir en él... Todos esos automóviles... Todos van a alguna parte... Pero la vida, aunque esos cambios sean más lentos, también se mueve.*”.

Sin duda, **Glen or Glenda** es el más espectacular de todos los films que hemos visto de Wood (no conocemos **Jail Bait**, película



en la que hizo debutar a Steve Reeves, ni **The Sinister Urge** donde los policías están disfrazados de mujeres), junto a, por supuesto, la “admirable” **PLAN 9 DEL ESPACIO EXTERIOR** que tiene la ventaja de reunir a todos sus fieles, a todos sus actores “fetiches”: el enorme luchador sueco Tor Johnson, de acento difícilmente comprensible y al que se confía, obviamente, el papel de un sheriff de una pequeña ciudad típicamente norteamericana; Vampira; el mago Criswell que durante la secuencia previa a los títulos de crédito afirma con voz cavernosa, leyendo bien que mal su texto como un “apuntador” que todo lo que a continuación se va a ver está basado en un incidente real: *“por lo demás, a ver quién me demuestra a mí que eso no ha ocurrido”*, afirma durante el epílogo de forma perentoria. Antes ha lanzado misteriosas advertencias: *“ha llegado el momento de*



*castigar a los culpables y recompensar a los inocentes”, antes del clásico: “y ahora, amigos míos, vais a conocer la verdad sobre los profanadores de sepulturas llegados de otro planeta”. Que son sólo dos.*

En cuanto al “Plan 9” (los otro ocho, según parece, han fracasado) consiste en resucitar a los muertos, empezando por un minúsculo cementerio (toda prudencia es poca). Magistral introducción que constituye el digno prólogo a una obra que sobrevive a su reputación y que se saborea con placer, incluso si algunos aficionados (como Martin Scorsese) son capaces de recitar los diálogos íntegros (hay una parrafada hilarante: aquella en que la joven protagonista repite cuatro o cinco veces en sólo algunos segundos “aquí y allí”, siempre con gran convicción dramática: *“los platillos volantes están allí y el cementerio está aquí. Yo me quedaré aquí”*). La estructura circular, metonímica, del film brinda la oportunidad de

degustar el rechazo del *raccord* del cine clásico (un automóvil aparca de día; su ocupante sale de noche en un *raccord* plano sobre plano. El operador no logra incluir en el cuadro un coche que rueda y una mujer corriendo. Falla los dos, como por lo demás falla también todas las detenciones de coches que aparecen desencuadradas). Wood se burla de las convenciones del cine narrativo tradicional, patea los axiomas de ese lenguaje dominante como un vulgar John Waters y encuadra los focos que iluminan su cementerio. El Óscar a la escenografía se lo lleva un interior de cabina de avión cerrado por unas cortinillas de ducha que apenas disimulan un agujero negro tras el cual se pretende estén asustados pasajeros... Volveremos a ver la pared de la cabina en varios decorados e incluso llega a servir para simbolizar el cielo. Habría que inventar nuevas palabras para definir estos pasmosos engendros que mantienen con la serie B las mismas relaciones que una película *underground* con una producción de David O. Selznick.

**La Orgía de los Muertos**, producción “Astra” rodada en Astravisión (sic), estaría basada, según el catálogo del American Film Institute, en una novela del propio Wood (“*con fecha de publicación indeterminada*”, precisa el catálogo). El cineasta vuelve aquí a su lugar predilecto: un cementerio. Cementerio donde ahora “*el señor de los Muertos y la Princesa de las Tinieblas son juzgados por los muertos recientes que bailan desnudos ante su trono*”. En los títulos de crédito aparece hasta un coreógrafo.

Por desgracia, el final de Wood resultó bastante dramático. Sobrevivió escribiendo novelas pornográficas y fantásticas (se le atribuye incluso “The Fall of the Balcony of Usher”) y, según Harry y Michael Medved, habría dirigido un cortometraje de veinte minutos en 8 mm. para la “Encyclopedie du Sexe” de las ediciones Pendulum. Fue expulsado en muchas ocasiones de las casas que alquilaba, y acabó viviendo en una habitación con sus cinco hijos y su mujer. Murió viendo la televisión. Ciertamente, el celuloide barato daba menos de lo que se piensa.

1994. Una última ironía: “el peor cineasta de todos los tiempos” recibe la consagración de una biografía, producida por los estudios Disney y dirigida por Tim Burton), cuyo presupuesto es cien veces mayor que el de todas sus películas juntas... (...).

*Textos (extractos):*

*Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, 50 años de cine  
norteamericano,*

Akal, 1997

*José M<sup>a</sup> Latorre, “Ed Wood”, en sección “El Cine en casa”,*

Dirigido, julio 1998









**Viernes 20 21 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**ED WOOD** • 1994 • EE.UU. • 124'



**Título Orig.-** Ed Wood. **Director.-** Tim Burton. **Argumento.-** El libro “Nighmare of Ecstasy: the Life and Art of Edward D. Wood Jr.”, de Rudolph Grey. **Guión.-** Scott Alexander y Larry Karaszewski. **Fotografía.-** Stefan Czapsky (1.85:1 B/N). **Montaje.-** Chris Lebenzon. **Música.-** Howard Shore. **Productor.-** Tim Burton y Denise Di Novi. **Producción.-** Touchstone Pictures. **Intérpretes.-** Johnny Depp (*Ed Wood*), Martin Landau (*Bela Lugosi*), Sarah Jessica Parker (*Dolores Fuller*), Patricia Arquette (*Kathy O'Hara*), Jeffrey Jones (*Criswell*), G.D. Spradlin (*Reverendo Lemon*), Vincent D'Onofrio (*Orson Welles*), Lisa Marie (*Vampira*), Bill Murray (*Bunny Breckinridge*), Mike Starr (*Georgie Weiss*), Max Casella (*Paul Marco*), Juliet Landau (*Loreta*

*King*), Brent Hinkley (*Conrad Brooks*). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 1994 / (España) junio 1995.

*versión original en inglés con subtítulos en español*

*2 Óscar: Actor de reparto (Martin Landau) y Maquillaje (Rick Baker, Ve Neill & Yolanda Toussieng)*

*Película nº 20 de la filmografía de Tim Burton (de 41 como director)*

*Música de sala:*

**Ed Wood** (Tim Burton, 1994)

Banda sonora original compuesta por **Howard Shore**



(...) Desde hace unos años el nombre de Ed Wood ha generado toda una industria. Realizó alrededor de una decena de films estrictamente impresentables entre 1953 y 1971, de los que dos en particular han servido para cimentar su “reputación”. **Glen or Glenda**, su debut, conoció la explotación habitual en zonas de desecho como la neoyorquina calle 42 hasta verse desplazado por la llegada de los “nudies”, más explícitos, teniendo a partir de entonces, como dice J. Hoberman en “Midnights Movies”, una trayectoria *underground*. **Plan 9 del espacio exterior** tuvo una carrera comercial igualmente desastrosa pero en 1980, dos años después de la muerte de Wood, los hermanos Medved publicaron su libro “The Golden Turkey Awards” y le nombraron “el peor director de todos los tiempos”, iniciando –supongo que a su pesar- el “culto Ed Wood” del que paso a detallar algunos hitos.

