



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

SEPTIEMBRE 2024

**TRUMAN CAPOTE:
100 AÑOS DE SANGRE FRÍA Y CHAMPÁN AMARGO**



Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Aula de Literatura, Cátedra “Federico García Lorca” &

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 po-
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,
L.

Avisos

era con un spa
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
mojesto al aquí
La Escuela F
Escuela Pia u
ble recuerdo de
comunicado a n
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 Inleda
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

**TRUMAN CAPOTE:
100 AÑOS DE SANGRE FRÍA Y CHAMPÁN AMARGO**

SEPTEMBER 2024

*TRUMAN CAPOTE:
100 YEARS OF COLD BLOOD AND BITTER CHAMPAGNE*

Lunes 23 / *Monday 23th* 20:30 h.

A SANGRE FRÍA

(In cold blood, EE.UU., 1967) Richard Brooks [134 min.]

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

Lunes 30 / *Monday 30th* 20:30 h.

HISTORIA DE UN CRIMEN

(Infamous, EE.UU., 2006) Douglas McGrath [121 min.]

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

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
Aula de Literatura, Cátedra “Federico García Lorca” &
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*





LIFE

*'In Cold Blood' is filmed
on scene of the crime*

NIGHTMARE REVISITED

In Kansas,
Truman Capote
stands between
actors who
play killers
in movie of
his book



MARY MONT GODOCK/STL 18 24
WARD WATSON
SHELL GAYNE W/ 54871

MAY 12 • 1967 • 35¢

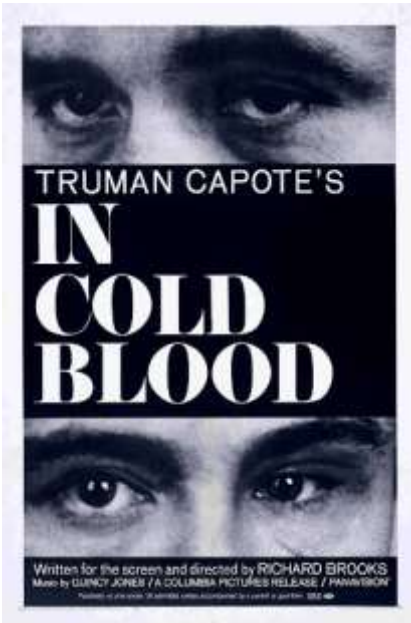
Lunes 23

20:30 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

A SANGRE FRÍA • 1967 • EE.UU. • 134'



Título Orig.- In cold blood.

Director.- Richard Brooks.

Argumento.- El libro homónimo (1966) Truman Capote. **Guion.-**

Richard Brooks. **Fotografía.-** Conrad L. Hall (2.35:1 - B/N). **Montaje.-** Peter Zinner. **Música.-** Quincy Jones.

Productor.- Richard Brooks.

Producción.- Columbia – Pax Enterprises. **Intérpretes.-** Robert

Blake (*Perry*), Scott Wilson (*Dick*), John Forsythe (*Alvin Dewey*), Paul Stewart

(*Jensen*), Gerald O'Loughlin (*Harold Nye*), Jeff Corey (*sr. Hickock*), Charles

McGraw (*Tex Smith*), John Gallaudet (*Roy Church*), James Flavin (*Clarence*

Duntz), Will Geer (*fiscal*), John McLiam (*Herbert Clutter*), Ruth Storey (*Bonnie*

Clutter), Brenda Currin (*Nancy Clutter*).

Estreno.- (EE.UU.) diciembre 1967 / (España) octubre 1968.

versión original en inglés con subtítulos en español

4 candidaturas a los Óscar: Director, Guion adaptado, Fotografía y Banda Sonora

Película nº 20 de la filmografía de Richard Brooks (de 26 como director)

Música de sala:

A sangre fría (*In cold blood*, Richard Brooks, 1967)

Banda sonora original compuesta por **Quincy Jones**



“El periodismo se mueve siempre en un plano horizontal al contar una historia, mientras que la narrativa, la buena narrativa, se mueve verticalmente, profundizando en el personaje y los acontecimientos. Al tratar un hecho real con técnicas narrativas (...) es posible elaborar este tipo de síntesis.”

“Es la traducción del libro más exacta que podría haber esperado, con la única excepción de que si se hubiera hecho como yo quería habría durado nueve horas. Ahora dura dos, pero esas dos horas están sacadas palabra por palabra del libro y son brillantes. Cooperé totalmente con Richard Brooks (...) y nunca tuvimos el más mínimo desacuerdo. A propósito, los actores que interpretan a Perry Smith y Dick Hickock han hecho un trabajo notable. Incluso el parecido físico es extraordinario; cuando vi al actor elegido para encarar a Smith, era como si Perry hubiera vuelto de la tumba”.

Truman Capote



“Todo americano piensa que si no engaña a nadie, si no peca demasiado, llegará a ser un buen tipo, un tipo honesto, que tal vez ganará la lotería o, quién sabe, se casará con la hija del jefe. Por el contrario, si no tienes éxito, si te meten en la cárcel, si eres un desgraciado, si eres un pobre, es probablemente porque has pecado (...) Es más fácil tragarse eso que admitir como causa de una depresión una estructura económica débil. Y esta mentalidad proviene de que el americano está convencido de que su país es el más grande, el mejor del mundo.”

Richard Brooks

(...) No es en absoluto casual que esta película empiece y termine con su propio título estampado en la pantalla, en un contrastado blanco y negro. Más allá del evidente paralelismo así propuesto entre la violencia individual y la violencia institucional, que ha contribuido en gran medida a condenar a Richard Brooks al



purgatorio de los cineastas amantes del subrayado, este recurso delata igualmente la esencia de **A SANGRE FRÍA**: la repetición, la esquizofrenia, la dualidad. Mientras la novela de Truman Capote termina con una escena melancólica en la que *Dewey*, el agente encargado del caso, pasea por las inmediaciones de la granja *Clutter* y piensa en la muchacha asesinada, la película de Brooks prefiere la imagen desnuda de *Perry Smith* balanceándose en la horca, tras la ejecución, mientras los latidos de su corazón se detienen poco a poco y el título reaparece después de un implacable fundido en negro. En efecto, si la novela es una elegía en forma de documento, la película está construida como una fórmula matemática en la que no hay espacio para el lirismo: el desplazamiento, la circulación de elementos y motivos vuelve siempre al punto de partida, en un insondable círculo infernal.

