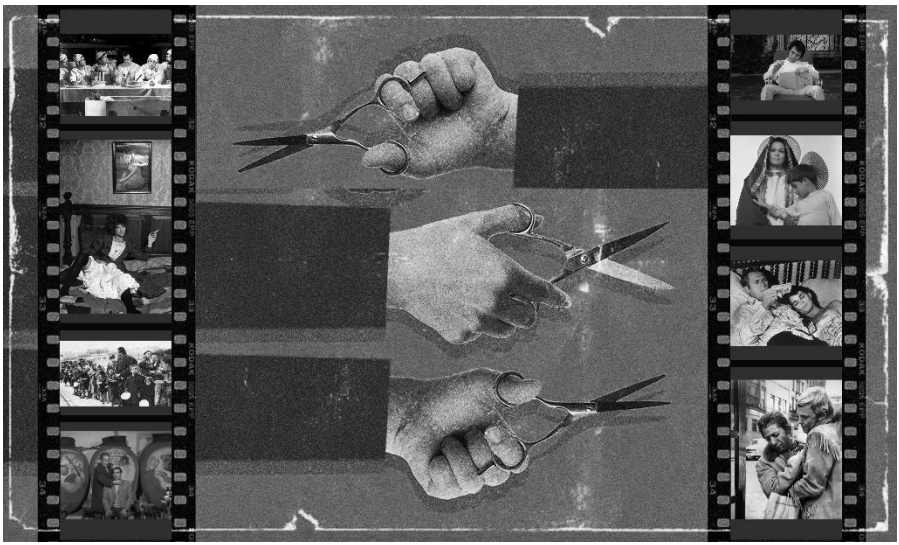
UNIVERSIDAD DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

SEPTIEMBRE 2025 – MAYO 2026

50 AÑOS EN LIBERTAD: CINE PROHIBIDO, CINE MUTILADO



Organiza:
La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea
CineClub Universitario UGR /Aula de Cine "Eugenio Martín"

EN
sa CAPILLA
ontrarán ver-
leras obras de
e en muebles,
idros, manto-
s, porcelanas,
. Al mismo
mpo que po-
vender cuan-
desee con la
curidad que
edará satisfecho
ientezuelas, 14

itares
SO A GRANADA,
ro, inserta en el
erio del Ejército»
ado al Gobierno
comandante de
é Rodríguez Leal,
d.

Avisos
lerá con un apa-
AR RAYOS X.

TEATROS y Cines

El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

imposible el dec
mero de estam
han sido tocad
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
lesianos, Teresi
gios de enseñ
que no citamo
han acudido e
nuestros actos.
Rendidas gra
granadina, a su
parroquiales: g
tísimas autorid
muy especial,
cuelas Normales
entusiasmo, a l
veterana Asoci
rio, tan cargad
dos
No quisiera
mos colaborado
tiguos Alumnos
día de este Col
ron el honor d
liquias a nuest
lo hicieron, ple
Gracias a to
molesto si aqui
La Escuela P
Escuela Pía u
ble recuerdo de
comunicado a
Roma.
Y, juntamen
agradecimiento,
modo especial
Que se arrai
res esta devoció
que estudien su
gía y, lo que
practiquen. Est
más que un ho
colaborar desde
gelizadora y m
la Santa Iglesia
Gracias a la
que han volcad
que se ha prese
nas para dar a
dre. También su
tiene que estar,
turado de recto
A todos: ¡Mu

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 2025-2026, cumplimos 73 (77) años.

SEPTIEMBRE 2025 – MAYO 2026
50 AÑOS EN LIBERTAD:
CINE PROHIBIDO, CINE MUTILADO

SEPTEMBER 2025 – MAY 2026
50 YEARS OF FREEDOM: BANNED FILMS, MUTILATED FILMS

Viernes 26 septiembre 2025/ *Friday, September 26th, 2025*
M.A.S.H. (Robert Altman, EE.UU., 1970) [116 min.]
(M.A.S.H.) - ***Prohibida. No estrenada hasta 1976***

Viernes 3 octubre 2025 / *Friday, October 3rd, 2025*
LOS VIVIDORES (Robert Altman, EE.UU., 1971) [120 min.]
(McCABE AND MRS. MILLER) - ***Mutilada por la censura***

Martes 18 noviembre 2025 / *Tuesday, November 18th, 2025*
CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA
(Basilio Martín Patino, España, 1971)
[99 min.] - ***Prohibida. No estrenada hasta 1976***

Viernes 21 noviembre 2025 / *Friday, November 21th, 2025*
QUERIDÍSIMOS VERDUGOS
(Basilio Martín Patino, España, 1970) [100 min.]
Prohibida. No estrenada hasta 1977

Martes 25 noviembre 2025 / *Tuesday, November 25th, 2025*
TEOREMA (Pier Paolo Pasolini, Italia, 1968) [98 min.]
Prohibida. No estrenada hasta 1976

Viernes 28 noviembre 2025 / *Friday, November 28th, 2025*
EL DECAMERÓN (Pier Paolo Pasolini, Italia, 1970) [111 min.]
(IL DECAMERON) - ***Prohibida. No estrenada hasta 1977***

Martes 28 abril 2026 / *Tuesday, April 28th, 2026*
LA HUIDA (Sam Peckinpah, EE.UU., 1972) [122 min.]
(THE GETAWAY) – Mutilada y modificada por la censura

Martes 12 mayo 2026 / *Tuesday, May 12th, 2026*
COWBOY DE MEDIANOCHE
(John Schlesinger, EE.UU., 1969) [113 min.]
(MIDNIGHT COWBOY) – Prohibida. No estrenada hasta 1975

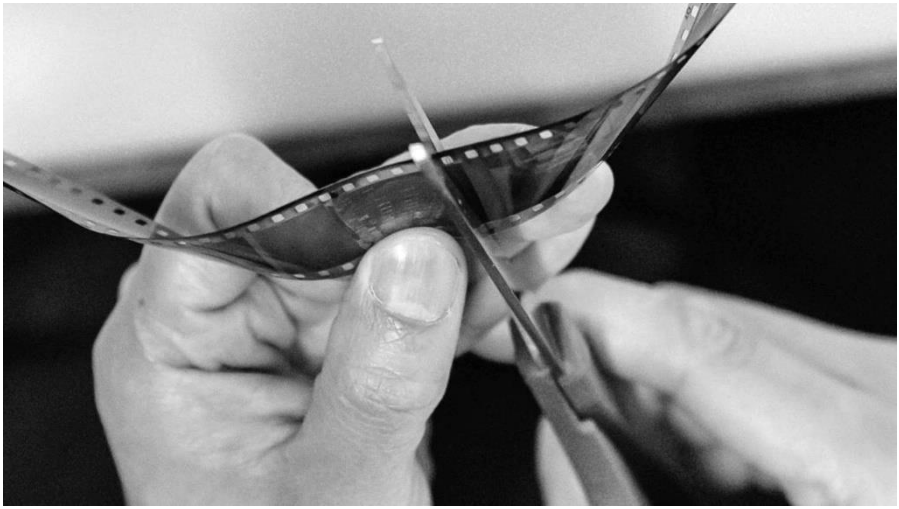
Todas las proyecciones en versión original subtitulada al español (excepto los films de Basilio Martín Patino, en versión original)
All screenings in original version with Spanish subtitles (except for the films by Basilio Martín Patino, in their original versión)

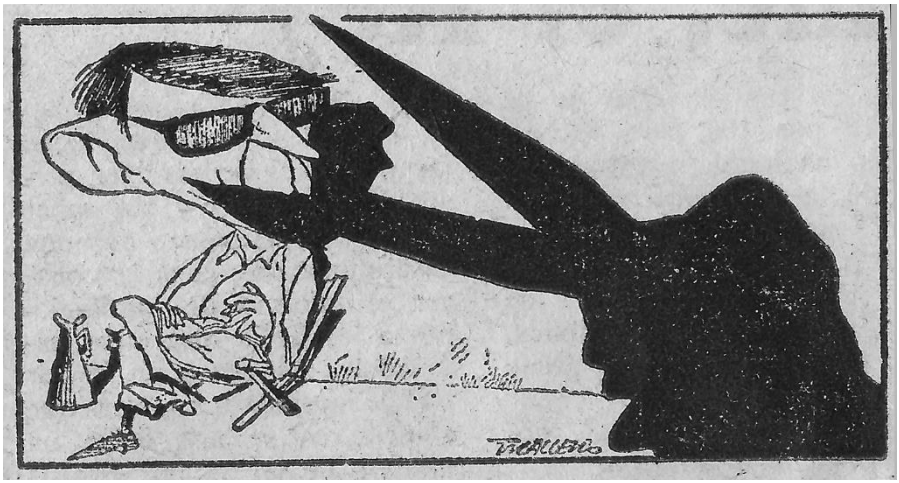
Todas las proyecciones a las 21 h. en Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av. de Madrid) Entrada libre hasta completar aforo
All screenings at 9 p.m. at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid). Free admission up to full room.