En 1981 la Paramount anunció el “estreno” de **Glen or Glenda** en un cine decente, sólo para cancelarlo en seguida a causa del atentado sufrido por Ronald Reagan (?)... no importa. En 1983 se estrenó en Utah un musical basado en **Plan 9 del espacio exterior**



y la bola siguió rodando hasta la publicación en 1992 de la primera biografía seria de Wood a cargo de Rudolph Grey (últimamente, Wood ha suscitado más bibliografía que Carl Theodor Dreyer, Robert Flaherty y Robert Bresson juntos). Con tal motivo, Michael Weldon, inventor de la noción de cine “psicotrónico”, escribió: *“Casi me imagino una producción de Hollywood basada en este libro”*. No tuvo que esperar mucho; el “culto Ed Wood” –generado por ese amplio sector de fans que busca en la cultura del subgénero lo que el aburrido cine habitual no sabe ofrecerles- había ido creciendo hasta el punto de que dos ex-estudiantes de la escuela de cine de la universidad de Southern California escribieron un guion biográfico que iba a dirigir Michael Lehman y producir Tim Burton. Pero cuando Burton decidió dirigirlo él mismo, tres grandes estudios de Hollywood pujaron por adjudicarse el proyecto de contar la historia de un tipo al que nunca



le hubieran concedido una cita en vida. La ironía estaba servida; Edward D. Wood Jr. podía echarle un guiño triste a Vincent Van Gogh o Amedeo Modigliani en el cielo de los artistas. (Mientras tanto, por supuesto, la videografía de Wood ha sufrido un auge espectacular y “High Camp”, un reciente libro sobre cine “camp” excluía **Plan 9 del espacio exterior** por considerar que ya era... demasiado famosa.)

¿He dicho artista? Esta manía de desenterrar a Wood del limbo parece un ejemplo más de esa perversidad que lleva a escarbar en el contenedor de ese cine “tan-malo-que-te-mueres de-risa” practicada por quienes tienden a ser incapaces de tomarse el cine en serio. Sólo he visto los dos títulos de Wood que cito más arriba y considero que, no formando parte de mi educación sentimental como espectador (tal es el caso también de todos quienes los hayan visto “después de los Medved”), son poco más que una nota a pie de página, una curiosidad, una nota a pie de página, una curiosidad. Wood no es Russ Meyer ni menos el Edgar Ulmer de **Détour**. Es un “primitivo” proto-cinematográfico, de nulo interés visual y tener un par de manías o



“temas” personales no hace de nadie un autor (por más que así lo quiera la actual aplicación degenerada de la política de autores).

En cuanto a la gracia -indudable- de su cine, hay que entender bien los diálogos en inglés para apreciar la forma en que son ejecutados, en su sentido capital, por un elenco de zombies. La medida estética de Wood la da la forma en que **Glen or Glenda**, una (sincera) apología del travestismo, se convierte en una parodia del cine educativo, de igual modo que **Plan 9 del espacio exterior** se convierte en un travesti del cine narrativo de género; montadas a hachazos, desafían toda noción de continuidad espacial o de desarrollo temporal; la serie B o Z tiende a ser rápida y lacónica, pero estas películas despliegan su verbosidad a cámara lenta. Más allá de desafiar el modelo de narración convencional, todo ello acaba provocando un “efecto de extrañeza”, en donde cabría hablar hasta de poesía *povera*, si dejamos de lado la pequeña cuestión de la intencionalidad del autor. No sé si la película de Tim Burton servirá para redimir a Wood (y a los woodófilos), pero me parece que supone también el mejor antídoto para el “culto Wood”: a partir de ahora, tras ver en amoroso detalle,



sin un asomo de ironía, cómo rodaba Wood, quien quiera hablar de su estética lo hará a su riesgo. Aunque **ED WOOD** idealiza a su protagonista, surte el efecto de trasladar el interés de la “obra” a la persona, al buscavidas que la realizó... con Hollywood al fondo. **ED WOOD**, la película, se articula sobre una serie de distancias. Tras unos créditos tomados prestados de **Plan 9 del espacio exterior**, el movimiento de retroceso desde las famosas colinas de Hollywood hasta el teatro donde estrena una obra **ED WOOD**, establece la distancia infinita entre dos entidades que se parecen sólo en que riman, pues representan dimensiones separadas, dos mundos aparte. Pero Burton, amante de los *outsiders*, va a dedicar dos brillantes horas a demostrar que en realidad, estadísticamente, Hollywood no es el mito rutilante sino un boulevard de sueños rotos poblado por fracasados como el *Pat Hobby* de Scott Fitzgerald, trocando aquí la amargura de *Hobby* por el optimismo marciano del *Wood* que presenta Burton. El fracaso no afecta sólo a las víctimas anónimas de la fábrica de sueños sino también a los *has been*; la distancia que separa a *Wood* del antaño famoso Bela Lugosi, al aspirante del “mito”, se evapora por la relación de amistad y de trabajo que se establece entre ellos, al tiempo que la



situación de sordidez que vive Lugosi –la misma que permite que ambos hombres se unan- remite al futuro inevitable que le aguarda a su joven admirador.

Ese fastuoso movimiento de cámara inicial, que rima con el final, de vuelta a las colinas, establece otra distancia más, muy relevante a la hora de dar sentido al film: la que separa a Tim Burton de *Ed Wood*. La película mostrará luego a *Wood* filmando una de las escenas más famosas, más chistosas, de **Plan 9 del espacio exterior**: un plano “aéreo” de unos ovnis flotando colgados de unos hilos delante de una maqueta de... las colinas de Hollywood. La diferencia, claro, está en el carácter ultrachapucero de los efectos especiales de *Wood* frente a la elaborada, welliesiana, complejidad de la panorámica de *Burton*: éste dispone de los medios para conjurar su Xanadu particular, su mundo secreto del cine, mientras que aquél no pasó de ser un verdadero “OFNI”, un fugaz “Objeto Fílmico No Identificado” que nunca levantó el vuelo. Esta distancia entre *Wood* y *Burton* evoca -de manera quizá preocupante- el lamentable grado de “post-modernismo” de la actual ficción de Hollywood, que cada vez más narra literalmente entre comillas (esta escena es “como aquélla



de...”) y que, encima, busca su referencialidad en los géneros más mercenarios: prisionero de la estética “juvenil” -el cine como subcultura pop-, Hollywood reescenifica versiones millonarias del extremo inferior de su propio repertorio histórico, ver versiones A de la serie Z que siguen el paradigma creado por Lucas y Spielberg en **La guerra de las galaxias** e **Indiana Jones**. Aunque **ED WOOD** tiene un referente genérico más noble (la serie de films sobre Hollywood), lo cierto es que contiene secuencias que deben haber costado más que la suma de presupuestos acumulados de toda la carrera de Wood. La recreación de su figura con estos medios, por todos los medios, encierra una ironía que puede volverse contra el propio film. Hay una convención del cine comercial que dicta que el protagonista de una película debe tener una dimensión positiva, si no épica. Aquí es donde Burton fuerza la apuesta asumiendo la tarea de convertir, decididamente, a Wood en un héroe a la vez grotesco y



trágico, completamente convencido y encantado de su trabajo hasta la última línea de sus inimitables diálogos e incapaz de asimilar el efecto de estrago que su obra produce en sus destinatarios. Para ello debe limitarse a acompañar a *Wood* sólo durante un corto trecho, los primeros cuatro años de su carrera, abandonándole antes de que acabe la premiere de **Plan 9 del espacio exterior** y mucho antes de que la amargura y la decadencia prevalezcan sobre su ciego optimismo. Así, **ED WOOD** puede permitirse continuar la línea *naïf* que presidía los dos films anteriores de Burton, **Eduardo Manostijeras** y **Pesadilla antes de Navidad**, y que los conectaba, como el que nos ocupa, con sus primeros cortos.

La distancia, la última de ellas, entre el talento real de Wood y su sincera ambición “artística” es la más risible, la más patética, de las que plantea el film de Burton. Wood encarnó una versión peculiar de lo “camp” (no en su conducta de travesti con querencia por la angorina, que Burton trata con total naturalidad, sino en su obra), entendido este término como una apreciación irónica de la distancia que separa las intenciones de los resultados... y en su caso de los medios también. La película le convierte en un hermoso perdedor profesional rodeado de



una corte de sospechosos habituales que, como sugiere el propio Burton, es una versión literalmente esperpéntica de los famosos agrupamientos de artistas de Bloomsbury, del “Algonquin” de Dorothy Parker o del París de entreguerras... o quizás, sugiero yo, del grupo que retrataba Aki Kaurismaki en **La vida de bohemia**, otra pieza maestra del *naïf* post-modernista que utilizaba también la referencialidad menos guiño que como método para construir una poética. Si Ed Wood hubiera triunfado... sería como para echarse a temblar. (...)