Dos son los asesinos que, una noche de noviembre de 1959, aniquilan a la familia *Clutter*, en su casa de Kansas, tras comprobar



que la caja fuerte que buscaban en realidad no existe. Dos son también los narradores interpuestos del caso, el policía y el periodista, el poder ejecutivo y el poder de la información. Por eso deben ser igualmente dos los colores elegidos para contar la historia, el blanco y el negro, con una gama de grises muy poco amplia, cortesía del fotógrafo Conrad Hall. Y por ello esos múltiples desdoblamientos se relacionan interminablemente entre sí, establecen un juego de apariciones y reapariciones, reproducciones y sustituciones, que dibuja un mapa laberíntico por cuyo interior se mueven los personajes como ratas de laboratorio. Las familias disfuncionales de *Perry* y *Dick* se reflejan en la familia modelo *Clutter*, donde también hay dos jóvenes, el hijo y la hija. Su patético deambular a lo largo de la primera parte halla su réplica inmóvil en la segunda, que describe el arresto, el interrogatorio, la confesión, el juicio, los largos años en prisión a la espera de la horca y la ejecución. El pasado se desliza en el presente inoculando su



ponzoña inagotable, hasta el punto de que, en una escena de amplios ecos bergmanianos, *Perry* ve a la vez los escarceos sexuales de su amigo *Dick* y también los de su madre, todo en la misma habitación miserable que ahora ocupa. Se trata, pues, de una pura cuestión de ricos y pobres, de manera que esos fluidos que nunca se detienen están destinados a dar forma, en realidad, al sistema circulatorio del organismo capitalista.

Es necesario que existan crímenes como el que cometen *Perry* y *Dick* para que la maquinaria siga su marcha, para que todos los mecanismos se pongan en marcha, para que el policía y el periodista puedan proseguir con su trabajo, incluso para que las masas experimenten ese miedo que constituye el corazón del orden social. En la última escena, el verdugo adopta el rostro del padre de *Perry* no en nombre de una vaga justificación psicoanalítica, sino porque en realidad “son” la misma persona. La familia como primer eslabón de la cadena que une crimen y castigo, como eje primordial de esa rueda que nunca deja de girar, es uno de los temas mayores de la obra de Brooks, desde sus adaptaciones de Tennessee Williams a la despiadada exploración de la pareja que ilustra **Con los ojos cerrados** (*The Happy Ending*, 1969), pasando por el mismísimo



Dostoievski que sirve de base a **Los hermanos Karamazov** (*The Brothers Karamazov*, 1958). En **Buscando al Sr. Goodbar** (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977), su antepenúltima película, el rechazo de la moral familiar es la premisa indispensable para la autodestrucción del individuo. Y en **A SANGRE FRÍA** ni siquiera olvida las piezas menores: el recluso que divulga la mentira de la caja fuerte y luego delata a las víctimas de su engaño; el reverendo que atiende la llamada de desesperación de *Perry* y después le da la absolución. Podría argumentarse que el flashback que da cuenta de la matanza resulta gratuito, que no es de recibo recuperar esas imágenes del horror cuando una oportuna elipsis ya las había obviado. Veamos. El coche en el que viajan *Perry* y *Dick* se detiene ante la granja de los *Clutter*. *Perry* balbucea que aún están a tiempo de detener aquella locura y, de repente, pasamos a la mañana siguiente, al descubrimiento de los cadáveres. Más tarde, cuando el detective *Dewey* conduce a *Perry* a la prisión, este le (nos) relata la masacre con pelos y señales. Sin duda era necesario, Brooks no podía ahorrarnos eso, pues en ese caso hubiera dejado un hueco insalvable en la sucesión implacable de acontecimientos. Entonces ¿por qué no explicarlo “en su momento”? Pues porque ese agujero es un microcosmos en sí mismo, la representación al microscopio del Gran Sistema Social y su imparable circulación de deudas y pagos, motor de la economía capitalista. Es el

momento en que se anulan las barreras de clase, en que los privilegiados se ponen al servicio de los débiles, de manera que todo queda patas arriba, incluidas las fórmulas matemáticas: el itinerario del poder trastoca su orden tradicional y sobreviene el caos. En la escena de la matanza, la circulación no se detiene, pero sí se altera. Los pasos de los asesinos se oyen arriba y abajo, subiendo y bajando las escaleras, de habitación en habitación, sin música incidental, mientras las linternas iluminan aleatoriamente rostros y rincones, objetos y muebles. Las imágenes, en la frontera de la abstracción, revelan un infierno en el que todo se ha trastocado, donde ni siquiera víctimas y verdugos tienen derecho a la representación de sus últimos actos en sociedad: esa es la plusvalía macabra del sistema, su excedente iconográfico, lo cual convierte **A SANGRE FRÍA** en una de las pocas películas realmente marxistas jamás realizadas en Hollywood (...).

Texto (extractos):

Carlos Losilla, “A sangre fría”, en José M^a Latorre (coord.)

La generación de la violencia del cine norteamericano,
rev. Nosferatu n° 53-54, octubre 2006

(...) Las mejores películas de Richard Brooks obedecen a la definición de la identidad americana más arriba citada, que podría coincidir con lo que dice ese pensador turista, el francés Jean Baudrillard, que ve en América el lugar de la utopía realizada, esa utopía que le ha dado la espalda a los orígenes porque la memoria da pereza y la actualidad perpetua de los signos ordena su conciencia. Americano hasta la médula, Brooks se empecinó en dar testimonio de las grietas de esa utopía, que habla, sin necesidad de doblajes, el idioma de la modernidad, ese idioma que intenta camuflar torpemente sus tartamudeos y palabras malsonantes, los defectos de una jerga tan cándida como segura de sí misma. Brooks ha retratado a los idealistas (**El cuarto poder**, 1952), a los rebeldes (**Semilla de maldad**, 1955), a los charlatanes (**El fuego y la palabra**, 1960) y a los desubicados (**Buscando al señor Goodbar**, 1977), pero pocas

películas cuyas ilustran posturas más distintas -y, paradójicamente, más cercanas- que **La última vez que vi París** (*The Last Time I Saw Paris*, 1954) y **A SANGRE FRÍA** (*In Cold Blood*, 1967) a la hora de cartografiar la vida violenta de los ricos y los pobres americanos – los “hermosos y los malditos” que titularon una novela de Scott Fitzgerald-, su ingenuidad inasequible al desaliento, su anhelo de esperanza un tanto ciego, su fe en un sueño que soñado por cualquier otro se diluiría en palabras escépticas. Ambas películas nacen de un intento de explicar América en momentos de crisis económica y/o ideológica: la inestable posguerra y los combativos años 60 son más que un telón de fondo para dos historias de amor (**A SANGRE FRÍA** también lo es, a su modo) que parecen ocupar los dos lados de un mismo espejo, como si el cristal limpio y que refleja (**La última que vi París**) necesitara su reverso opaco (**A SANGRE FRÍA**) para evidenciar por comparación su dimensión de desafortunado borrador del ensayo definitivo sobre América que Brooks rodaría perdido en las carreteras de Kansas, allí donde los desclasados cantan canciones antes de matar a los inocentes. El abismo que separa a una de otra película demuestra que Brooks entendía mejor a los pobres que a los ricos, a los auténticos marginados que a los que fingen serlo. (...)