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

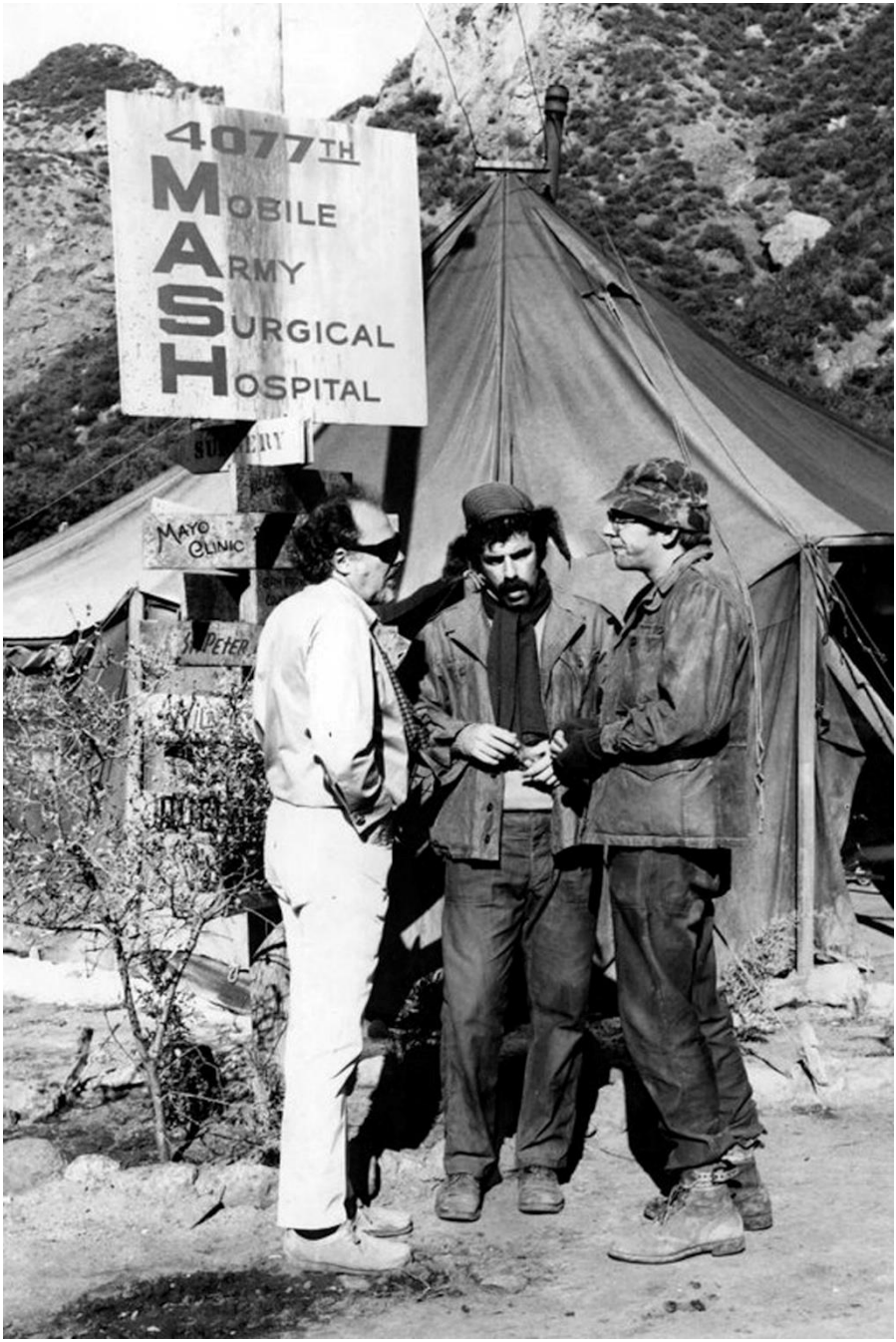




La dictadura impuesta por el general Francisco Franco tras la victoria de los fascistas al terminar la Guerra Civil española marcó durante 40 años la historia de nuestro país. La censura se convirtió en un arma imprescindible del régimen para controlar qué podían o no leer, oír y ver los españoles.

En el caso del cine, la censura se cobró muchas "víctimas" tanto entre los profesionales que se dedicaban al medio como entre las obras, propias o foráneas, que llegaban (o no) a nuestras pantallas.

En este año 2025 y cuando se cumple el 50 aniversario de la muerte del dictador y por tanto del final del régimen que sustentaba tal práctica, ofrecemos un ciclo, que durante todo el curso, permitirá ver (descubrir para la mayoría) una serie de obras tal y como fueron concebidas por sus creadores. Films que en su momento fueron mutilados, modificados o directamente prohibidos. Películas españolas y de otras nacionalidades que en pocas ocasiones se han podido ver en pantalla grande tal y como eran o en el momento exacto en el que fueron realizadas.


4077TH
MOBILE
ARMY
SURGICAL
HOSPITAL
MAYO CLINIC

Viernes 26 septiembre 21 h
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

M.A.S.H. • 1970 • EE.UU. • 116’

Título orig.- M.A.S.H. **Director**.- Robert Altman. **Argumento**.- La novela “M.A.S.H.: a novel of three army doctors” (1968) de “Richard Hooker” (H. Richard Hornberger. **Guion**.- Ring Lardner Jr. **Fotografía**.- Harold E. Stine (2.35:1 Panavision – DeLuxe). **Montaje**.- Danford B. Greene. **Música**.- John Mandel. **Canción**.- “Suicide is painless” de Mike Altman (l) y John Mandel (m), cantada por The Ron Hicklin Singers y por Ken Prymus. **Productor**.- Ingo Preminger y Leon Ericksen. **Producción**.- Aspen Productions / Ingo Preminger Productions para 20th Century Fox. **Intérpretes**.- Donald Sutherland *(“Hawkeye” Pierce*), Elliott Gould *(“Trapper” John McIntyre*), Tom Skerritt *(“Duke” Forrest*), Sally Kellerman (*Margaret “Morritos calientes” O’Houlihan*), Robert Duvall (*Frank Burns*), Roger Bowen (*Henry Blake*), *Rene Auberjonois* (*padre John Mulcahy*), David Arkin (*Vollmer*), Jo Ann Pflug (*Dish*), Gary Burghoff *(“Radar” O’Reilly*), Fred Williamson (*Oliver Jones*), Mihael Murphy (“*Me Lay” Marston*), John Schuck *(“Painless” Waldowski*). **Estreno**.- (EE.UU.) marzo 1970 / (Francia) agosto 1970 / (España) octubre 1976.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 5 de la filmografía de Robert Altman (de 38 largometrajes)

1 Óscar: Guion adaptado
4 candidaturas: Película, Actriz de reparto (Sally Kellerman), Director y Montaje
Festival de Cannes: Palma de Oro

Música de sala:
La música de John Mandel (recopilatorio)
“M.A.S.H. / Quiero vivir / La americanización de Emily / Castillos de arena ¡Que vienen los rusos!”

(…) Ni **Cuenta atrás** ni **Aquel frío día en el parque** consolidan la carrera cinematográfica de Altman. El cineasta necesitaba un título de impacto que fuera acorde con sus intereses y en el que pudiera poner en práctica su estilo personal. Eso iba a suceder en 1970, y de una forma más bien casual, ya que el proyecto no surgió de él mismo, aunque acabará convirtiéndose en una de sus películas más populares y que le catapultará a la fama. En 1969 un editor de Nueva York le pide al veterano guionista Ring Lardner Jr. que escriba un tratamiento sobre la base de una novela, escrita, bajo el seudónimo de Richard Hooker, por H. Richard Hornberger, un médico del ejército que narraba sus experiencias durante la guerra de Corea. Lardner, cuya carrera como guionista se había estancado tras ser uno de los afectados por el McCarthysmo, vio en la novela la base para una buena película y elaboró un tratamiento. (…) El proyecto se presenta a Richard Zanuck y David Brown, que formaban el equipo directivo de la Fox. Estos también encuentran interesante la idea y coinciden en conseguir para ella a un director de fama reconocida. George Litto se entera del proyecto, ya que era el actual agente de Lardner, y recomienda a