*Texto (extractos):*  
*Antonio Weinrichter, “Ed Wood”, en sección “Críticas”,*  
*Dirigido, mayo 1995*

(...) He tenido la ocasión de leer algunos comentarios que afirman que, a pesar de su óptima acogida comercial, **Batman vuelve** proporcionó tales quebraderos de cabeza a Tim Burton que estuvieron a punto de provocar su retirada del cine para dedicarse a una de sus mayores aficiones: la pintura.

Es por eso que, en cierto sentido, **ED WOOD** podría interpretarse como una especie de liberación para su director: una película sobre un perdedor que sueña con trabajar en Hollywood y, al mismo tiempo, haciendo el cine que le gusta, que constituye la más feroz visión sobre el oficio de cineasta que se haya realizado en estos últimos años.

**ED WOOD** reconstruye, en principio, la historia real de Edward Davis Wood Jr. (1924-1978), un oscuro realizador de films de bajísimo presupuesto de los años 50 que es famoso por su película de ciencia-ficción **Plan 9 del espacio exterior**, una insignificancia elevada a la frágil categoría de *cult-movie* a raíz de que Harry y Michael Medved (dijeran de ella que era “la peor película” jamás realizada y bautizaran a Wood como “el peor director del mundo” (título que podrían arrebatarse no pocos directores modernos: por lo menos Wood tenía la excusa de que carecía de medios). Rodada en blanco y negro en base a sólidas razones estéticas –Burton decidió hacerla de esta manera el día que el maquillador Rick Baker, creador de la caracterización que Martin Landau luce en el film, le preguntó de qué color eran los ojos de Bela Lugosi-, **ED WOOD** quizá no sea la mejor película de Tim Burton, pero sí es aquella en la que ha expuesto, de la forma más sencilla y directa, su ideario cinematográfico. Primero por su utilización dramática del artificio cinematográfico, integrando la propia parafernalia técnica del cine en el seno de lo que está narrando: el tono “*camp*” del prólogo del film, en el que *Criswell* (Jeffrey Jones), sentado en un ataúd, nos informa que vamos a presenciar la extraordinaria vida de *Ed Wood*, presentación que adelanta el tono extraño e irreal de la película presentación que tiene muy poco que ver con el biopic tradicional; las



(divertidísimas) escenas de reconstrucción de los cochambrosos rodajes de los films de *Wood* (Johnny Depp), que más allá de las anécdotas reales en las que se inspiran -las formas de financiación de sus películas, el robo del pulpo mecánico de los estudios Republic, el bautismo baptista de *Wood* y sus actores-, reflejan a la perfección el carácter del protagonista; la imposible conversación entre *Wood*, travestido, y un *Orson Welles* de aspecto juvenil (Vincent D'Onofrio): la edad que Welles aparenta en esta escena -ambientada en 1956- no es un error por parte de Burton, como sugirió en su momento algún listillo, sino un intencionado anacronismo que se corresponde con la edad que tenía Welles cuando hizo **Ciudadano Kane**, precisamente el director y el film favoritos de *Wood* tanto en la vida real como en la película de Burton.

Segundo por su manera de emplear la cinefilia, con la cual lleva a cabo sugerencias y dobles lecturas que enriquecen el sentido de algunas escenas. Mención especial se merece la descripción de la relación de amistad entre *Wood* y un decrepito, drogado y olvidado Bela Lugosi (Martin Landau, en el papel de su vida). La primera vez que *Wood* ve a Lugosi es probando un ataúd para una nueva gira teatral de “Drácula.



Pero, más allá del guiño facilón, la escena sugiere que, en efecto, Lugosi ya está muerto para todo el mundo (“¿No había muerto?”, pregunta la gente cada vez que se menciona su nombre). El momento en que *Wood* y Lugosi ven por televisión **La legión de los hombres sin alma** (*White Zombie*, Victor Halperin, 1932) estrecha la relación entre los personajes, ambos anclados, a su manera, en el pasado (*Wood*, en cuanto amante de ese viejo cine fantástico clásico, y Lugosi, en cuanto representante de ese mismo cine extinguido y del que habla con una nostalgia que parece salir de la boca del propio Burton). Hay un detalle que dice mucho en favor de la sensibilidad de Tim Burton: la inclusión de unos famosos compases de “El lago de los cisnes” de Tchaikovsky, que además de sonar en los títulos de crédito del film que hizo famoso a Lugosi, es decir, el **Drácula** (1931) de Tod Browning, sugieren patéticamente la triste condición del viejo actor, ahora convertido en un cisne moribundo por culpa del olvido de Hollywood. Por otro lado, la filmación del plano de **Plan 9...** en el que Lugosi aparece en la puerta de su casa es un soberbio tributo de Burton a la memoria de este gran actor, tan merecido como la recuperación de Sylvia Sidney en **Bitelchús** y **Marte ataca** o la



del hammeriano Michael Gough en los dos **Batman**, y tan emotivo como la inolvidable aparición especial de Vincent Price en **Eduardo Manostijeras**.

Tercero por su habilidad para mezclar la realidad y la irrealidad, consiguiendo que ambos conceptos formen un conjunto indisociable, bien sea a través de un peculiar sentido del humor, o bien por medio de una cuidadosa integración de elementos surreales en un contexto cotidiano. Así, por ejemplo, la primera vez que *Wood* se presenta vestido de mujer ante su novia *Dolores* (Sarah Jessica Parker, una de las más versátiles actrices del moderno cine americano), la grotesca tonalidad de la situación está contrarrestada por la sobriedad con que está filmado el momento. No deja de ser significativo que la película establezca un agudo contraste entre *Dolores*, la compañera más terrenal y pragmática de *Wood* (a quien llega a decirle: “*Esto no es la vida real. Estás rodeado por una panda de lunáticos*”), y *Kathy* (Patricia Arquette), que fuera la esposa de *Wood* en la vida real y hasta su muerte, compartiendo hasta el final todos los sueños locos de su marido. Precisamente la forma de resolver la relación de cariño y comprensión que se establece entre *Wood* y *Kathy*, una vez rota la que mantenía el primero con *Dolores*, da pie a una secuencia que me



parece ejemplar y, en buena medida, un resumen perfecto de lo que es el film. Me refiero a la que tiene lugar en el Túnel del Terror, donde *Wood* le confiesa a *Kathy*, de manera abierta y sincera, su afición a ponerse ropa de mujer, seguida de la tolerante aceptación de *Kathy*: el artificio del decorado se revela el ideal para que se desarrolle una confesión de este tipo.

Aunque estrenada en los Estados Unidos el 7 de octubre de 1994, la distribución internacional de **ED WOOD** se produjo al año siguiente, coincidiendo con la conmemoración del centenario del cine. No dejaba de ser irónica esta coincidencia, porque la película de Burton es, al mismo tiempo, una oda a la creación cinematográfica y una crítica cruel sobre el lado más amargo del oficio de cineasta. En todo momento, el optimismo sin mácula que *Wood* manifiesta ante todo lo relacionado con sus proyectos, sus películas y su amor al cine están contrarrestados por una visión rastrera y miserable de sus mediocres trabajos: Burton siempre pone de relieve que el cine de *Wood* no era más que basura, por más que estuviese hecho con (aparente) entusiasmo. La gran contradicción del cine, es decir, el abismo insalvable entre *Wood* y el buen cine, entre los sueños y su plasmación, está expuesto con una dureza y un sarcasmo casi



insoportables: en un momento extraordinario, Burton muestra a Lugosi en contrapicado, recitando en plena calle el discurso de **La novia del monstruo**, creando por un instante una imagen casi fantásica... y a continuación destruye el encanto del momento, mostrando en contraplano a los transeúntes que aplauden la artificiosa exhibición del patético Lugosi; más tarde, Orson Welles le dedica a Wood unas bellas palabras sobre la nobleza y dignidad del arte cinematográfico (*“Merece la pena luchar por los propios sueños. ¿Por qué luchar por los sueños de otro?”*) ... que provocan en el alucinado Wood el irreprimible deseo de concluir -a los sonos de una marcha triunfal compuesta por el siempre excelente Howard Shore- “la peor película jamás filmada”.