(...) ¿Cuándo empieza el Nuevo Hollywood, en **Bonnie y Clyde** (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) o en **A SANGRE FRÍA**, del mismo año? En la primera se gesta la poética del *outsider*, aunque se la mitifica y glamouriza: la boina de Faye Dunaway y la pistola de Warren Beatty no sólo los ratifican como símbolos eróticos sino también como iconos pop. Hay en ella una persistente y valiosa celebración de la violencia: el disparo y la sangre son más que una pantomima o un efecto especial, desplegándose sin filtros ante un público que empezaba a sentir la rebelión como una necesidad. Por el contrario, la película de Richard Brooks recoge el testigo de **Psicosis** (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) para ponerse descaradamente de parte de los villanos, que no son más que un par de ilusos en busca del sueño americano. Lo que Hitchcock demostró en 1960 amparado en el disfraz del cine de terror, y lo que George A. Romero (**La noche de los muertos vivientes**, *Night of the Living Dead*, 1968) y Leonard



Kastle (**Los asesinos de la luna de miel**, *The Honeymoon Killers*, 1971) demostraron en años inmediatamente posteriores, era que la violencia nacía del mismo corazón de la sociedad estadounidense, que la había estado incubando desde la noche de los tiempos. Nadie está seguro, nadie está libre de culpa, nadie puede fiarse de nadie. **A SANGRE FRÍA** viene a demostrar este triple teorema de la negación, hablando del fracaso del sistema pero también de la revolución que lo cuestionaría todo incluso antes de que ésta hubiera tomado las calles. Resulta obvio que, sin la legitimación que le proporcionaba el éxito del libro de Capote, Brooks nunca podría haber hecho una película como **A SANGRE FRÍA**, y que, sin ella, películas como la de Kastle, **Malas tierras** (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) o **Taxi Driver** (Martin Scorsese, 1976), por poner tres ejemplos significativos, no existirían.

Truman Capote leyó una crónica de sucesos que le llamó poderosamente la atención en el “New York Times” del 16 de noviembre de 1959. Este era el primer párrafo: “*Un rico agricultor, su esposa y sus dos hijos fueron encontrados hoy en su casa muertos a*

tiros. Les dispararon a quemarropa después de haberlos atado y amordazado". La posibilidad de explorar los efectos de ese asesinato tan brutal en una comunidad, la del lejano Kansas, que era un planeta definitivamente extraño para un animal social y cosmopolita como él, sedujo la insaciable curiosidad de Capote. Fue precisamente la seducción el arma vestida de seda que utilizó para introducirse en un entorno que no se mostraba ni benévolo ni confiado ante la intrusión de un elemento foráneo. Sin magnetófono que se interpusiera entre sus objetos de estudio y su memoria e inteligencia prodigiosas, el Capote más camaleónico empatizó con el círculo de amigos y conocidos de los *Clutter* de la misma manera que, más tarde, empatizaría con los asesinos, *Dick Hickock y Perry Smith*. Las dificultades aparecieron en la dolorosa fase de escritura, cuando Capote luchaba contra sus propias emociones, generadas durante la etapa de investigación y, después, durante la espera hasta la ejecución de *Dick y Perry* para poder rematar y publicar el libro. Más allá de la angustia que le provocaba que su obra maestra dependiera de la muerte de dos personas que conocía tan bien como a sí mismo, el reto principal estaba en cumplir el objetivo de crear una "novela de no-ficción". (...)

No es extraño que Capote pensara inmediatamente en Richard Brooks, que había leído las pruebas del libro antes de su publicación, en 1965, para adaptarlo al cine. Pese a que el adalid del cine objetivo, Otto Preminger, había pujado por los derechos del libro, peleándose en público con el agente de Capote, Irving Lazar, en el "Club 21" de Nueva York, el escritor pensó que Brooks defendería los intereses de su obra con mayor integridad. No se equivocaba: cuando le pidió que le enseñara el guion definitivo, Brooks se negó a hacerlo, porque no quería las interferencias que había sufrido con Tennessee Williams en **La gata sobre el tejado de cinc** o **Dulce pájaro de juventud**. Y cuando Truman Capote visitó el rodaje en una clara estrategia de autopromoción, rodeado de periodistas y fotógrafos, Brooks le pidió cordialmente que se marchara esa misma noche. Capote accedió a los deseos de Brooks.

De la misma manera se había negado a las insistentes peticiones de la Columbia, que quería que Paul Newman y Steve



McQueen fueran los protagonistas y que la película fuera en color. Llegaron a mostrarle una bobina de **Reflejos en un ojo dorado** (*Reflections in a Golden Eye*, John Huston, 1967) para convencerle de que podía desaturar el color, pero ni él ni su director de fotografía, Conrad L. Hall, dieron el brazo a torcer. “*El miedo no existe en colores*” dijo Brooks, “*quiero decir, en lo más profundo de nosotros*”. Si Capote había respetado a rajatabla la descripción de ambientes, hechos y personajes, Brooks se sentía en la obligación moral de respetar la realidad descrita en la novela. No cejó en su empeño hasta que obtuvo autorización para rodar en la casa de los *Clutter* y en la sala del tribunal donde fueron condenados *Dick* y *Perry*. Siete de los miembros del jurado en la película habían formado parte del jurado del caso real. El feroz, contrastado blanco y negro le permitía ilustrar los claroscuros de sus protagonistas a la vez que le devolvía al realismo documental de sus inicios, casi evocando las fotografías de la América de la Gran Depresión que Walker Evans hizo en “Elogiemos ahora a hombres famosos”. Los casi desconocidos Robert Blake y Scott Wilson llevaron todo el peso interpretativo de **A SANGRE FRÍA** contradiciendo a los que piensan que una obra de estas características necesita estrellas para hacerse un hueco en el mercado.