Altman que se lea el guion aunque sin pensar que tuviera la menor posibilidad. Pero un conjunto de casualidades cambiarán todo eso. Cada importante director de Hollywood rechazó el proyecto. Quizás el guion era poco convencional en aquella época ya que la mayor parte de las veces las películas tenían un principio, un desarrollo y un final, y esta era solo una serie de viñetas. Hasta un total de 17 directores llegan a rechazar el guion por una u otra razón, entre ellos gente de la talla de Arthur Penn (involucrado ya en el rodaje de Pequeño gran hombre); Mike Nichols, ocupado también con **Trampa 22** o Stanley Kubrick, que comenzaba la producción de **La naranja mecánica** (1971), además de un largo etcétera que engloba a nombres como Bob Rafelson, Franklin J. Schaffner, Sidney Lumet… También había diferentes puntos de vista. En un principio se pensó en la posibilidad de trasladar la historia a la guerra del Vietnam, pero las tensiones internas que provocaba el conflicto no aconsejaban un tratamiento tan abiertamente satírico. Había también discrepancias a la hora de la elección de actores. Zanuck y Brown llegan a sugerir a Walter Matthau y Jack Lemmon, por considerar que el producto podría ser una comedia muy en la línea de los dos veteranos actores. No sin cierta ironía, Lardner replicó que, con una escena de fútbol americano al final del film, las estrellas deberían ser *"hombres jóvenes y viriles"*. Estas diferencias de criterio entre unos y otros parecían augurar la muerte del proyecto. En cambio Altman, que no estaba incluido en ninguna lista, estaba encantado con el guion (…). La Fox no estaba convencida de contar con Altman esto debido a que su nombre les era prácticamente desconocido. (…) El estudio intentó sabotear su candidatura, con una humillante oferta de sueldo, pero Altman al final aceptó. Por un lado el proyecto era demasiado importante para discutir, y por otro se sintió herido en su orgullo al ver la desconfianza de los productores lo que le impulsó a continuar adelante para demostrar su valía.

La siguiente confrontación fue la elección del casting. Todos llegaron al acuerdo de escoger a actores no muy conocidos, según el director: *"Primero nos pusimos de acuerdo en que no queríamos estrellas de cine sino encontrar la personalidad del grupo entero"*.

Pero el pacto fue rápidamente violado convirtiendo la elección de los nombres de los intérpretes en una gran lucha entre la producción y Altman. (…) El principal aporte de Altman al casting fue en el de los secundarios. A través de entrevistas en Chicago, Nueva York y San Francisco y en colaboración con el American Theatre Ensemble se escogió a un grupo de actores desconocidos con los que más tarde volvería a repetir en muchas ocasiones. De hecho para más de la mitad de los treinta personajes principales constituyó su debut en el cine (…).

Fue en **M.A.S.H.** donde empezó a forjarse el mito de Altman como director respetado y admirado por los actores. Aunque en el guion la mayoría de los papeles eran escasos y sin mucha importancia, él prometió a todos tener su momento especial en la película, al margen de lo que estuviera escrito y animó a todos ellos a hacer sus propias contribuciones: *"Les dije que allí no iban a ser estrellas de cine. Les hablé de mi filosofía de la improvisación, y tuvieron una pequeña decepción cuando vieron lo que estaba sucediendo".* El rodaje fue un tiempo de diversión para todos, especialmente para los actores secundarios. Todo el equipo vivió en tiendas de campaña que se levantaron en un solar situado en la parte posterior de los estudios, donde se construyó el escenario principal, y el contacto continuo generó que se crearan muchos lazos de amistad. El gran set de rodaje al aire libre daba la sensación general de un campamento de verano. Más allá de los micrófonos y las cámaras, aquellos que no estaban involucrados en las escenas jugaban al fútbol, al póquer, chapoteaban en el arroyo, o recogían flores en las soleadas laderas. (…).

Tanto crítica como público se muestra entusiasmado ante una película tan original y controvertida. Eso sí, no se libró en un primer momento de recibir la calificación X, acusada de utilizar lenguaje obsceno, el exceso de sangre en las escenas del hospital, la explicitud en los chistes sexuales, las parodias de la religión, y la amoralidad de la cinta en general, que en un principio resultó difícil de aceptar en la fuertemente conservadora sociedad americana. Esta situación provocó que la Fox dude del futuro comercial de la película e incluso su éxito posterior les coge a todos por sorpresa. La primera proyección es recibida con aplausos. La extrañeza de los directivos del estudio es tal

que alguno llega a sospechar que el cine ha sido llenado con amigos y familiares de Altman. La clasificación moral es levantada y Altman consigue un pequeño éxito personal ya que gracias a la buena acogida evitó la intención de la Fox de modificar el montaje original. Salvo alguna reticencia puritana la crítica norteamericana es calurosa, sentimiento liderado por Pauline Kael (que a partir de entonces se convierte en habitual defensora y entusiasta del trabajo de Altman). Sin embargo hasta los críticos más favorables pusieron en duda la verdadera autoría del film. Para muchos la fuerza de **M.A.S.H.** estaba en los diálogos que contrastaban con el humor bufo de los gags visuales. Por consecuencia cayeron en la tentación de otorgar todo lo positivo de la película a Ring Lardner y todo lo negativo a Robert Altman. Lo cierto es que guionista y director mantuvieron una relación muy tensa a lo largo del rodaje, y en entrevistas posteriores Altman siempre ha reducido a la mínima expresión la importancia del trabajo

de Lardner: *"Si yo hubiera hecho su guion, la película hubiera sido un desastre… Mi principal contribución a* **M.A.S.H.** *fue el concepto básico, la filosofía, el estilo, el casting, y después hacer que todas esas cosas trabajaran juntas. Más todos los chistes, por supuesto… Aunque de no haber sido por el guion de Lardner jamás me hubiera interesado por semejante engendro de libro, pero el tratamiento de Lardner posibilitaba un buen film, y me permitía realizar una especie de sátira, que hacía tiempo tenía ganas de hacer."* Si se lee el guion original se puede llegar a la conclusión que se trata de un excelente instrumento de trabajo pero no un texto cerrado a la interpretación del director. La rescritura de Altman y la libertad de improvisación de los actores son fundamentales para el resultado final. (…)

Pero la guerra de autoría Lardner vs. Altman es más sencilla de resolver. Hornberger ofreció el marco general: un conjunto desestructurado de anécdotas más o menos divertidas de sus experiencias en la guerra sin ninguna carga crítica. El guion de Lardner

dio forma a esa estructura y supo ver el lado "oscuro" de una novela convencional que Altman supo rodar de manera adecuada añadiendo a su vez elementos de transición a una estructura aún muy esquematizada. Sin duda la aportación más importante de Altman al guion fue el personaje del "altavoz" cuyos mensajes conectan con el lado surrealista de la película: mensajes del cuartel general que nadie escucha, órdenes que se contradicen, chistes y situaciones ilógicas, música pop japonesa para animar a los soldados, propaganda del alto mando, y los anuncios de las proyecciones cinematográficas de películas bélicas (incluida la propia **M.A.S.H.**) (recordatorio de que lo que estamos viendo es eso, una película). Fue un recurso que Altman ideó durante el rodaje, filmando diferentes tomas de éste para posteriormente utilizarlo en el montaje. La polémica que salpicaba la sociedad norteamericano respecto a la guerra de Vietnam acentuó el éxito de la película.

En 1971, Gene Reynolds y Larry Gelbart se apropiaron del marco argumental de la película para crear una serie de televisión homónima que será con el tiempo una de las más famosas de la historia de la pequeña pantalla en los Estados Unidos. Las similitudes entre película y serie de TV son sin embargo escasas. El trasfondo era el mismo, y el mensaje antibelicista era un tema de fondo de la serie. Sin embargo, el humor negro fue suavizado, y los personajes protagonistas no eran tan crueles, solo traviesos. Estos cambios parecen ilustrar las diferencias de actitud entre los años 70 y los 80, y la necesidad de la televisión de que los personajes vistos en pantalla en las casas semanalmente sean más humanos y menos radicales que sus homónimos fílmicos. La serie dio aún más beneficios a la Fox que la propia película, pero ni un centavo a Altman. Irónicamente ganó más dinero con ella su hijo, Mike Altman (un adolescente de 14 años en esa época), autor de la famosa canción que abría los créditos de ambas obras (en la versión televisiva la letra de la canción fue censurada por ser considerada excesivamente negativa). Mike vendió la letra al productor pidiendo a cambio una guitarra nueva, pero éste, acertadamente, le hizo un contrato legal y eso le reportó los derechos de la canción a través de los años. Altman no ha dudado en afirmar en

varias ocasiones que gracias a eso su hijo ha ganado mucho más dinero por **M.A.S.H.** que él con la mayor parte de sus películas. Este comentario es además una muestra de la animadversión que siempre ha sentido Altman por la versión televisiva de la serie: *"No apruebo la serie de* ***M.A.S.H.*** *Hizo un billón de dólares para la Fox, y no es un error ni una exageración. Básicamente salvó al estudio, fuera quien fuera quien lo tuviera por entonces. Pero para mí era criticable. No era la intención de la película* ***M.A.S.H.*** *poner todos los domingos en nuestras casas una guerra en Asia, en la cual, no importan las trivialidades que los personajes dijeran, el chico de piel morena era todavía el enemigo. Fue el peor comercialismo, todo centrado en la propaganda. Realmente, un asunto racista. No me gustaba la serie, y de todas maneras nunca vi ninguno de los episodios".*