El principio del film, tras los créditos, nos muestra una espectacular panorámica aérea que parte del famoso rótulo gigante de las colinas de Hollywood y sobrevuela la ciudad, hasta detenerse en la fachada del viejo teatro donde Wood estrena la obra “Casual Company”. Al final, después del estreno de **Plan 9 del espacio exterior**, la cámara realiza un movimiento similar a la inversa, desde la fachada del cine, pero en esta ocasión perdiéndose en el cielo nocturno: Ed Wood nunca consiguió trabajar en Hollywood, como era

su propósito, y su famosa peliculita sería el único momento de gloria de su extravagante existencia (...).

*Texto (extractos):*

*Tomás Fernández Valentí, “Ed Wood”, en estudio “Tim Burton” (2ª parte), Dirigido, marzo 1997*

(...) *George Weiss*, el productor al que embauca *Ed Wood* para realizar **Glen or Glenda**, escucha sus explicaciones sobre el tema y el estilo del film para decirle después: “*Yo no hago grandes películas, hago basura*”. En la versión propuesta por Tim Burton de la vida y obra de Wood, basada a su vez en el libro que le consagró Rudolph Grey “*Nightmare of Ecstasy. The Life and Art of Edward D. Wood Jr.*”, el considerado “peor director” de la historia del cine intenta hacer siempre la película definitiva, el film más grande que la vida, aunque sea una fantochada con monstruos de opereta, saqueadores de tumbas que aparecen de día en el plano y de noche en el contraplano y platillos volantes confeccionados con platos de cocina embadurnados de pintura plateada. Burton embellece a conciencia la leyenda sobre el personaje. Lo lleva también a su terreno, cierto, y respeta a la vez la iconografía y los lugares comunes, pero haciendo más soportable, menos dramático de lo que posiblemente fue en la realidad, el peculiar itinerario de Wood por los bajos fondos de Hollywood, por la trastienda sin glamour alguno de la denominada la Meca del Cine.

De ahí la secuencia que reproduce un exagerado y multitudinario estreno de **Plan 9 del espacio exterior**, la relación con Bela Lugosi o el encuentro casual con Orson Welles en un bar, quizá real, quizás imaginado por Wood, quizás inventado por Burton. El director de **Ciudadano Kane**, interpretado por Vincent D'Onofrio, le cuenta amargamente que los productores de Universal quieren que Charlton Heston haga de mexicano en la película que está preparando. Trastquilado como *Wood*, acaba recomendándole que haga realidad sus sueños. *Wood* ve la luz e imbuido de la epifanía welliesiana



sale corriendo del bar y termina Plan 9 del espacio exterior como la ha ideado, sin injerencias de los curiosos productores de la iglesia baptista que se ha camelado para la financiación. Burton convierte la penuria de la serie menos que B, o Z como se ha acuñado popularmente -la de Wood, Edgar Ulmer, Edward L. Cahn y William Beaudine, no la de Jacques Tourneur, Joseph H. Lewis, John Brahm, Jack Arnold, Budd Boetticher, Phil Karlson, Lew Landers, el primer Samuel Fuller o Allan Dwan- en una aventura lúdica: la secuencia del hurto del pulpo de plástico para rodar unos planos con Lugosi, chapoteando en una charca en imposible lucha con los tentáculos de mentira, es un buen ejemplo de la mirada algo nostálgica, poco corrosiva pero a la vez bastante certera, con la que Burton decidió contemplar la singladura cinematográfica de un personaje tan bizarro como cualquiera de los protagonistas de sus películas.

Aunque la paternidad de **ED WOOD** le corresponde a Burton, por elección afectiva al tratar los personajes, por la disposición tragicómica de muchos pasajes, por su cromatismo en blanco y negro (un blanco y negro algo felliniano), conviene recordar que los guionistas del film, Scott Alexander y Larry Karaszewski, son también



responsables de los textos de otros dos biopics de la misma época - ambos firmados por Milos Forman- sobre personajes de la cultura popular igual lo más extremos que Wood, **El escándalo de Larry Flynt** (1996), en torno al creador de la revista erótica y sensacionalista “Hustler”, y **Man on the Moon** (1999), sobre el controvertido cómico Andy Kaufman. En todo caso, y salvando las distancias de estilos, intereses y logros entre Burton y Forman, no está de más contemplar estas tres películas, hoy que se reivindica más que entonces la figura del guionista cinematográfico en Estados Unidos, como una suerte de trilogía sobre el escándalo como forma artística (o forma de supervivencia) y el arte como una forma de escándalo; sobre los cimientos de una cultura popular que ha pasado por el estadio de la cultura basura para reivindicarse a sí misma como transgresora y hedonista.

Burton es muy directo y práctico al mostrar, sin didactismo, los elementos que configuran el submundo cinematográfico en el que se forjó el trabajo de Wood, convertido tiempo después en leyenda. El citado *Weiss* tiene antes el póster de la película que quiere producir sobre el cambio de sexo que el guion de la misma. El veterano director de fotografía que ilumina como puede los films que rueda *Wood* es

daltónico, así que no distingue los colores del vestuario que le enseña el protagonista. Cuando el productor de la Warner y sus socios ven el primer copión de **Glen or Glenda** sin entender absolutamente nada, el ejecutivo acaba pensando que se trata de una broma que le gusta William Wellman, al parecer aficionado a este tipo de sarcasmos. Los rodajes -Burton evoca solo tres, los de **Glen or Glenda**, **La novia del átomo** (distribuida finalmente como **La novia del monstruo**) y **Plan 9 del espacio exterior** se realizan en cuatro días y en ese tiempo se debe conseguir un film de siete rollos de metraje; no es de extrañar que el plan de rodaje de una noche contemple más de veinticinco escenas. Burton documenta y ficciona los entresijos del cine pobre. Lo hace con naturalismo y sentido del humor al mismo tiempo (la citada secuencia con el pulpo de plástico, el rodaje de la escena en el cementerio de **Plan 9...** ante la atónita mirada de los inversores baptistas que un día antes han obligado a bautizarse en una piscina a todos los miembros del equipo), y con una evidente voluntad de acercarse lo máximo posible a la gestualidad e idiosincrasia de lo evocado: en este sentido, el maquillaje convierte a Martin Landau en un más que convincente Bela Lugosi, Johnny Depp idealiza un tanto las expresiones del verdadero *Wood* y el grueso del reparto, especialmente Lisa Marie como *Vampira*, George “The Animal” Steele como el forzado *Tor Johnson*, Juliet Landau en el papel de la actriz *Loretta King* y Jeffrey Jones en el del adivino *Criswell*, resulta casi un calco de los personajes reales.