Pero las educadas palabras de Capote citadas al principio, extrañas en alguien que se caracterizaba por sus envenenados ataques, escondían un germen de decepción: en la versión de Brooks los *Clutter* habían desaparecido en combate. Capote se había esforzado, en la primera parte del libro, titulada “Los últimos que los vieron vivos”, en establecer una musicalidad perfecta en la ejecución del montaje paralelo -se ha hablado mucho de las deudas que la novela tiene con la narrativa cinematográfica- que enfrenta la vida cotidiana de los *Clutter* con los progresivos avances de los asesinos hacia el lugar de los hechos. Brooks conserva el montaje paralelo, pero lo somete al colapso de la fragmentación, casi deudor de la literatura *be-bop* o de los aullidos de Ginsberg. Si Capote se detenía en la descripción casi elegíaca de los hábitos y gestos de cuatro personas que no sabían que estaban viviendo sus últimas veinticuatro horas, Brooks los utiliza como la cola de su violenta rima asonante, sugiriendo no solo su fatal destino sino también su condición de alargada sombra de sus futuros asesinos, la inevitable proyección del fracaso de estos. A cada cambio de plano de ese inmenso prólogo parece que los *Clutter* se diluyan en

la fuerza de la presentación de sus adversarios, convirtiéndose a la vez en su reverso blanco pero anómalo. Un barrido del autobús en que viaja *Perry* se comunica con el paso de un tren por la estación de Holcomb, iniciando una perversa red de relaciones entre el movimiento uniformemente acelerado de las clases desfavorecidas y la quietud automática de las clases acomodadas. Cuando *Nancy Clutter* coge el auricular, quien contesta no es el agente de seguros que quiere citarse con su padre sino *Perry Smith*, que, desde un teléfono público de la estación de autobuses, desea hablar con la penitenciaría de Kansas. Cuando *Herb Clutter* agacha la cabeza después de afeitarse, quien la levanta es, también, *Perry*, que se está afeitando en el lavabo de la citada estación. Brooks establece su propio sistema poético, en el que la presencia de los *Clutter* parece un detonante de la acción de *Dick* y *Perry*. Existe, previamente a la noche del asesinato, un diálogo entre desconocidos que proviene del montaje, dos universos contrapuestos unidos por la fatalidad de la moviola. En la violenta dialéctica planteada por Brooks, en realidad el universo que sobra, o el que irrumpe maleducadamente y envuelto en música de violines el ritmo implacable del relato, es el universo de los *Clutter*: los planos que describen su vida cotidiana rompen el tono sincopado, siniestro, establecido desde el inicio, con el rostro de *Perry* surgiendo de la oscuridad al fondo de un autobús, iluminado durante un segundo por una cerilla, y el cuerpo de *Dick* protegiendo a su padre enfermo del frío y escondiendo una escopeta en el asiento trasero de su coche. De algún modo, Brooks ya ha asesinado a los *Clutter* antes de que lo hagan sus auténticos verdugos.

Este es, sin duda, uno de los aspectos más interesantes de la adaptación de Brooks: la benevolencia del sueño americano, la bondad de los inocentes, aparece casi como una imagen fantasmática hacia la que los culpables, los asesinos, se dirigen para certificar su condición de espejismo. Brooks se desvía de la objetividad de la novela de Capote, la rasga por entero, desprecia a los buenos para quedarse con los malos, para finalmente comprender la razón última de sus motivaciones, para entender dónde está la humanidad del fracaso de ese sueño americano que los *Clutter* parecen representar con fastidiosa



indolencia. No es casual que la película favorita de *Perry* sea **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948). Tampoco debe resultarnos extraña la insistencia con que *Perry* habla de ese mapa del tesoro de Hernán Cortés que les hará ricos, el Santo Grial mexicano que por fin les sacará, a él y a *Dick* de la pobreza: la quimera del oro sigue enraizada en el sueño de ascensión social prometido por el capitalismo.

Habrá que estar de acuerdo con Carlos Losilla cuando afirma que **A SANGRE FRÍA** es una de las pocas películas realmente marxistas rodadas en Hollywood: su radicalidad ideológica no solo reside en su virulenta denuncia de la pena de muerte sino en evidenciar, como dice Losilla, que el momento del asesinato es el único donde las barreras de clase son abolidas. En esta escalofriante escena, que Brooks, como Capote, reserva para el tercio final del relato, atendemos a la disolución de las redes sociales, a la colisión de esos dos universos que estaban predestinados a destruirse desde el



montaje y que ahora no saben qué hacer el uno con el otro, iluminado el absurdo del encuentro -no hay dinero en la casa de los *Clutter*- por ráfagas de luz de linterna, los rostros de las víctimas apagados por la rabia de sus verdugos, los papeles intercambiados, la justicia violenta de los pobres infligida sobre una familia que es La Familia, la comunidad solidaria y estable que el cine norteamericano de finales de los sesenta ya retrata como un organismo enfermo y en estado de disolución. Es lógico que Brooks rellene el vacío que deja la elipsis del asesinato con el cemento armado de lo explícito: ese clímax pospuesto llega cuando hemos tenido suficiente tiempo para identificarnos con *Dick* y *Perry*, para que su brutalidad sea más soportable. Así las cosas, ese agujero narrativo que ahora se satura de oscuridad, ese “microcosmos en sí mismo” que es “la representación al microscopio del Gran sistema social y su imparable circulación de deudas y pagos, motor de la economía capitalista”, encierra definitivamente a *Dick* y *Perry* en los confines de la tragedia marxista.