(…) La secuencia de créditos es uno de los elementos más reconocibles de M.A.S.H., principalmente porque esa secuencia sería prácticamente mimetizada en la posterior versión televisiva. El título de la película se funde con una imagen lejana de un helicóptero al que la imagen se acerca mediante un zoom, hasta que vemos escrito en uno de sus costados el logotipo del grupo del ejército que titula la película, M.A.S.H. (Mobile Army Surgical Hospital). El tono melancólico de la canción, el uso de zooms muy acompasados, la fotografía difusa... poco hace ver en esta escena que estamos en una guerra, no hay indicios sonoros de combate (no se usa sonido directo), se juega con la confusión, pero bajo el tono aparentemente poético y bucólico de la escena, la letra de la canción es expresamente pesimista y cuando los helicópteros llegan al campamento no hay ningún atisbo de poesía, solo vemos a gente que corre mientras lleva en camillas a los soldados heridos. Ya aquí se juega con la ironía entre la supuesta dulzura de la música y las imágenes que contrastan con la crueldad de la guerra. Cuando **M.A.S.H.** se estrenó una de las cosas que más impactaron al público fue la crudeza de la película cada vez que la guerra hacía acto de presencia, casi siempre de forma indirecta, sin entrar en cuestiones políticas sino mostrando sus consecuencias: los heridos. (…) La guerra rara vez aparece en escena. Entra despreocupadamente en la historia,

y sigue habiendo una dicotomía entre la visión heroica y patriótica que se debe ver en el hogar y la verdad de la propia guerra. (…).

(…) Altman nos presenta a uno de los protagonistas, *Hawkeye* (Donald Sutherland), con ironía: camina desde el fondo del encuadre llevando un montón de bultos con torpeza acompañado por una marcha militar. La composición del plano sitúa a la derecha al personaje y a la izquierda unas palabras sobre impresionadas: *"Y aquello era...Corea..."*, a los que compaña una cita del general MacArthur, de tono heroico, que contrasta vivamente con la imagen anti-heroica e irreverente de *Hawkeye*: *"Acabo de dejar a vuestros hijos luchando en Corea. Han hecho lo mejor que podían allí y me cabe informar que se han comportado espléndidamente en todos los sentidos. Ahora cierro mi carrera militar y me retiro como un viejo soldado que intentó cumplir con su deber a la luz que Dios le dio a entender. Adiós."*. Y otra del presidente Dwight D. Eisenhower: *"Iré a Corea."* Estas dos sobreimpresiones fueron añadidos de Altman. En el guion la referencia temporal a la guerra de Corea se hacía justo al comenzar la secuencia de créditos de los helicópteros. Altman en cambio la inserta en este momento para reforzar la descontextualización de la crítica al militarismo, ampliándola a cualquier otro conflicto: *"Es un rasgo satírico contra todas las gue-*

-rras que comienzan por una cita heroica. Además la Fox quería que se nombrara a la guerra de Corea, mientras que yo pretendía hacer que nunca se situara la película para dejar que los jóvenes la identificaran con la guerra del Vietnam". (…)

Ya con la secuencia inicial se establece el perfil de los dos protagonistas: irreverentes, descarados, alérgicos a la autoridad, mujeriegos... Dos adolescentes, a la vez veteranos de la guerra, conocedores de la jerarquía militar, de las formas, y por ello mismo actúan contra ellas a modo de protección, como única manera de anteponer su libertad individual para sobrevivir en ese entorno alienante. (…) Tras los preliminares la película asume su estructura capitular. De forma atemporal asistimos a una serie de cuadros que van desde pequeñas anécdotas hasta historias más desarrolladas. Aunque la película sea coral serán *Hawkeye* y su amistad con otro recién llegado, *Trapper John* (Elliott Gould), los principales focos de atención. Como principales viñetas destacan la llegada de la

comandante *Margaret O'Houlihan* al campamento; su romance con *Burns* y la ridiculización que de ello hace el resto del campamento; el suicidio ritual de *Painless Waldowski*; la broma de la ducha a la comandante; el viaje a Tokio de *Trapper John* y *Hawkeye*; y finalmente el partido de fútbol americano contra un campamento rival. Altman acentúa los ritos cotidianos del grupo: las partidas de cartas, las duchas diarias -primero los hombres, después el cura, luego las enfermeras- las operaciones... Cada uno se protege de la realidad como puede, algunos mediante el cinismo (*Hawkeye*, *Trapper John*, *Duke*...), otros mediante el seguimiento estricto de las reglas (*O'Houlihan*...), otros con el pasotismo (el coronel *Blake*, que rehúye siempre su propia autoridad y se pasea en ropa de casa por el campamento). Esta fragmentación de la narración encaja perfectamente con la forma de dirigir de Altman. El juego con las perspectivas sonoras y el distanciamiento de los personajes, conseguido a base del escaso uso del primer plano tratan, ante todo, de conseguir un discurso que potencia lo coral sobre lo individual. Gran parte del film se dedica al enfrentamiento entre *Hawkeye*, *Duke* y *Trapper John* (que se gana rápidamente la amistad de los otros dos al quejarse tras su llegada por no tener aceitunas en el martini que le han preparado) y *O'Houlihan* y *Burns*. *O'Houlihan* es el perfecto animal del ejército *("me gusta pensar que he nacido en el ejército"*), aunque tras su pasión por el orden esconde su inseguridad: al sentirse nueva en el grupo trata de encajar a través del cumplimiento exagerado de las reglas del juego. Tras varias humillaciones, conseguirá la integración. *Burns* es el reflejo de la sociedad más hipócrita y moralista americana. Tiene a su servicio a un joven coreano, *Ha-Jan* (Kim Atwood) al que enseña a leer inglés algo que *Hawkeye* y *Duke Forrest* ven como paternalismo occidental. (…).

El enfrentamiento a lo militar por medio de la irreverencia, que *Hawkeye* simboliza en extremo como resumen de las actitudes de gran parte del grupo, se ve cuando éste tiene su primera conversación con *O'Houlihan*. (…). El enfrentamiento entre los grupos *O'Houlihan-Burns* y el resto del campamento tiene como colofón la escena romántica entre los dos primeros que va a ser usada para ridiculizarles.

O'Houlihan y *Burns* ocultan hipócritamente su atracción a la vez que critican la promiscuidad de sus compañeros. Los dos se entregan entusiasmados a sus deseos, que realmente nada tienen de románticos, y el resto aprovecha la situación para meter el micrófono del altavoz del campamento en la tienda radiando en directo su relación. A partir de aquí *Margaret O'Houlihan* será apodada "Hot Lips" (Labios calientes). (…) La escena de la broma a *Margaret O'Houlihan* tiene una significación muy parecida. La enfermera jefe va a ducharse al barracón, todos aprovechan para dejarla sola y se reúnen alrededor para cumplir con una puesta: descubrir si la mujer está o no teñida. Los protagonistas tiran abajo las paredes de la construcción para dejarla desnuda ante los aplausos de todo el campamento. También es una escena que suele ser considerada como machista pero lo cierto es que en la broma se implican tanto los hombres del campamento como todas y cada una de las enfermeras. Hay que recordar que un **M.A.S.H.** era la única unidad militar que en aquella época tanto hombres como mujeres compartían, no solo un puesto en el frente, sino también la igualdad (siempre con matices) en las jerarquías. La escena actúa como novatada, es un acto totalmente adolescente, a modo de ritual de integración. A diferencia de *Burns*, *O'Houlihan* logra tras esto una cierta vinculación al grupo.