Ese mismo sentido del humor naturalista está presente al contemplar la fascinación de *Wood* por vestirse de mujer. A *Weiss* le comenta que su novia, *Dolores Fuller* (Sarah Jessica Parker), no entiende porqué sus jerseys siempre están dados de sí, y le cuenta también que, en la Segunda Guerra Mundial, se lanzaba en paracaídas llevando medias y sujetador debajo del uniforme militar. En uno de los mejores momentos de **ED WOOD**, Burton cambia su singular punto de vista al tratar el tema: *Dolores* acaba de leer el guion de **Glen or Glenda**, abre la puerta de la habitación y aparece por vez primera



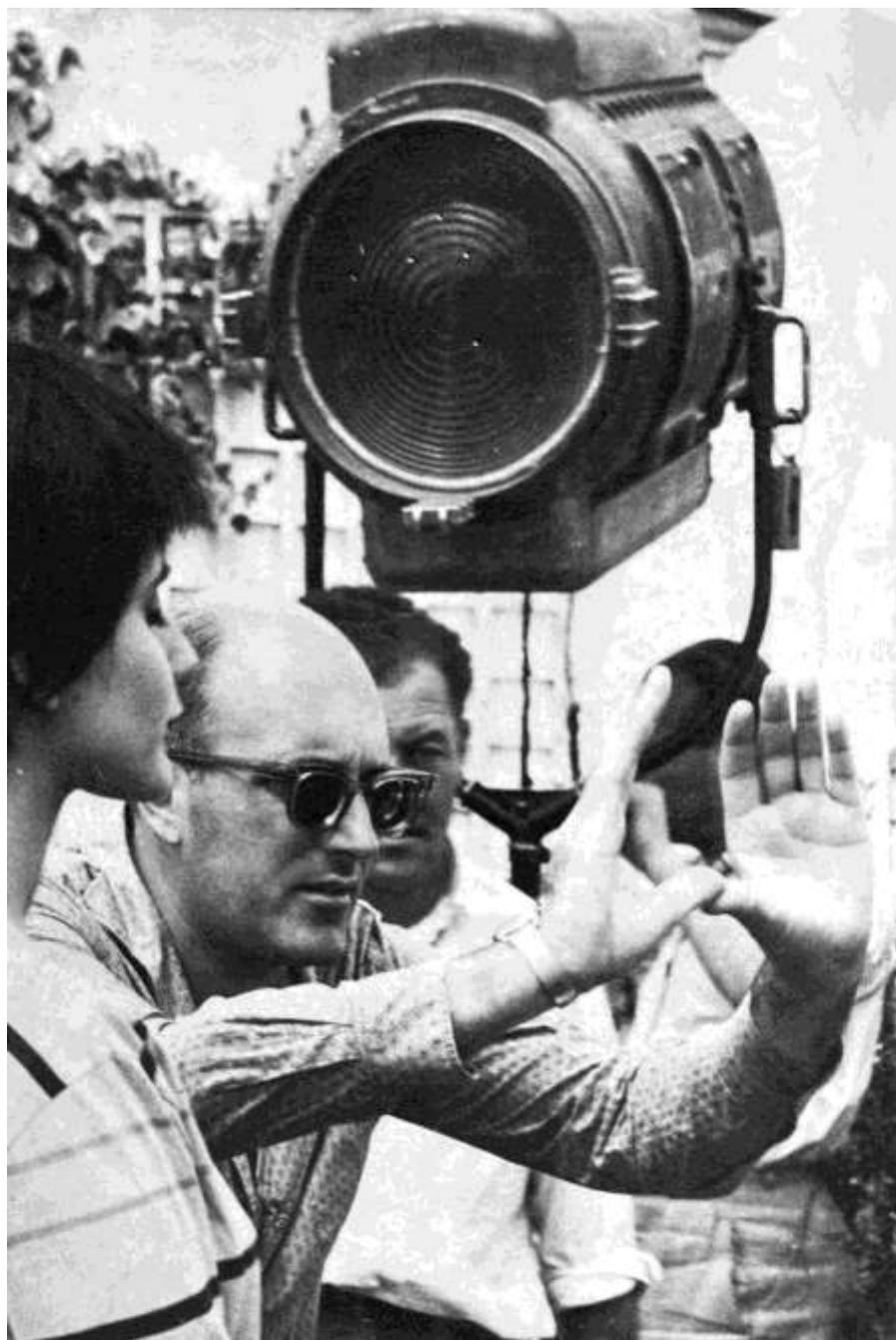
*Ed* con peluca rubia, relleno en los pechos y jersey de angora; la imagen travestida no es más que la constatación de lo que la muchacha acaba de leer, la historia oculta de la verdadera personalidad de su prometido. La presencia de Lugosi en el relato es quizás algo invasiva, como si Burton no confiara del todo en las prestaciones dramáticas del singular *Ed Wood* y decidiera reforzar la historia con la relación, muy idealizada, con el actor que encarnó a *Drácula*. La fascinación de *Wood* por Lugosi y su obsesión por darle trabajo y recuperarlo para el cine, para su cine, engulle o arrincona otros aspectos tan o más interesantes del film, aunque da también algunas secuencias muy significativas: aquella en la que *Wood* habla de una película sobre la doble personalidad, refiriéndose a **Glen or Glenda**, y Lugosi, ilusionado, cree que interpretará por fin una versión de “Doctor Jekyll y Mister Hyde”; u otra escena, en la que se establece un doble proceso de vampirización (el cine de terror y las drogas) que haría las delicias de Iván Zulueta, en la que Lugosi y Wood están viendo por televisión **La legión de los hombres sin alma**, el veterano actor se levanta,

el director se queda fascinando frente al televisor y vemos la sombra de Lugosi, detrás de una cortina, inyectándose su dosis de morfina y demerol. (...)

*Texto (extractos):*  
*Quim Casas, “Ed Wood”, en dossier “El cine dentro del cine”, Dirigido, septiembre 2011*













**Martes 24                      21 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**LA MANO EN LA TRAMPA** • 1961 • Argentina - España • 90'



**Director.-** Leopoldo Torre Nilsson.

**Argumento.-** El relato homónimo (1961) de Beatriz Guido. **Guión.-** Beatriz Guido, Ricardo Luna, Ricardo Muñoz Suay & Leopoldo Torre Nilsson.

**Fotografía.-** Juan Julio Baena & Alberto Etchebehere (1.66:1 B/N).

**Montaje.-** Jacinto Cascales, Pablo G. del Amo & Jorge Gárate. **Música.-** Cristobal Halffter & Atilio Stampone.

**Productor.-** Pedro Pereira, Néstor Gaffet & Leopoldo Torre Nilsson.

**Producción.-** Producciones Ángel – UNINCI. **Intérpretes.-** Elsa Daniel

(*Laura Lavigne*), Francisco Rabal (*Cristóbal Achával*), Leonardo Favio (*Miguel*), María Rosa Gallo (*Inés Lavigne*), Berta Ortega (*madre de Laura*), Hilda Suárez (*Lisa Lavigne*), Enrique Vilches (*el cartero*). **Estreno.-** (Francia) mayo 1961 / (Argentina) junio

1961 / (España) junio 1963.

*versión original en español*

*Festival de Cannes: Premio de la Crítica*

*Película nº 17 de la filmografía de Leopoldo Torre Nilsson (de 35 como director)*

*Música de sala:*

**“Two argentinians in Paris (1955)**

**Astor Piazzolla & Lalo Schifrin**

**Martes 27**                      **21 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**LA TERRAZA** • 1963 • Argentina • 90'



**Director.-** Leopoldo Torre Nilsson.  
**Argumento.-** Beatriz Guido. **Guion.-** Beatriz Guido, Ricardo Luna, Ricardo Becher & Leopoldo Torre Nilsson.  
**Fotografía.-** Ignacio Souto (1.66:1 B/N). **Montaje.-** Jacinto Cascales.  
**Música.-** Jorge López Ruiz.  
**Productor.-** German Szulem & Juan Sires. **Producción.-** Contemporary – Películas Argentinas. **Intérpretes.-** Graciela Borges (*Claudia*), Leonardo Favio (*Rodolfo*), Marcela López Rey (*Vicky*), Héctor Pellegrini (*Alberto*), Dora Baret (*Valeria*), Norberto Suárez (*Luis*), Enrique Liporace (*Horacio*), Luis Walmo (*Pablo*), Mirtha Dabner (*Mercedes*), Óscar Caballero (*Guille*), Belita.  
**Estreno.-**(Alemania-Festival de Berlín) junio 1963 / (Argentina) octubre 1963.