Si Capote se enorgullecía de haber eliminado todo rastro opinativo de su reportaje novelado, narrando los hechos desde una



tercera persona omnisciente, Brooks gradúa la evolución del relato en un sutil desplazamiento del punto de vista. El director empieza a explicar los hechos abriendo al máximo el objetivo: el viaje de los asesinos, el encuentro en la estación de autobuses, el discurrir de la vida en el hogar de los *Clutter*... todo está observado desde una considerable distancia, como si Brooks nos dijera que aún no ha llegado el momento de implicarnos. A medida que el metraje avanza, y el sistema acorrala a los culpables, el plano se cierra lento pero implacable, se olvida del contexto (la escena del juicio, que Capote resuelve en poco más de treinta páginas, ocupa en la película apenas tres minutos), y se acerca a *Perry Smith* con una cierta ternura, reservando para el final el réquiem por este pobre diablo, concediéndole permiso para que cierre el relato desde el interior de su corazón. De la tercera persona omnisciente a la primera persona del singular; de la urgente, periodística narración exterior a la cálida, triste



narración introspectiva. De la impenetrable materia del mito de una nación que se devora a sí misma al patíbulo donde muere el cuerpo de los hombres. Si Brooks cierra **A SANGRE FRÍA** con los latidos del corazón de *Perry Smith* apagándose en la banda sonora, no es solo porque haya subjetivado totalmente el relato -gracias, por supuesto, a la entregada y sensible interpretación de Robert Blake, cuyos gestos transmiten ternura y peligro, desvalimiento y hostilidad- sino también porque identifica la propia naturaleza de la película con ese corazón que se detiene: es **A SANGRE FRÍA** quien muere. No hay lugar para la escena final de la novela de Capote, en la que el detective *Dewey* y *Susan Kidwell*, amiga de *Nancy Clutter*, se encuentran en la tumba de la familia cuatro años después de los hechos. No hay lugar para epílogos porque la película ha muerto ahorcada, demostrando hasta qué punto Brooks ha logrado convertirla en un sistema orgánico, que duda y respira. Antes de ser ejecutado, *Perry Smith* pregunta si puede ir al baño para no mojar los pantalones cuando muera. Es una escena que no existe en la novela de Capote, y que Brooks incluyó después de confirmarlo con el capellán que atendió a *Smith* en el corredor de la muerte. Es un ejemplo más de la importancia de la plástica del gesto en el film. Cuando *Perry* llega a la estación de autobuses, intenta llamar por teléfono pero siempre se le cuele alguien, incluso unas monjas que se disculpan pero le vuelven la espalda lanzándole una mirada de desconfianza. Cuando pide una cerveza y un par de aspirinas en una tienda de la estación, carraspea nervioso, como pidiendo



permiso para hablar. Dos movimientos imperceptibles, casi invisibles, delatan al personaje: *Perry Smith* se mueve entre la angustia del rechazo y la timidez frente a un mundo que ha dejado de comprenderle. La película celebra este culto al detalle de caracterización psicológica en cada cambio de plano. Las ensoñaciones de *Perry Smith* como músico en Las Vegas o el recuerdo voraz de la madre borracha y promiscua castigada por el padre se filtran en la realidad proponiendo una circularidad perfecta, matemática, en la relación que tiene con *Dick Hickok*: en el primer caso es *Dick* quien, con su mirada, despierta a *Perry* de sus fantasías, mientras que en el segundo es *Perry* quien mira a *Dick*, que está con una chica en la desconchada habitación de un hotel mexicano que comparte con su amigo fugitivo. En este juego simétrico de miradas se define no solo la homosexualidad latente de la relación entre *Dick* y *Perry* sino también sus comunes carencias afectivas.

A SANGRE FRÍA no evita explicaciones psicoanalíticas (que ya estaban muy presentes en el libro) para evidenciar esa crisis de la figura paterna como modelo de autoridad y comportamiento. Tiene razón Ethan Mordden cuando destaca la importancia de los padres, reales o delegados, que puntúan la relación entre los asesinos y las víctimas de la película. El inspector *Dewey* no es más que el padre



protector de la comunidad, del mismo modo que lo es el periodista que oficia de voz de la conciencia o de líder de la opinión pública, personaje que es, sin lugar a dudas, el añadido más desafortunado de la versión de Brooks, por lo que tiene de subrayado demagógico de su denuncia de la pena de muerte. Tanto el señor *Clutter* como el verdugo en la horca adquieren el rostro del padre de *Perry Smith*, verdadero origen del mundo al que la mente del asesino vuelve una y otra vez, como si esa violencia primigenia fuera su único refugio, el lugar reiterado donde todo cobra sentido. En el hermoso monólogo que *Perry* recita antes de morir, sus lágrimas mezcladas con el reflejo de la lluvia sobre su rostro, habla de la experiencia con su padre en Alaska, donde invirtió todo su dinero en construir un hotelito para turistas que ningún turista visitó. Es un relato precioso, que refleja que el sueño americano se transmite por herencia, de padres a hijos, y es de su fracaso de lo que nace la violencia que azota la nación: no en vano el padre acaba encañonando con su escopeta a *Perry*, y después de apretar el gatillo y comprobar que no está cargada, se pone a llorar desconsoladamente y echa a su hijo sin mediar palabra. Cuando el sacerdote que escucha la confesión de *Perry* le pregunta si quiere a su padre, si le ha perdonado, él responde: “*No, le odio... le odio y le quiero*”. Parece la posición ética, agresivamente contradictoria, que

Brooks mantiene hacia esa América que le obsesiona diseccionar. Por un lado, la América que representan el abuelo y el nieto que se dedican a recoger botellas vacías de coca-cola en medio del desierto a cambio de tres centavos por envase, la América de la Depresión conservada intacta en formol, y que ahora irrumpe como un fantasma en un espacio abierto, reivindicándose como pasado pluscuamperfecto de la América de *Dick y Perry*, que conducen por carreteras secundarias para robar y, si se tercia, asesinar a sus benefactores. Es una América que despierta la bondad más recóndita de los protagonistas, y que Brooks filma con un cariño que se trunca pocos minutos después, cuando *Dick y Perry* se topan con la policía, en una elipsis que nos ahorra, con insólita brusquedad, el proceso de detención. Llega entonces la América que juzga, la que interroga y la que castiga a quienes han obrado desde la visión deformada de un sueño de éxito, de una posibilidad de redención. Si la América de Brooks es un país sin padre, **A SANGRE FRÍA** es el grito de guerra de un cine americano que empieza a cuestionar sus figuras paternas. Scorsese, Coppola, Cimino y compañía saludan desde las casillas de salida (...).