Una de las viñetas más importantes es sin duda la del suicidio de *Painless Waldowski*. El dentista del campamento es uno de esos personajes que siempre está en el segundo plano de la acción, y que hasta entonces no aparece más que en una pequeña viñeta de humor grueso para subrayar el gran tamaño de sus atributos masculinos. Esta virilidad parece estar en entredicho, *Waldowski* está deprimido porque ha fallado con una de las enfermeras y cree que ha comenzado a sentir otro tipo de deseos de índole homosexual como le confiesa a *Hawkeye*. La escena, rodada plano-contraplano, con gravedad, es uno de los diálogos más largos y más contenidos que hay en toda la película, pero es justo esa gravedad y lo ridículo de la situación la que le confiere gran comicidad. La expresión de *Hawkeye* está entre el nerviosismo por tener una conversación tan íntima, la risa que le da todo el asunto, y la preocupación por su compañero. La acción salta a la tienda de los

tres protagonistas, desde un primer plano de las manos de dos personas que fríen en un cubo comida pinchada en los extremos de unas perchas. *Trapper John* cuenta a los compañeros una anécdota sobre un caballo que al morir resultó ser una "yegua desviada". Evidentemente es una broma respecto a *Waldowski*. Reunidos en torno al fuego, como en un camping, entre las risas contenidas hay una sensación de camarería, a pesar del ridículo deciden ayudar al compañero. Éste se presenta en la tienda, es parte del grupo y sabe que inevitablemente se ríen de él, lo acepta, forma parte de las reglas... y les confiesa su intención de suicidarse. No hay nunca primeros planos de los personajes, reforzando así su papel de comunidad. A *Duke Forrest* lo intuimos en una esquina, a *Hawkeye* lo vemos de lejos... *Waldowski* entra en la tienda justo en el centro del círculo... De *Trapper John* solo vemos un pie, justo en el centro apuntando a *Waldowski*, es una especie de juicio, una parodia de "comité de ancianos". Estos siguen la corriente al futuro suicida, uno de ellos le pide el tocadiscos cuando se muera, y

Hawkeye se interesa por la parte teórica del asunto con sarcasmo, *"¿Cómo piensas hacerlo?, ¿Con un tiro entre ceja y ceja?"...* Lejos de sentirse ridiculizado Waldowski acepta la lógica absurda de la situación: *"Soy nuevo en este juego, ¿hay algún método infalible que podáis recomendarme?"* Una vez más la referencia al juego (referencia que de nuevo no está en el guion de Lardner). *"La cápsula negra...",* es la solución que aporta *Trapper John*, todos se dan cuenta del juego y le apoyan, la trama está urdida, el juego declarado. *"¿Es buena?"*, pregunta *Waldowski* con inocencia... *"Dio buen resultado con Hitler y Eva Braun"*..., responde *Trapper John*.

Llega la noche del suicidio. A través de la tela de una tienda e iluminada por unas bombillas vemos a *Hawkeye* discutiendo con el padre *Mulcahy*, éste le cuesta tener que dar una absolución a alguien que no va a morir, pero acaba prestándose al juego. En esta toma Altman vuelve a jugar con interiores y exteriores, filma a los dos desde

fuera, y no importa si no se ve bien a los dos personajes, la tela de la tienda crea una extraña textura que refuerza el ambiente de la situación. Un rápido zoom va desde ese detalle de la tienda hasta que vemos un plano general de la misma, y el absurdo se hace más evidente. El padre *Mulcahy* no solo se presta a hacer una absolución simulada, sino que todos en la tienda están colocados a imagen y semejanza del cuadro de "La última cena" de Da Vinci, parodiando la última cena de Jesucristo y sus apóstoles. Una neblina fantasmal rodea el escenario, que es justo eso, el escenario de una interpretación, y para aun hacerlo más evidente, fuera de ella a un costado uno de los enfermeros toca el violín, una marcha fúnebre militar. El escenario, los actores, y la orquesta. El zoom se acerca poco a poco, hasta que todos los personajes se colocan al igual que en el cuadro. *Waldowski* en el lugar de Jesucristo, *Trapper John* hablándole al oído. La música se termina y el cuadro se completa, y el siguiente plano es el de un padre *Mulcahy* que observa todo desde el otro lado de la puerta con nerviosismo. Todo está en silencio y todos visten con sus ropas blancas de operar. *Hawkeye* comienza a hablar y dar su discurso, y ahí se rompe la composición del cuadro. Después realizan la parodia de la última cena y por segunda vez en la película vuelve a sonar la canción principal, esta vez cantada con una guitarra.

La atmósfera es de paródica gravedad. *Painless Waldowski* se mete en el ataúd que hay frente a la mesa, un suave zoom se fija en él mientras bebe un vaso de vino y los demás se ponen de pie en actitud de respeto. Poco a poco todos van pasando en fila junto a él dedicándole palabras de respeto y alguno dejándole objetos para llevar a su otra vida: un preservativo, una baraja de cartas, una botella de vino, una revista erótica... La seriedad fingida del evento la rompe un poco con su inocencia *"Radar" O'Reilly*, que no duda en decir: *"Ha sido una fiesta muy bonita, gracias por invitarme"*. Con el final de la música, *Painless* se queda medio dormido y todos lo llevan como fantasmas de blanco a una tienda. *Hawkeye* se queda a un lado y recibe a la teniente *Dish*, que se marcha al día siguiente. Al final el plan se nos revela, *Hawkeye* quiere que ella vaya a la tienda de *Painless* y reviva la virilidad perdida del dentista: *"Vas a tener el raro privilegio*

del que gozan en escasas ocasiones los jefes de estado, el privilegio de devolver a la vida a un ser humano". La convence y ella se queda aún más convencida al levantar la sábana y ver "aquello" por lo que *Painless* se ha hecho famoso. La música se convierte en apoteósica, y una toma desde el exterior de la tienda cierra de forma muy humorística una de las escenas más características de la película. (…).

(…) El partido de fútbol americano es un *sketch* bastante flojo, tal vez el peor del film. Se basa de nuevo en la picardía de los protagonistas (interesados en ganar dinero con las apuestas) y no dudan en pedir un nuevo neurocirujano para la base que no es otro que el capitán *Oliver Jones*, "superatleta" (Fred Williamson), un famoso ex-jugador de fútbol americano. (…) Se tardó una semana en filmar el partido, y el equipo fue movilizado en un área del Griffith Park. Se contrató a toda una selección de jugadores reales para rodarla. (…) El partido de fútbol es el ritual que reúne a todos los miembros del microcosmos y a su vez lo clausura. Tras este acto la resolución asume el tono de anticlímax, el final de los buenos y viejos tiempos. (…)

Al final, el espectáculo del cine entra dentro de la narración y el altavoz, como buen narrador, recitará la ficha artística del film (…).

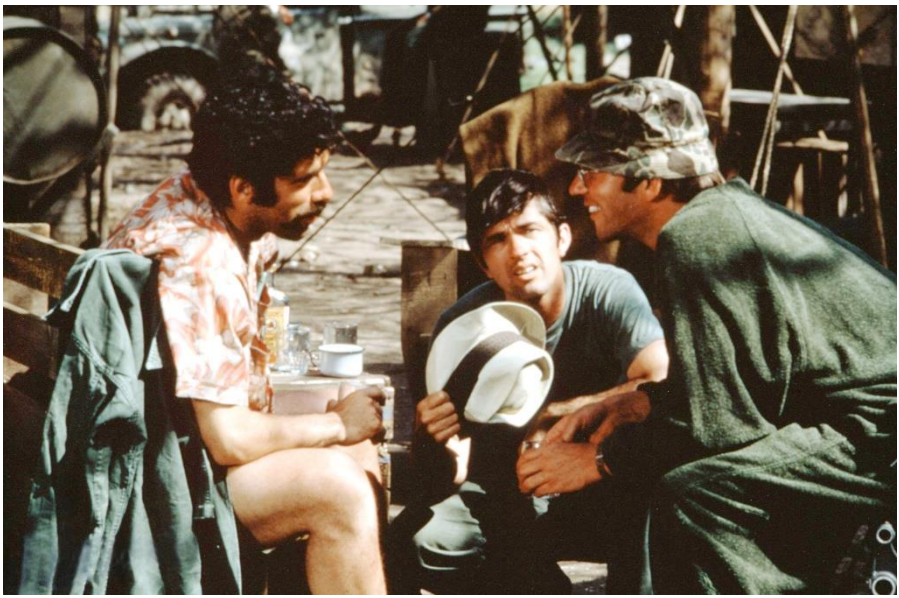
(…) En España, el contenido antimilitarista y antibelicista de **M.A.S.H.** provocó que fuera prohibida durante 6 años. Finalmente logra estrenarse el 4 de septiembre de 1976, cuando ya eran conocidas en nuestro país obras posteriores de Altman como **El volar es para los pájaros**, **Los vividores** o incluso **Nashville**. Las reacciones críticas son variadas pero predomina la decepción, ampliada más si cabe por las controversias que había planteado su triunfo en Cannes y las expectativas creadas en torno a una película prohibida. En general se destaca negativamente el humor burdo que utiliza el director y su estructura fragmentada, en detrimento de otros aspectos más logrados. (…).