*versión original en español*

*Película nº 22 de la filmografía de Leopoldo Torre Nilsson (de 35 como director)*

*Música de sala:*

**Summit** (1974)

**Gerry Mulligan & Astor Piazzolla**



(...) En Argentina, a partir de 1955, la tensión política se dio entre la ruptura total con el peronismo, opción de los grupos conservadores dominantes; la continuidad de algunas políticas, que era la elección de los progresistas; o el regreso en bloque a un pasado mítico, que era la alternativa de los propios justicialistas. El radical Arturo Frondizi asumió el gobierno en 1958, tras elecciones en las que no participó el peronismo, proscrito. Su líder, por medio de un pacto, ordenó el voto por Frondizi, y este inició así una etapa “desarrollista”, con énfasis en los capitales extranjeros como motorizadores del cambio. El presidente había despertado expectativas entre sectores medios e intelectuales, al prometer un proyecto progresista, que incluyera a los sectores populares pero con la conducción de las clases preparadas. Esa ilusión se deterioró rápidamente, y las claudicaciones frente al poder económico y político llevaron al alejamiento definitivo de aquellos adherentes. Finalmente, luego de 32 planteos militares, Frondizi fue desalojado por un golpe, en 1962.

Pese a todo, la sociedad experimentó una rápida modernización. Una licitación permitió el funcionamiento de tres nuevos canales porteños y dos en el interior, todos privados y ligados a las cadenas norteamericanas. Ese fenómeno tuvo gran impacto, pues el público se alejó de las salas y la producción ya no pudo sustraerse de la competencia de la TV. Los ocasionales éxitos de taquilla se obtuvieron gracias a productos encabezados por personajes de ese medio, aunque no bastaron para restaurar una industria. Entre los mecanismos de protección, el Decreto Ley 62/1957 tenía entre sus objetivos crear el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y un Fondo de Fomento. Declaraba que la libertad de expresión de las películas tenía garantía constitucional, y que éstas no podían ser cortadas ni prohibidas. Disponía, además, que el Instituto se organizase como ente autárquico. También establecía una Comisión Calificadora de films argentinos y dos categorías: la “A” o de exhibición obligatoria, plenamente beneficiada por el Decreto, y la “B”, que no lo era.

Lamentablemente, esa disposición se convertiría en un instrumento que complicaría la explotación de las películas independientes. De Fomento salieron los recursos para los créditos, premios anuales y recuperación industrial. Al finalizar 1958, pasaron a prevalecer los independientes, favorecidos por la ayuda oficial. Volvieron a conseguirse socios capitalistas y los directores procuraron convertirse en sus propios productores, para obtener la posibilidad de filmar más libremente y mayor retribución económica. De los estrenos, hubo en 1958, 527 extranjeros y 32 nacionales; un año después, 429 foráneos y 23 argentinos; al siguiente, 430 versus 31. La exhibición, una vez más, se mostró como la mayor enemiga del cine nacional. La constitución de los jurados para el discernimiento de los quince premios anuales creó un escollo para el Nuevo Cine, por la preponderancia de miembros inactivos de la industria, muy conservadores, además de la posible corrupción administrativa. Un artículo del Decreto Ley 16.386 le devolvió al Estado la facultad de

disponer prohibiciones, al establecer un certificado de exhibición. Más peligroso aún se demostró el 9.660/59, por el cual se modificó la composición de la subcomisión calificadora por edades, a la que se le añadieron representantes de instituciones católicas, con derecho a voto. De ese modo, el organismo adquirió una ideología confesional que perduró hasta 1966. (...)

(...) La característica política de los años 60 fue la contradicción, pues siguieron gravitando el fantasma del peronismo y la alternancia de gobiernos democráticos y de facto. En marzo de 1962, luego de elecciones provinciales en las que arrasó el peronismo travestido, Arturo Frondizi fue arrestado por militares golpistas y alejado del poder. El Presidente provisional del senado, José María Guido, fue ungido como nuevo presidente por la Corte Suprema, con la aceptación de los comandantes militares. Se discutió desde entonces una nueva salida electoral, obviamente con proscripción justicialista. Finalmente, en julio de 1963, el radical Arturo Illia obtuvo algo más del 25 por ciento de los sufragios, y asumió el cargo el 12 de octubre. El nuevo gobierno se mostró incapaz de elaborar una alternativa para la crisis política crónica, pero disminuyó la desocupación, hubo aumentos de salarios y una moderada política nacionalista. Sin embargo, a comienzos de 1966, cobraba cuerpo la idea de constituir un gobierno integrado por las Fuerzas Armadas, empresarios y sindicatos. La prensa fue creando en la opinión pública la idea de un gobierno ineficaz con los problemas populares. Por último, el 28 de junio de 1966, los comandantes en jefe también pusieron fin al gobierno de Illia.

Mientras tanto, la política hacia el cine argentino comenzó a mostrar sus fisuras. Por un lado se alistaron las inquietudes fílmicas de la nueva generación, que alentó la descripción de problemas contemporáneos. Por el otro, la persistencia de los vicios de un cine industrial subsidiado, en permanente tensión. En 1961, un decreto de Frondizi reglamentó una Subcomisión Especial Calificadora de Películas, que podía impedir la exhibición de películas o mutilarlas, lo



que creó un peligroso precedente. Poco antes de concluir su breve gobierno, el presidente Guido promulgó otro decreto que creó el Consejo Nacional Honorario de Calificación, al que se le otorgó la facultad de cortar películas y estableció un certificado obligatorio de exhibición. Se procuró que estuviese al frente del organismo alguien vinculado al catolicismo. Durante el gobierno constitucional de Illia, el Consejo siguió funcionando gracias a la prescindencia oficial, mientras los empresarios se prestaron a los cortes sugeridos y hasta renunciaron a pedir amparos judiciales, aun cuando podían hacerlo. (...) Finalmente, en julio de 1966, el dictador Juan Carlos Onganía designó al teniente coronel Adolfo Ridruejo como interventor en el Instituto de Cine, y se suspendieron definitivamente los premios. (...)



(...) Mientras tanto, el principal rol en el desarrollo de la nueva generación de cineastas lo cumplió el Cine-Club. Gracias a la actividad de “Gente de Cine” o “Núcleo”, muchos futuros realizadores conocieron obras fundamentales. Además, en 1956 se creó la primera Escuela de Cine, fundada en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Después, proliferaron cursos en las universidades del Litoral (Santa Fe), Córdoba y Tucumán. La cultura cinematográfica se desarrolló en sintonía con influjos venidos de afuera (el neorrealismo, la crítica francesa, el documental anglosajón). La filmación de cortos en 35 mm también se generalizó, primero de manera amateur y luego con el apoyo del Instituto y del Fondo Nacional de las Artes. Algunos realizadores y técnicos se habían formado en escuelas de Francia, Italia o Estados Unidos (Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, Adelqui Camusso, Humberto Ríos, Jorge Darnell, etc.) y de ese modo, desde 1959, se inició en la dirección una generación que no había trabajado en la industria.

La existencia de nuevos medios y críticos también puede establecerse a partir de 1957, con la saludable renovación en diarios y revistas. El cine-club “Gente de Cine” había editado 44 números de su publicación hasta 1957; y en 1956, se fundó el cine-club “Núcleo”, que desde 1960 editó la mítica revista “Tiempo de Cine”, dirigida por Salvador Sammaritano. Esa nueva crítica comentaba la Escuela de Nueva York, el posneorrealismo, la Nouvelle Vague, el cine japonés, el sueco, el polaco o la nueva etapa argentina. Y hubo otras publicaciones especializadas como “Cinecrítica”, “Cuadernos de Cine”, “Flashback” o “Platea”. La renovación siguió las pautas que André Bazin y su “política de los autores” había difundido a través de la revista “Cahiers du Cinema”. Y es que la cinefilia de la década de 1950 fue un compromiso de pensamiento y acción, y tuvo como meta el desarrollo de una política estética. Simultáneamente, las reseñas y los libros de historia tradujeron una mirada que trasladó mecánicamente los conceptos de aquella política al desarrollo de nuestro cine, juzgándolo con similares parámetros. Entonces, salvo excepciones de algunos realizadores clásicos (Del Carril, Soffici, Saslavsky), se consideró al cine de estudios como una etapa fallida. Y ciertos directores formados en la industria (René Mugica, José A. Martínez Suárez, Rubén W. Cavallotti) nunca alcanzaron la estima que se manifestó por los nuevos: la crítica satisfacía expectativas basadas en líneas de pensamiento de otro contexto. Pero fue ella, también la que señaló a LEOPOLDO TORRE NILSSON como la figura principal entre los renovadores.