Texto (extractos):

Sergi Sánchez, “Los hermosos y los malditos. Notas sobre *The Last Time I Saw Paris & In the cold blood*”, en *Quim Casas & Ana Cristina Iriarte* (eds.) **Richard Brooks**, Filmoteca Española, 2006

(...) **A SANGRE FRÍA** fue uno de los mayores éxitos comerciales de la carrera de Richard Brooks -13 millones de dólares de la época en cines, sobre un presupuesto de 3.5 millones-, y su tercera y última nominación al Óscar al Mejor Director. Los aproximadamente treinta primeros minutos del film ya son soberbios. Mediante un brillantísimo montaje en paralelo, construido alrededor de pequeños detalles que ponen en relación, por un lado, a *Perry y Dick*, y por otro, a los *Clutter*, Brooks establece desde el principio una trágica asociación entre los futuros asesinos y sus futuras víctimas. No se trata, empero, de poner así de relieve la maldad de los primeros



frente a la inocencia cotidiana de los segundos. Brooks, cineasta moral pero no moralista, muestra de este modo que todos estos personajes, a fin de cuentas, pertenecen a un mismo mundo: el nuestro. Un mundo en el que el horror de un crimen gratuito e imperdonable se produce en el contexto de la más aburrida y vulgar ciudad de provincias norteamericana: no me extrañaría si me dijeran que David Fincher tuviese **A SANGRE FRÍA** entre sus películas favoritas. Pero, pasada esa primera media hora, y ya hasta el final, el film explora en profundidad la personalidad de los asesinos: *Perry*, ese joven aparentemente sensible y, hasta cierto punto, cultivado (es un amante del dibujo y de la lectura, y tiene ensañaciones en las cuales se ve a sí mismo triunfando como cantante), pero también traumatizado desde la infancia por haber sido testigo de los feroces maltratos que su padre, *Tex* (Charles McGraw), infligió a su madre, la india cheroqui *Flo* (Sammy Thurman), guarda en su interior una violencia explosiva a duras penas contenida; y *Dick*, un timador de segunda fila, harto de



vivir en la miseria -comparte una triste cabaña en compañía de su viejo padre *Walter* (Jeff Corey)-, que es quien planea “el golpe” en la granja de los *Clutter*, pero que en el fondo hace gala de una personalidad cobarde, temeroso de que *Perry* “estalle” y de que, en un momento dado, incluso pueda matarle ... El cuidado puesto en los protagonistas explica que, antes que centrarse en el crimen que cometieron, Brooks lo haga primero, y principalmente, sobre su perfil psicológico. Eso justifica que, tras su presentación inicial, en paralelo con sus futuras víctimas, la película no abandone a *Perry* y *Dick*, pasando elípticamente por encima de los asesinatos, a fin de continuar centrándose en los protagonistas, sin perjuicio de que plantee y desarrolle en paralelo, y con no menos brillantez narrativa, el dibujo de la investigación policial supervisada por el agente *Alvin Dewey* (John Forsythe) y seguida de cerca por el mencionado periodista de sucesos *Jensen*, en una serie de secuencias que hacen pensar en -hablo por mí- una de las mejores películas policíacas de la historia del cine: **El infierno del odio** (*Tengoku to jigoku*, 1962), de Akira



Kurosawa. Solo después de que *Perry* y *Dick* hayan sido detenidos en Las Vegas por haber robado un auto, y tras una serie de agobiantes interrogatorios, la confesión de *Perry* a *Dewey* en el coche patrulla será el momento elegido para que Brooks visualice, vía flashback, el asesinato de los *Clutter*, en una secuencia admirable, que tan solo puede calificarse como modélica, deudora de ciertas convenciones del cine de terror (¿acaso hay algo más aterrador que un ser humano con facilidad para matar?), y comparable, dentro del contexto del cine de su autor, con el aterrador clímax de la magistral **Buscando al Sr. Goodbar** (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977).

Si llegados hasta aquí la película ya es extraordinaria, **A SANGRE FRÍA** depara un último tercio no menos admirable, en el cual Brooks desarrolla una durísima crítica contra la pena de muerte. Para Brooks, *Perry* y *Dick*, sobre todo el primero, son personajes trágicos condenados, ya antes de que maten a los *Clutter*, a un destino fatal. De ahí que resuelva con una única escena, y mediante el duro

discurso del fiscal (Will Geer) a los miembros del jurado, el proceso judicial por asesinato de los protagonistas: no es necesario alargarse más, la suerte de *Perry* y *Dick* está echada. La estancia de los protagonistas en el corredor de la muerte, en celdas contiguas con otros compañeros de desdicha, está resuelta por Brooks con gran sensibilidad: no importa qué crimen hayan cometido los condenados a la pena capital, lo repugnante es el procedimiento y todo el siniestro ceremonial previo que precede a la ejecución en la horca; Clint Eastwood tomó buena nota de ello en su excelente y subvalorada **El intercambio** (*Changeling*, 2008). Imágenes para el recuerdo: el primer plano de *Perry*, al lado de la ventana de su celda y a pocos minutos de su ejecución, confesándose ante un sacerdote, mientras las gotas de agua en el cristal dibujan simbólicas “lágrimas” en el rostro de *Perry*, un hallazgo visual de Conrad Hall que Brooks acogió con entusiasmo; y el inquietante detallismo de la ejecución en la horca de *Perry*, que se cierra insertando de nuevo el título del film, el cual resume lo que la pena de muerte tiene de venganza de la sociedad: a sangre fría (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Adaptaciones literarias”,
en dossier “Richard Brooks”, rev. Dirigido, septiembre 2006

(...) La declaración que hizo Richard Brooks a Bertrand Tavernier en un antiguo “Positif” – *“para atacar a la sociedad es más interesante mostrar un culpable y ver cómo aquella se comporta con él”* - no ha perdido nada de fuerza y en la filmografía del realizador no hay ninguna película que la haya hecho tan explícita como **A SANGRE FRÍA**, la adaptación de la novela de Truman Capote con la que el autor de “El arpa de hierba” y “El árbol de noche” consiguió popularizar entre las clases medias, no solo estadounidenses, la idea del llamado “Nuevo Periodismo”, hoy prácticamente caído en el olvido pese a los esfuerzos publicitarios que despliega de vez en cuando uno de sus principales gestores, Tom Wolfe (aunque solo lo



haga para llamar la atención sobre sí mismo). Me permito recordar que el libro de Capote, publicado primero por capítulos en el “New Yorker”, consiste en el relato de un hecho real -el asesinato de los cuatro miembros de una familia de granjeros de Kansas el 15 de noviembre de 1959 a manos de los jóvenes *Dick Hickcock* y *Perry Smith*, por el que éstos fueron ejecutados en la horca el 14 de abril de 1965 después de varios aplazamientos en la aplicación de la denominada pena capital-, con una escritura que se encuentra a medio camino entre la novela -la sombra de Dostoyevski se hace notar en algunos fragmentos del libro como referente en el tratamiento literario de la mentalidad criminal- y el reportaje periodístico. En su adaptación, Brooks desarrolló la idea citada a través del seguimiento de la conducta de dos culpables, en cuanto autores materiales del cuádruple crimen y como agentes desencadenadores de una violenta reacción social que concluye en el patíbulo, a sangre fría, igual que la