Crítica aparecida en la revista "Dirigido por" (noviembre de 1976), tres meses después de su (¡por fin!) estreno en España, y ¡seis años después! de su estreno en el resto del mundo.

(…) El éxito de **M.A.S.H.** sirvió de trampolín a un veterano y oscuro realizador llamado Robert Altman. Atendiendo a un estricto orden cronológico debíamos situar al director de **California Split** dentro del paquete de la nefasta y dubitativa generación de la televisión (John Frankenheimer, Martin Ritt, Arthur Penn, Sidney Lumet, Delbert Mann). Debuta en 1955, casi paralelamente a la mayoría de los citados, pero la escasa audiencia de sus dos primeros largos le remite al grupo de oscuros "artesanos" (Tom Gries, Arthur Hiller, Andrew McLaglen), que deben trabajar en infinidad de encargos televisivos para subsistir.

El refrendo público de **M.A.S.H.** le permitió alcanzar un *status* que hasta el momento se ha prolongado a ocho películas en seis años, récord nada despreciable. Tal vez sea ésta la causa por la que siempre se le hace un sitio a Altman entre las rutilantes nuevas catas del cine americano de los setenta: Dennis Hopper, Bob Rafelson, Peter Bogdanovich, Michael Ritchie, Paul Mazursky... que empiezan a dirigir por aquellos años.

El desconocimiento casi total de sus primeras cintas permite a sus "trovadores" hacer caso omiso de su primera etapa y así a Altman se le considera y respeta a partir de esta distorsionante parodia sobre la guerra y sus horrores. **M.A.S.H.** tiene su antecedente en una novela de Richard Hook que adapta para la pantalla un conocido "black-listed", Ring Lardner Jr. En la cinta ya son patentes dos de las constantes más perniciosas de su producción fílmica: el aspecto festivo del entorno (un hospital en Corea, el astrónomo de Houston en **El volar es para los pájaros**, el histerismo documental de una ciudad en **Nashville**) y el trazado caricaturesco de algunos personajes frente a la proverbial simpatía de sus protagonistas: Gould y Sutherland en **M.A.S.H.** y Bud Cort en **El volar es para los pájaros**. Frente a estas obras que convierten la pantalla en una entrañable verbena,



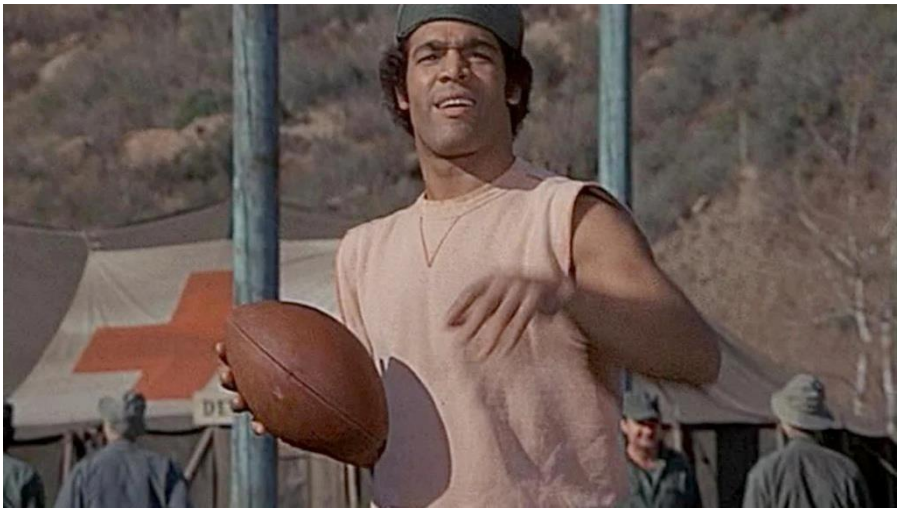
Altman también ha practicado con menor fortuna crematística la obra intimista o de autor, una rutinaria y poco imaginativa adaptación de Raymond Chandler (**El largo adiós**) o un pueril suspense psicológico (**Imágenes**).

En su momento **M.A.S.H.**, como más tarde **Trampa 22** de Mike Nichols, se presentaron en el mercado con la etiqueta de farsas revulsivas en oposición al cine épico "yanqui": los soldados ya no son aquellos abnegados chicos del tío Sam que colocaban su bandera en el montículo más alto sino unos ingeniosos y simpáticos médicos de campaña que aprovechan el tiempo en destartalar la ducha de una rígida enfermera, en organizar un banquete bufo con reminiscencias de **Viridiana** –planos aligerados en la versión española- para celebrar el suicidio de un capitán que tiene problemas con su virilidad, en colocar micros debajo de la cama de un alto mando mientras éste satisface sus deseos carnales con la asistenta de la ducha, y para rematar su "show", improvisan un partido de rugby contra otro equipo militar.

Este tratamiento banal de la figura del héroe ha sido explotado en gran cantidad de films que en mayor o menor medida han dado una visión jocosa de las tropas en contienda. **¿Qué hiciste en la guerra, papi?**, de Blake Edwards, **Como gané la guerra**, de Richard Lester. La oposición del anti-héroe es un simple reajuste que consiste en ofrecer una serie de espejos deformantes en relación con una mitología prefabricada: abnegación, sacrificio, obediencia, protagonismo heroico. **M.A.S.H.** se apoya en la estructura de la mala comedia americana, aquella que consiste en acumular multitud de personajes y situaciones en un mismo plano desentendiéndose de dotar a la acción de una fluida continuidad. Para servir a esta empresa el guion intenta dotar a la representación absurda e iconoclasta de un hospital en Corea de una bifurcación concreta y actual: Vietnam.

Este paralelismo es a menudo destacado por Altman en gran cantidad de entrevistas –las revistas francesas se llevan la palma- ello explicitado en la gran cantidad de cómplices guiños que se intenta establecer entre público y film. A diferencia de Mike Nichols, Altman no juega tanto la carta del absurdo –recurso siempre temible en el cine norteamericano- y prefiere que su crítica no sobrepase un estanco elemental y digerible. Altman, como el vulgar Mel Brooks, parece haberse propuesto poner al descubierto la carga mitológica que detectan toda una serie de géneros: **M.A.S.H.** (los films bélicos), **Los vividores** (el western), **El largo adiós** (el thriller). El alcance de los resultados no deja lugar a dudas que nos encontramos ante un cualificado timador de imágenes (…).

Texto (extractos):
José Manuel & Francisco Javier González-Fierro Santos,
Robert Altman, el independiente de Hollywood,
Arkadin Ed., 2006
Carlos Balagué, “M.A.S.H.”, sección “Críticas”,
Dirigido por, noviembre 1976



Viernes 3 octubre **21 h**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LOS VIVIDORES • 1971 • EE.UU. • 120’

Título orig.- McCabe & Mrs. Miller. **Director**.- Robert Altman. **Argumento.**- La novela “McCabe” (1958) de Edmund Naughton. **Guion**.- Robert Altman y Brian McKay (y Robert Towne y Joseph Calvelli). **Fotografía**.- Vilmos Zsigmond (2.39:1 Panavision – Technicolor). **Montaje**.- Lou Lombardo. **Música y canciones**.- Leonard Cohen. **Productor.**- Mitchell Brower, David Foster y Robert Eggenweiler. **Producción**.- David Foster Productions para Warner Bros. **Intérpretes.**- Warren Beatty (*John McCabe*), Julie Christie (*Constance Miller*), Rene Auberjonois (*Sheehan*), William Devane (*El abogado*), John Schuck (*Smalley*), Corey Fisher (*sr. Elliott*), Bert Remsen (*Bart Coyle*), Shelley Duvall (*Ida Coyle*), Michael Murphy (*Sears*), Anthony Holland (*Hollander*), Hugh Millais (*Butler*). **Estreno**.- (EE.UU.) junio 1971 / (Francia) diciembre 1971 / (España) abril 1972.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 7 de la filmografía de Robert Altman (de 38 largometrajes)