Para el historiador y crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet, en cambio, la crítica gala había partido de un equívoco: que el arte lo hacía el artista y que la obra de arte buscaba un creador. Esa lógica no había funcionado de ese modo para miles de personalidades, y en muchos casos, el productor era más autor que el propio director, y resultaba además el dueño del material. La Asociación de Cronistas Cinematográficos pasó, en 1959, a tener sede propia y su consejo directivo impulsó la reaparición de los Festivales Internacionales de



Mar del Plata. En esos certámenes, funcionaron un Gran Jurado, un Jurado de la Crítica y un innovador Congreso de Teóricos, con la presencia de importantes ensayistas. Los eventos obtuvieron repercusión y prestigio mundial. La modernidad puede rastrearse ya a fines de la década, con films que inician el camino de la transgresión de los modelos clásicos. En cuanto a los guionistas, el período se caracterizó por un grupo de narradores con estilo y pretensiones muy diferentes a las del escriba de oficio, que aportaba profesionalidad, pero que no pretendía forjar un mundo propio. Se produce el advenimiento de nuevos escritores, hecho que fue rápidamente percibido por la gente del cine. (...)

(...) El Nuevo Cine Argentino es fruto de un período en el que cobra forma la modernidad cinematográfica, y las obras permiten un acercamiento a la realidad de aquel tiempo. Esa postura generacional comprendía merecidos cargos al cine anterior y lineamientos teóricos y temáticos para el cine del futuro. En 1961, Lautaro Murúa con **Alias Gardelito** y David J. Kohon con **Prisioneros de una noche** obtuvieron premios en Santa Margherita Ligure, Italia. Y TORRE NILSSON ganó en Cannes el Premio de la Crítica por **LA MANO EN LA TRAMPA**. Pero la crítica europea le fue en general desfavorable, dado que no contaba con el exotismo esperable de un producto

latinoamericano. Esa renovación se vio impulsada por críticos locales, como los de la excelente “Tiempo de Cine”, quienes, lamentablemente, no parecieron interesados en el cine anterior, tal vez por considerar que dicho material ni siquiera daba lugar a la polémica. A los nuevos realizadores también los influenciaba todo menos el viejo cine, al que negaban en bloque, con bastante de soberbia. En cambio eran aplicados espectadores de la Nouvelle Vague, el posneorrealismo, el New American Cinema, el Free Cinema inglés, el Cinema Novo brasileño y los nuevos cines español, japonés, soviético, polaco o checoslovaco. Su ingreso en el largometraje estuvo apadrinado por productores como Marcelo Simonetti, Leo Kanaf, Jorge Siri Longhi o Luis A. Bellaba.

La Generación del 60 señala además la irrupción de la clase media antiperonista en el cine argentino. Simultáneamente, varios teóricos incluyen en el campo la noción del autor. El cine de la modernidad busca que el espectador se analice a sí mismo mientras mira el film. El director-autor deja sus huellas en el texto y el film se presenta como un discurso en búsqueda de un diálogo con el espectador-lector, a quien se lo intima a construir el film desde la discusión. Se desarrolló un nuevo verosímil, que no tuvo que ver con los géneros sino con otros temas recurrentes, y con la forma de ponerlos en escena. Como renovación técnica, se incorpora el corte directo en el montaje, lo que agiliza el proceso de compaginación, y la utilización de cámara en mano, lo que remozca la sintaxis. La corriente crítica que no adscribía a la “política del autor” acusó al movimiento de ser una moda pasajera y copia falsa de modelos europeos. El “auténtico” cine nacional quedaría del lado de las experiencias testimoniales como **Los inundados**, **Shunko** o **Alias Gardelito**. Es real que el Nuevo Cine sintió las influencias europeas. Algunos no ocultaron la frecuentación de películas de Michelangelo Antonioni o Alain Resnais, mientras que otros insistieron en documentar a Buenos Aires con puesta realista pero con estética surgida de las calles de París o Roma. Unos terceros insertaron sus historias en el neorrealismo



cotidiano. El Nuevo Cine también contó con técnicos predilectos y actores propios. Consecuentes con su alienación y aburrimiento, algunos personajes burgueses huían hacia playas o balnearios; otros, más urbanos y modestos, se movían en un Buenos Aires que los marginaba o les era desfavorable. Y algunas obras contaban con una oratoria literaria, con la que se intentó suplantar la nula puesta en imagen. La mayoría de los realizadores se encontraría con la desaprobación del público, que no se interesó por las historias que contaban sus películas. Mientras en algunos predominó la crítica social (Birri, Murúa, Martínez Suárez) y en otros lo hizo el intimismo (Kuhn, Kohon, Antín), ambas tendencias articularon una reflexión política. Este cine “de cámara” estaba realizado con pocos personajes y en escenarios reducidos. Otro de sus rasgos era la búsqueda de una memoria colectiva, que vinculaba la percepción de la ciudad y la situación de los personajes. La mujer emergía como nuevo sujeto intelectual, laboral y sexual. (...)

Cuando LEOPOLDO TORRE NILSSON (1924-1978) dirigió su primera película en 1954, había realizado ya un corto de carácter experimental y codirigido dos largometrajes con su padre, Leopoldo Torre Ríos. Torre Nilsson trabajó como ayudante de su padre a partir de los 15 años; y a los 29 había colaborado ya en 19 películas. En algunas de las cuales había participado en el guion. Cuando comenzó a dirigir sus propias películas, se ganó de inmediato la fama de “enfant terrible”, algo que parecía estar en contradicción con su educación tradicional. No obstante, esos sólidos cimientos profesionales le resultaron de gran utilidad cuando, en tiempos difíciles, logró mantener su cotización y prestigio a pesar de verse obligado a realizar películas con las que no se sentía demasiado identificado, algo que los directores argentinos más jóvenes no fueron capaces de lograr.

**El crimen de Oribe** (1950), codirigida con su padre, era, a pesar de todo, una película personal de Torre Nilsson, basada en un relato de Adolfo Bioy Casares. De forma similar, **Días de odio** (1954) era una adaptación de un cuento de Jorge Luis Borges. Ambas fueron los dos primeros intentos de Torre Nilsson por llevar a la pantalla las obras de los grandes escritores argentinos. Esta última fue una película sorprendente para la Argentina de 1953, a pesar de tener que ampliar considerablemente el breve relato de Borges sobre la venganza solitaria de una mujer. El empleo de la voz en “off” de una banda sonora claramente no naturalista, y el acierto con el que el director captó los paisajes urbanos de Buenos Aires, demostraban ya que éste era un hombre con talento, todavía no demasiado seguro de sí mismo, pero dispuesto a experimentar.