actitud de los dos jóvenes; el retrato de la pareja de asesinos lleva a conocer el rostro oculto de una sociedad enferma, y no resulta extraño que el título del film aparezca en dos ocasiones: en el tradicional encabezamiento de los genéricos y al final, después del fundido en negro que sigue al plano general del cuerpo de *Perry Smith* (Robert Blake) colgado de la horca; a sangre fría, cierto, pero la expresión debe ser aplicada tanto a la conducta de los asesinos *Dick* y *Perry* como a la de la sociedad que los mata invocando las Escrituras: “*todo volverá a ocurrir ... , dentro de un mes o dentro de un año*”, responde, escéptico, el periodista *Jensen* (Paul Stewart) a la pregunta de qué se gana con esa ejecución; así, del mismo modo, *Jensen* comenta con amargura: “*tenemos a cuatro inocentes, a dos culpables y seis asesinatos*”, y cuando le preguntan si conoce el nombre del verdugo su respuesta es: “*nosotros... el pueblo*”. Es indudable que Brooks conservó hasta el final cierto gusto por la retórica y por las frases lapidarias que provenía ya de su época como guionista, pero pocas veces una y otras alcanzaron en su cine la contundencia que tienen en **A SANGRE FRÍA**: tal vez en **El fuego y la palabra**, adaptación de una magnífica novela de Sinclair Lewis y, sin duda, su mejor película, con la que ésta comparte la presencia del periodista-testigo (encarnado en aquella ocasión por Arthur Kennedy). Pero si en **El fuego y la palabra** el guionista y realizador optó por un cine novelesco y de fuerte intensidad dramática, en **A SANGRE FRÍA** lo hizo por un elaborado trabajo realista al que solo malogran algunas incursiones, no siempre oportunas ni afortunadas, en el terreno del subconsciente cuyo objetivo es buscar las raíces del impulso criminal en la debilidad mental de los dos asesinos, sobre todo en el caso de *Perry*: este recuerda más de una vez la figura del padre, incluso mediante alteraciones espacio-temporales que le permiten asistir a sucesos del pasado desde el presente (un poco a la manera de Fellini en **Julieta de los Espíritus**, si bien con menor elegancia y sentido poético) y en la escena de la ejecución Brooks llega al extremo de dar al verdugo los rasgos del padre ausente: he aquí un modo de sustituir con la imagen el gusto por el subrayado de las palabras, tan grato al realizador.



La primera parte del film se mueve en dos direcciones paralelas que tratan de ser complementarias: una sigue los pasos de *Dick Hickcock* y *Perry Smith* hasta la comisión de los asesinatos -momento eludido con un fundido en negro y que se recupera poco antes del final para mostrarlo más directamente-; la otra reconstruye las últimas horas de vida de los cuatro asesinados, cubierta con los testimonios de quienes los vieron ese día y con supuestos que buscan potenciar el efecto de lo que se entiende como normalidad familiar, para contrastarla con el desequilibrio de los criminales: los miembros de la familia de granjeros se dedican a hacer en su último día de vida lo que el modelo de conducta bien pensante aplica a cada uno de ellos según los roles tradicionales (la madre bondadosa, el padre trabaja y firma su seguro de vida pensando en el futuro de su familia, el hijo fuma a escondidos del padre aunque éste se da cuenta de eso y sonrío comprensivo, la hija adolescente juega en la granja con su caballo, visita a su mejor amiga



y recibe a un amigo...). En la segunda parte, el punto de vista se amplía a los policías que investigan el crimen -cuyo hieratismo no podía ser más acertado- y al personaje del periodista, que alcanza mayor protagonismo en las últimas escenas, subrayado por su voz en off. El tono, apoyado sobre la fuerza descriptiva paisajística de la espléndida fotografía de Conrad Hall en blanco y negro y sobre el efecto de los planos generales de composición horizontal y de larga duración, tiene la frialdad de un informe médico: busca y establece un diagnóstico y luego se pregunta por las causas de la enfermedad. Permítaseme preferir la parte de la búsqueda del diagnóstico: siempre me he sentido más atraído por las dudas que por las certezas, por las preguntas (más todavía si pueden molestar) que por las respuestas; o, limitándome a lo que ofrece la película, porque prefiero la expresión atormentada de Robert Blake (*Perry Smith*) que la certidumbre un tanto grosera de sus visiones, igual que prefiero las sugerencias del paisaje invernal de

Kansas a los hirientes comentarios del periodista portavoz del ideario brooksiano (...).

Texto (extractos):
José M^a Latorre, “A sangre fría”, en sección “Última sesión”,
rev. Dirigido, octubre 2001.









Lunes 30

20:30 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

HISTORIA DE UN CRIMEN • 2006 • EE.UU. • 121'



Título Orig.- Infamous.

Director.- Douglas McGrath.

Argumento.- El libro “Truman Capote: in which various friends, enemies, acquaintances, and detractors recall his turbulent career” (1997) de George Plimpton.

Guion.- Douglas McGrath.

Fotografía.- Bruno Delbonnel (1.85:1 Technicolor).

Montaje.- Camilla Toniolo.

Música.- Rachel Portman.

Productor.- Christine Vachon, Anne Walker-McBay, Jocelyn Hayes & Audrey Rosenberg.

Producción.- Warner Independent Pictures – Killer Films – Longfellow Pictures.

Intérpretes.- Toby Jones (*Truman Capote*), Sigourney Weaver (*Babe Paley*), Gwyneth Paltrow (*Kitty Dean*), Sandra Bullock (*Nelle Harper Lee*), Isabella Rossellini (*Marella Agnelli*), Peter Bogdanovich

(*Bennett Cerf*), Jeff Daniels (*Alvin Dewey*), Daniel Craig (*Perry Smith*), Lee Pace (*Dick Hickock*), Juliet Stevenson (*Diana Vreeland*), Michael Panes (*Gore Vidal*), Hope Davis (*Slim Keith*).