1 candidatura a los Óscars: Actriz principal

Música de sala:
“The Essential songs”
Leonard Cohen

"Abordamos ***LOS VIVIDORES*** *como si nunca hubiéramos visto un western, y a la vez realizamos muchas investigaciones sobre ese periodo. Por lo tanto el film tiene todos los elementos de un western tradicional pero tratados desde un ángulo diferente (...). Les dije a cada uno de los actores: 'Olvidad todo lo que habéis visto en un film, (..,) podéis ir al guardarropía y elegir unas ropas. Disponer de unos pantalones, de un par de camisas, de una chaqueta y después una chaqueta más gruesa, no me importa lo que sea'. Y todos fueron y compraron sus ropas, (...) prendas agujereadas y de aspecto roto y desastrado. Les dije: 'Estupendo. Ahora os buscáis una aguja e hilo y coséis todo eso, porque os vais a morir de frío'. Y así todos tuvieron que remendarse sus ropas, y les dejé buscar entre los accesorios las cosas que querían llevar, por ejemplo un cuchillo. A algunos les permití llevar revólveres. Los revólveres eran objetos preciados. Y dije: 'Ahora tendréis que olvidar unas cuantas cosas. Olvidad que la*

electricidad es posible. Os mostrareis muy apegados al prejuicio de que los chinos son como perros. Os pueden gustar, podéis mostraros afectuosos con ellos y comentar que son muy simpáticos, pero no los considerareis a vuestro mismo nivel. Por lo demás vuestros sentimientos y vuestra conducta son prácticamente los mismos que serían hoy'. Quiero decir que no cambiamos tanto en setenta años, y ***LOS VIVIDORES*** *transcurría en 1901. Y así fue como enfoqué el asunto".*

(…) Altman preparó en 1970 dos proyectos aunque solo el primero fructificó. Se trataba de una adaptación de la poco conocida novela de Edmund Naughton, "McCabe" (1959). Era una historia del oeste que había despertado anteriormente el interés de la industria de cine con varios guiones que terminaron en la papelera de las productoras. Finalmente David Foster se apropia de los derechos y contacta con George Litto. Altman, ocupado con los preparativos de **El volar es para los pájaros**, se interesa por la historia y encarga a su amigo Brian McKay un primer borrador que el guionista titula

"The Presbyterian Church Wager". Esta versión contaba la historia de *John Quincy 'Pugdy' McCabe*, que puso una casa de prostitución en la pequeña ciudad del noroeste llamada Presbyterian Church. Cuando su negocio se hace próspero, es muerto a tiros por el dueño de saloon, *Sheehan*. *Sheehan*, con una banda de pistoleros a sueldo, controla la ciudad. El cadáver de *McCabe* es conservado, y exhibido y fotografiado como prueba indiscutible de la autoridad de *Sheehan* en Presbyterian Church. El guion indicaba luego una elipsis para representar la transición de Presbyterian Church, desde comienzos del siglo XX hasta el estupendo desarrollo residencial de la década de 1970. Lo cierto es que, atendiendo a lo escrito por otros investigadores, este guion inicial, salvo algunos apuntes críticos, proponía un western tradicional. El propio Altman consideraba el mismo como un simple instrumento para conseguir financiación (…).

(…) Será Altman quien aporte en su revisión los elementos más significativos de **LOS VIVIDORES**: el punto de vista realista y desmitificador; la radiografía de una pequeña comunidad minera; la crítica a los grandes monopolios empresariales norteamericanos que protagonizaron el desarrollo económico del país, etc. Altman pretende

alejarse del tópico: *"Traté de recrearlo de un modo diferente. Tal como creía que probablemente era. Todas las ciudades del oeste parecían viejas, porque así lo son ahora. Pero no eran viejas cuando fueron construidas, por lo que dije que toda la madera ha de ser flamante y que todo ha de tener el mismo aspecto. Todos los edificios proceden del mismo plan de construcción... no hay diferentes tipos de edificios. Si descubrían un edificio adecuado, construían otro exactamente igual, porque no tenían arquitectos".*

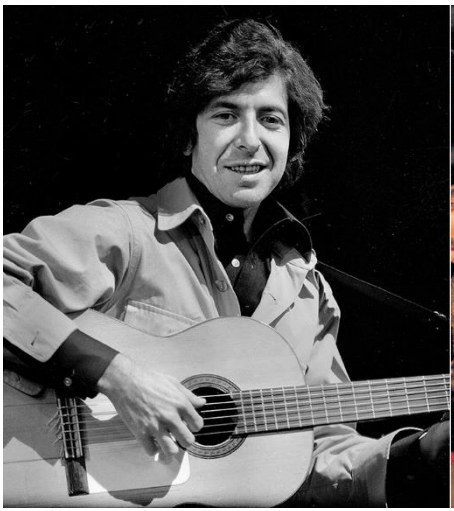
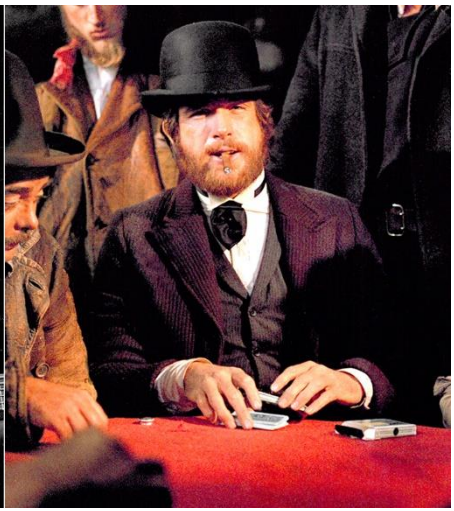
Durante el rodaje, el guion se altera con las aportaciones del guionista Joseph Calvelli, las de los propios intérpretes, en especial de Warren Beatty y Julie Christie, y las de otros miembros del equipo como la script Joan Tewkesbury. Este desapego de Altman por el guion refleja su concepto "abierto" de la función como director.

(…) Warren Beatty y Julie Christie eran por aquella época grandes estrellas y su participación en la película aseguraba el éxito comercial del producto. Esto confería al actor una situación de privilegio de la que se aprovechaba, lo que provocó numerosos con-

-flictos con el director, sobre todo por su peculiar forma de trabajar. Tommy Thompson, ayudante de dirección, explicaba que *"Warren y Bob tenían modos completamente diferentes de rodar. Warren no empezaba a calentarse hasta la toma veinte o treinta. A Bob en cambio le podía valer solo con una. Recuerdo una escena donde Warren está solo en su habitación con una botella (...) Llevábamos unas veinte tomas y Warren dijo 'Me gustaría otra más'. Bob le contestó 'Te diré lo que vamos a hacer. Ya no puedo ver la diferencia que hay con otras tomas. Ya tengo lo que quería pero tú, obviamente, no estas satisfecho. Me voy a marchar porque estoy cansado y mañana me espera un día muy duro. Voy a dejar a Tommy aquí y tú te puedes quedar hasta que estés satisfecho y cierres el pico'. Y así fue: Altman dejó plantado a la gran estrella quien no se quedó satisfecho hasta rodar otras veinte tomas". (...).*

LOS VIVIDORES supuso el primer contacto de Altman con el director de fotografía Vilmos Zsigmond, quien pone en práctica una técnica innovadora. Altman había comprobado, mientras fotografiaba las localizaciones con una Polaroid, que al hacer dobles exposiciones se conseguía una gama de colores velados que despertaron su interés. Según Tommy Thompson, el director insistió a Zsigmond para que utilizara esa técnica pese a las reticencias de éste. El iluminador tiene

en cambio otra versión: *"yo tenía un libro de Andrew Wyeth que había comprado en Vancouver. Se lo lleve a Bob Altman y le dije: '¿Qué te parece este tipo de imágenes pastel, desvaídas y suaves?'. Le gustaron. Seguidamente me llevé el libro al laboratorio y les expliqué que eso era lo que buscábamos"*. Fuera quien fuera quien propusiera el sistema lo cierto es que iba en contra del concepto de iluminación cinematográfica convencional. Según Zsigmond *"ningún laboratorio de Hollywood quería velarnos la película. Los laboratorios decían: '¿Para qué queréis hacer eso? Estáis locos, vais a echar a perder la película'. Tuvimos que encontrar un laboratorio en Vancouver que ni siquiera tenía positivadoras en 35 mm. Pero Altman les dijo que íbamos a revelar toda la película con ellos, 100.000 metros de película, así que invirtieron el dinero en la compra de positivadoras y realizaron un excelente trabajo velando la película. En Hollywood hicieron falta otros dos años para que se aceptara la técnica del velado"*. Zsigmond volvería a utilizar el velado y otras técnicas de difusión en otros trabajos, en especial en **La puerta del cielo** (Michael Cimino, 1980). Los resultados son excepcionales en **LOS VIVIDORES**, que se convierte en una de las experiencias visuales más revolucionarias de la década. Algunos incluso llegan a considerar que el logro ocultaba los defectos del film.