Tras unos cuantos intentos poco estimulantes de realizar proyectos comerciales, Torre Nilsson definió su terreno personal y logró el reconocimiento internacional con **La casa del ángel** (1957). Con esta historia de una adolescente incapaz de alejarse del hombre que la “violó”, el estilo de Torre Nilsson se hizo finalmente reconocible. **La casa del ángel** inaugura una etapa fundamental de su filmografía. (...) A partir de ella, sus temas se desarrollarán en torno



al fin de la inocencia y la búsqueda de una identidad, así como las dudas surgidas de una cultura desarraigada. Su mayor aporte está en que los aborda a través del artificio, del uso de encuadres y planos que enfatizan la enunciación estética hiperculta. También distinguen a sus realizaciones los personajes de una burguesía en descomposición moral, de la que sobresalen los adolescentes. Y su potencia expresiva está dada porque objetos y ambientes asumen roles protagónicos. En la erección de ese universo jugó gran papel Beatriz Guido, su esposa y colaboradora que, sin ser una gran escritora, consiguió dibujar un universo muy atractivo para sus numerosos lectores. El relato básico ya se articula claramente en **La casa del ángel**: el mismo consiste en un joven (generalmente de sexo femenino) que es testigo de la degradación familiar que, finalmente, lo arrastra en la caída. Otro de los elementos son las casas, con sus espacios vedados, donde se esconden enigmas. Y “una” transgresión, que es la única manera en que los personajes pueden satisfacer las demandas del deseo. Mientras tanto, por las ventanas se filtra la realidad social, que adquiere mayor fuerza cuanto más se la niega. De ahí que la denominación de



“realismo fantástico” sea muy adecuada para esta etapa de Nilsson (...).

(...) Mirando hacia atrás se comprueba que el camino había sido despejado ya por su anterior realización, **Graciela** (1956), la historia de una joven que se convierte en compañera inseparable de su moribunda prima y, en realidad, una adaptación de la novela de Carmen Laforet, “Nada”. Este tema puede considerarse casi como un apunte del desarrollado posteriormente por Torre Nilsson y Beatriz Guido en **La caída** (1958), centrada una vez más en una muchacha, en este caso que dedica su vida al cuidado de los niños necesitados. Aparte de una cierta afición hacia los hogares góticos y los niños perversos, la aportación de Beatriz Guido a la obra de su esposo encajaba a la perfección con el barroquismo visual de éste, con su macabro sentido del humor y su propensión a la crítica social. **El secuestrador** (1958) y **La caída** persiguen efectos parecidos a los de **Fin de fiesta** (1960), pero resultaban más logradas que esta última, pues su guion era excesivamente esquemático y las intenciones históricas y sociales no demasiado claras.



Pero sin duda, **LA MANO EN LA TRAMPA** (1961) es la mejor y más elaborada de todas las películas de este grupo/etapa. En ella, la decadencia, el prejuicio social y sexual y la transgresión reprimida vuelven a ser los ejes temáticos, pero esta vez Nilsson y Guido suprimen el plano político y las digresiones. Esa concentración dramática y la audacia formal dan por resultado una obra maestra. La presencia de Elsa Daniel nunca revistió tanta ambigüedad como en esa muchacha que busca la verdad, aunque eso la condene a repetir la historia de otra mujer de su familia... y con el mismo hombre (...).

(...) La pertenencia de Leopoldo Torre Nilsson al campo intelectual y al viejo cine industrial, posibilitó su intransferible trayectoria, que fue vista como un ejemplo por los representantes del Nuevo Cine. En sus films, la puesta en escena funciona de acuerdo con el devenir de las historias, y hasta logra que las influencias (Bergman, Welles, Buñuel, Wyler) actúen de manera beneficiosa, haciendo trascender sus propios climas. Y aunque en sus obras continúan predominando las relaciones entre personajes y ambientes se entrevé



un reacomodamiento en el grupo generacional más joven. **Piel de verano** (1961), en la que mostraba que apenas existen diferencias entre los ricos ociosos y quienes les sirven, comenzaba a apuntar ya en una dirección distinta, dando muestras de mayor fluidez narrativa y de una atmósfera más lírica, al tiempo que se olvidaba del anterior énfasis en los aspectos más evidentes de la trama. Todas estas películas tienen defectos; pero, al mismo tiempo, comunican una gran vitalidad, contienen una enorme riqueza de ideas e imágenes, que supera los límites de la puesta en escena en un intento de lograr una visión realmente personal de las cosas. A partir de entonces, como si el rigor lo hubiera saturado, Nilsson emprende nuevas exploraciones. (...). Dos películas posteriores continuaron investigando en esta misma línea. **LA TERRAZA** (1963) y **El ojo de la cerradura** (1964), en las que los elementos góticos y el amargo análisis social intentaban un



difícil y no siempre conseguido equilibrio. En **LA TERRAZA** (1964), un grupo de jóvenes burgueses se atrinchera en un ático, en abierta rebeldía con sus mayores. La premisa le sirve para concretar una de sus mejores obras; un film que anticipa la confusión y violencia que se desatarían poco después, por lo que conserva una sorprendente vigencia (...).

(...) En 1962 Torre Nilsson había rodado **Homenaje a la hora de la siesta** con la colaboración de franceses y brasileños. Esta película inauguraría una serie de intentos no demasiado afortunados de coproducir con otros países, y entre los que cabe incluir **La chica del lunes** (1969) y **Los traidores de San Ángel** (1967), rodadas ambas en coproducción con un productor independiente norteamericano y en Puerto Rico, pero nunca estrenadas fuera de Argentina en sus versiones en inglés.

En 1968 Torre Nilsson se encontró en una situación que habría que repercutir sobre su carrera más que cualquiera de las anteriores. El clima de incertidumbre económica y de convulsiones políticas reinante en Argentina era tan malo que decidió embarcarse en una serie de costosas superproducciones épicas con apoyo gubernamental, de las



cuales la más conocida es **Martín Fierro** (1968). Eso significó su práctica desaparición de los festivales europeos y su olvido internacional, pero sirvió al menos para que fuese conocido en su propio país al margen de los circuitos de arte y ensayo, y de un reducido grupo de críticos y cinéfilos. Torre Nilsson no se sintió demasiado feliz con su éxito durante ese período, y, a la menor oportunidad, volvió a abordar temas más próximos a sus preocupaciones con una serie de cuidadas adaptaciones literarias: **Los siete locos** (1972), basada en la novela de Roberto Arlt, **Boquitas pintadas** (1974), basada en la novela de Manuel Puig; **La guerra del cerdo** (1975), basada en la novela de Bioy Casares; y **Piedra libre** (1976), basada en la novela de Beatriz Guido. Con la única excepción de **La guerra del cerdo**, todas estas películas pueden alinearse con las de la primera etapa de la carrera de su autor en cuanto a interés y calidad.

Sin embargo, y fuera cual fuera la fuente literaria de sus películas, Torre Nilsson lograba crear brillantes melodramas que abordaban oblicuamente los aspectos escondidos y enfermizos de la sociedad argentina, y se caracterizan por su mezcla de observación



realista y de una gran capacidad de imaginación, como ocurre en **Piedra libre**. Primero prohibida y luego autorizada, la suerte corrida por esta película le impulsó a abandonar su país. No obstante, cuando cayó gravemente enfermo, decidió volver a él y ponerse a trabajar en el guion del que habría de ser su último e inacabado proyecto. El guion no fue jamás aprobado por las autoridades militares. Pero, ironías de la vida, tras su prematura muerte en 1978, el régimen le denominara “el cineasta más destacado del país”.

La carrera de LEOPOLDO TORRE NILSSON fue, pues, la de un cineasta que consiguió primero fama en Argentina, y luego prestigio internacional, cayendo finalmente en desgracia ante las autoridades. Su fascinante obra ilustra todos esos períodos de su vida (...).

*Texto (extractos):*

*César Maranghello, Breve historia del cine argentino,*

Laertes, 2005

AA.VV., *Historia Universal del Cine*, vol. 8º, Planeta, 1982





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

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio  
Martín”. 2024

## **Agradecimientos:**

Ramón Reina/Manderley

Imprenta Del Arco

Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario

(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón & Alba

María Espinosa)

Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)

Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)

Redes Sociales (Isabel Rueda)

M<sup>a</sup> José Sánchez Carrascosa

## *In Memoriam*

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,

José Linares, Francisco Fernández,

Mariano Maresca & Eugenio Martín

## **Organiza:**

Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.

Organiza:  
Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram



LAMADRAZA.UGR.ES