Estreno.- (EE.UU.) octubre 2006 / (España) junio 2007.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 4 de la filmografía de Douglas McGrath (de 8 como director)

Música de sala:

“Swingin’ easy” (1957)

Sarah Vaughan & His Trio



(...) Resulta inevitable dada su proximidad en el tiempo, el tener que hacer mención a **Truman Capote** (*Capote*, 2005, Bennett Miller) a la hora de referirse a **HISTORIA DE UN CRIMEN** (*Infamous*, 2006, Douglas McGrath), y más teniendo en cuenta que ambas películas explican prácticamente lo mismo, es decir, el proceso de elaboración de la novela “A sangre fría” por parte de su autor. Dejo la comparación entre ambos films a quien le interese hacerlo. Tan sólo me limitaré a decir al respecto que, en sus líneas generales, **Truman Capote** aporta una visión cerrada en torno a la figura del famoso escritor norteamericano y de las motivaciones, artísticas y egoístas (a veces, indisociables), que le condujeron a la elaboración de “A sangre fría”, mientras que **HISTORIA DE UN CRIMEN** ofrece un retrato abierto sobre Capote, dado que da voz a algunas personas de su entorno. Es posible que ello se deba a las fuentes literarias que inspiran las dos películas, dado que la de Bennett Miller parte de “Truman Capote: la biografía definitiva”, de Gerard Clarke (Ediciones B), mientras que el film de Douglas McGrath se inspira en otra biografía de Capote, salvo error del que suscribe inédita en España y escrita por George Plimpton (co-autor, junto con Jean Stein, de un libro sobre la famosa musa de la Warhol Factory Edie Sedgwick: “Edie”, Circe



Ediciones); según parece, esta última adopta una construcción narrativa similar a la que emplea a ratos **HISTORIA DE UN CRIMEN**, recogiendo declaraciones de personas que se relacionaron con Capote en vida, fueran o no amigos suyos, que en la película se traduce en la inserción de una serie de (falsas) entrevistas a diversas personalidades, aunque a falta de un conocimiento directo de aquella es algo que no puedo corroborar.

En cualquier caso, **HISTORIA DE UN CRIMEN** es un film que se erige sin pretenderlo en un título a contracorriente de muchas tendencias de un cine, el actual, que cada vez es más bipolar y oscila entre dos extremos aparentemente irreconciliables: la superproducción-más-grande-jamás-rodada y la película-más-minoritaria-jamás-rodada. De un tiempo a esta parte uno tiene la sensación de que todo aquello que se relaciona con el cine (desde las películas a los festivales, pasando por la distribución, la exhibición y, por descontado, la propia crítica de cine) se halla sometido a una especie de esquizofrénica división entre facciones enfrentadas que en nombre de no se sabe exactamente qué idea de la cultura se llenan la



boca con declaraciones de principios tan pomposas como huecas, pues normalmente suelen ser excusas o tapaderas para no pocos intereses particulares, de tal manera que cada film que se estrena tiene que ser obligatoriamente brillante, llamativo, especial, diferente, provocativo, trasgresor, innovador, espectacular, apabullante, adrenalítico (sic), definitivo ... y resulta imposible ponerse de acuerdo sobre qué sentido darle a todos y cada uno de esos adjetivos. De ahí que películas como **HISTORIA DE UN CRIMEN**, producciones medias que no encajan ni dentro del cine más descaradamente comercial ni del más radicalmente minoritario, resulten para ciertas mentalidades más “molestas” que **Transformers** o que **Last Days**. Parece que se ha perdido la noción de que cada film puede (incluso, debe) construirse a



sí mismo con independencia de modas y modismos, ofrecer su propio discurso sin importarle el qué dirán los de un bando o los del otro.

HISTORIA DE UN CRIMEN hace gala de unas virtudes que no hace tantos años atrás hubiesen sido consideradas, digamos, “normales” en cualquier película: un guión construido con solidez; un reparto bien conjuntado de excelentes intérpretes (incluida una aquí sobria y contenida Sandra Bullock) en el papel de la escritora *Nelle Harper Lee*, autora de la extraordinaria “Matar un rruiseñor; un relato que se toma su tiempo para ir desarrollando personajes atractivos y situaciones interesantes; y un trabajo tras la cámara más que correcto y, en ocasiones, inspirado, que conoce la fuerza que tiene un plano que, cuando es necesario, dura más allá del tope de cinco segundos de rigor en el cine comercial que se practica hoy en tras día, pero tampoco se alarga a capricho de un “autor” con ganas de hacerse notar: hay que anotar al respecto el momento en que un granjero describe a *Capote* (Toby Jones) y *Harper Lee* cómo halló los cadáveres de la *familia Clutter* (en una imagen, en plano general y con los tres personajes a contraluz, que confiere una atmósfera siniestra a la tétrica explicación del granjero: una bonita forma de expresar reconstrucción de hechos verídicos y la emoción que se desprende de los mismos, lo cual sería precisamente la opción de *Capote* a la hora de plantearse “A sangre fría”); o la secuencia retrospectiva del asesinato del *sr. Clutter* y su

hijo en el sótano a manos de *Perry Smith* (Daniel Craig), resuelta en un plano fijo cuya desnuda sencillez hace más terrible lo que muestra. Douglas McGrath, en cuyo haber hallamos trabajos nada desdeñables, como su colaboración en el guión de **Balas sobre Broadway** (*Bullets over Broadway*, 1994, uno de los mejores libretos de Woody Allen), adaptaciones de obras de Jane Austen -**Emma** (ídem, 1996)- y Charles Dickens -**La leyenda de Nicholas Nickleby** (*Nicholas Nickleby*, 2002)-, y una sátira política algo gruesa -**Lío en La Habana** (*Company Man*, 2000)-, brinda un film que también parece gravitar en torno a otra esquizofrenia: la que convierte a *Capote* es alguien incapaz de separar su anhelo de escribir “la gran novela americana” y su atracción hacia el asesino *Perry Smith*: la tragedia de un hombre obsesionado por alcanzar el éxito aun a costa de descender a lo más profundo y desagradable de su propia alma (...).

Texto (extractos):

*Tomás Fernández Valentí, “Historia de un crimen”,
en sección “Críticas”, rev. Dirigido, julio-agosto 2007*

Welcome!
TO THE
WALDORF of the PRAIRIES



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
Miguel Carrera
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^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

Organiza:
La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea
Aula de Literatura, Cátedra Federico García Lorca &
Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.

Organiza:
La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea
Aula de Literatura, Cátedra Federico García Lorca &
Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.

Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram



LAMADRAZA.UGR.ES