Tras finalizar el rodaje, y durante una breve estancia en París, Altman decide utilizar para la película tres de las canciones incluidas en el álbum "The Leonard Cohen Songs" –"The Stranger", "Winter Lady" y "Sisters of Mercy" -, el primer trabajo discográfico del cantautor canadiense Leonard Cohen, que el director había descubierto durante el rodaje de **Aquel frío día en el parque**. Igual que sucedía en **El volar es para los pájaros**, el director pretendía que las letras de las canciones sirvieran de contrapunto, a veces contradictorio, con la imagen. Una técnica que utilizará posteriormente en **Nashville**, **Una pareja perfecta… por computadora** o **Vidas cruzadas**. La idea fue discutida por algunos críticos, aunque todavía fue más polémica la experimentación con el sonido que intentó Altman: Lou Lombardo -que viajaba para editar los *rushes* diarios al mismo tiempo que se encargaba del montaje de **El volar es para los pájaros**- se quejó al director de los problemas del sonido debido a que los diálogos solapados eran difícilmente audibles. (…) El problema se agrava durante la *premiere* de la película, tan desastrosa o más que la de **El volar es para los pájaros**. Las prisas provocaron que las cuatro primeras copias fueran reveladas en el laboratorio canadiense sin supervisión. El resultado fueron unas copias con los colores desvirtuados y un sonido de mala

calidad. El pre-estreno simultáneo en Nueva York y Los Ángeles, el 22 de Junio de 1971, fue catastrófico, solo algunos críticos, como la incondicional Pauline Kael, alabaron el trabajo del director. Muchos de los críticos deberán rectificar sus críticas tras volver a ver la película -esta vez bien positivada- en su estreno comercial en Estados Unidos, en julio de ese mismo año. Un prestigio al que contribuye la nominación de Julie Christie al Óscar a la mejor actriz (…).

(…) **LOS VIVIDORES** será la primera película de Altman que se estrena oficialmente en España –aunque con grandes recortes-, un 24 de abril de 1972, apenas un mes antes del estreno de **El volar es para los pájaros**. Un ejemplo de la forma fragmentada y acronológica en la que la filmografía de Altman se estrenó en nuestro país en los años de la censura y la dictadura (…).

Según Antonio Weinrichter *"las películas de Altman suelen contener lo mejor en la parte preliminar o expositiva, llena de maravillosos detalles laterales de observación a lo Tati, y tienden a detener su flujo en momento o lugar 'arbitrarios', que no necesariamente clausuran o cierran el sentido de todo lo que antecede".* Esto es aplicable en parte a **LOS VIVIDORES** porque, a diferencia de **M.A.S.H.** y **El volar es para los pájaros**, su estructura narrativa es más consistente al estar centralizada en solos dos personajes, *McCabe*, en primer lugar, y *mrs. Miller* en un segundo plano.

La llegada de *McCabe* a Presbyterian Church está compuesta por una serie de panorámicas que acompañan al protagonista montado a lomos de su caballo y embozado en un gran abrigo de piel. La música se encarga de definir al personaje. Esta primera canción, "The Stranger Song", alude a un arquetipo clásico del western, el del forastero, idea

que trasmite una planificación muy similar a la llegada de otros "forasteros" en el cine de Altman (**Quinteto**, **Popeye**...). La fotografía y el tono de la música apoyan esta lectura entre romántica y nostálgica que, sin embargo, veremos cómo es contradicha en los minutos siguientes. Según Altman, el protagonismo de Warren Beatty favorece una rápida introducción del espectador en el film y le permite, de paso, jugar con los estereotipos: *"el público cree que McCabe será un héroe porque lo interpreta Warren Beatty; los hombres del pueblo le tienen por un hombre fuerte: esto me permite que tanto la gente de ese pueblo como el espectador de la sala se identifiquen más pronto y así crear más tarde la misma impresión de sorpresa para los dos".* Y es que *McCabe* no corresponde al arquetipo del héroe del western tradicional. Un gesto, tomado en primer plano, se encamina en esta dirección: el hombre desmonta de su caballo y se quita el abrigo de piel. Primera decepción: el extraño no va uniformado como el clásico héroe del western sino que lleva un elegante traje negro y un sombrero. Entre dientes masculla, *"Maldita sea. ¡Vamos allá!, ¡Ya estoy preparado!".* Palabras de ánimo que muestran el carácter inseguro del personaje. Se sube de nuevo al caballo y penetra en la ciudad embarrada y de aspecto mísero, a medio construir. Mientras atraviesa

la calle observa con el rabillo del ojo a los habitantes y en una ocasión gira la cabeza al oír un ruido sospechoso. A su alrededor los habitantes del pueblo, sombras ataviadas con chubasqueros, deambulan con lentitud por el camino u observan al extraño desde los edificios. *McCabe* tiene miedo, está nervioso por su llegada a un lugar desconocido. De nuevo se redefinen las normas genéricas. *McCabe* no es más que un mediocre e inculto jugador de póquer que busca una ciudad con posibilidades de crecimiento donde asentarse y convertirse en un pequeño empresario. *McCabe* entra en una taberna. De nuevo los aspectos iconográficos no coinciden con las expectativas del espectador: la iluminación es escasa y la decoración muy pobre. En esta secuencia de interiores se utilizan recursos expresivos que serán habituales en todo el film: con una intención más descriptiva que narrativa se ofrecen numerosos insertos que ofrecen al espectador pequeñas acciones secundarias que amplifican la sensación de verosimilitud del film -véase la conversación que un cliente mantiene con otro sobre si debe o no afeitarse la barba- sobre todo a base de innumerables primeros planos; sensación semi-documental apoyada por la utilización de la técnica de diálogos superpuestos, aquí más

confusa de lo habitual por los ya mencionados problemas con el sonido. Tantos primeros planos, unidos a un constante movimiento de cámara, producen a veces cierta confusión espacial, y en muchas ocasiones se necesita más de un visionado para apreciar las dimensiones de los decorados y la posición exacta de los personajes.

Esta primera secuencia tiene como motivación la de caracterizar a *McCabe* y su relación con la ciudad. El personaje entra en el local ante la curiosidad de sus clientes -uno de ellos, redundando en la desmitificación del género llega a decir, *"¿Por qué lleva un revolver?"* a lo que el otro les responde, *"no lo sé"*. Las armas no son parte intrínseca de la vida de ese pueblo, en claro contraste con la idealizada imagen del salvaje oeste promocionada por el cine de Hollywood. (…)

McCabe se define ante el espectador: *"Soy un hombre de negocios. Un hombre de negocios"*. Esta es la clave para comprender el resto de la película: la condición de empresario de *McCabe* es lo que

diferencia a éste del resto de héroes del western. Esta condición le hace comprar en un pueblo vecino y traer a tres prostitutas al pueblo para forma una pequeña empresa floreciente: un prostíbulo. Es importante subrayar el lenguaje comercial que *McCabe* y el vendedor utilizan al hablar de las mujeres: *"¿80 dólares por una furcia? ¡Un caballo vale 50!"*. Este desprecio -similar al que todos los personajes tienen por los chinos en la película- refleja el escaso valor de la vida humana en un momento y entorno como aquel y vuelve a contrastar con los códigos morales del western clásico. En otro nivel enmascara también la inseguridad del protagonista como negociante y en sus relaciones con el sexo opuesto, como veremos cuando se produzca el encuentro con *mrs. Miller*. Este dilema está tratado por Altman por medio de las miradas. Tanto en la secuencia de la venta como en el traslado, el montaje juega constantemente con primeros planos de los rostros demacrados de las mujeres, tristeza que subraya la canción, *"Sisters of*

Mercy", que las acompaña y las estampas melancólicas que Zsigmond ofrece del paisaje. Cuando *McCabe* observa a las tres mujeres -en especial a la niña- ya dentro de la semi-construida edificación que pretende ser un burdel, su rostro refleja inquietud ante las mujeres, tal vez arrepentido por la arenga que ha exclamado ante sus hombres: *"¿Que os pasa? ¿Nunca habíais visto una mujer? (...) Nadie las tocará hasta que el negocio esté en marcha. (...) Y nada de caras largas, que lo vais a pasar muy bien idiotas. Haceos a la idea de que si queréis divertiros lo haréis. Porque las chicas de ahí arriba saben más trucos que un mono de feria".* Una de las miradas, provocada por las quejas de un dolor de estómago de la joven prostituta, se puntúa con un violento zoom hacia el rostro de *McCabe* que delata su desconocimiento del sexo femenino y del negocio de la prostitución: *"no sabe lo que hace, McCabe, no tiene experiencia",* le dice una y otra vez el comerciante que le vende las mujeres.

La secuencia que ilustra la llegada de las tres mujeres a la ciudad, parece reafirmar otro elemento clásico del western: el extrañamiento del elemento femenino en medio de un microcosmos puramente masculino. El western prepondera la aparición del personaje masculino al femenino: tradicionalmente, las mujeres son intrusos en el Oeste, ya sea si llegan en una diligencia, o un tren desde el Este, o descienden al saloon desde sus ocultos cuarteles al final de las escaleras. Los planos que ilustran las miradas de los mineros hacia las prostitutas juegan con esta idea, pero siempre desde la voluntad realista de Altman, solo hay que observar la radical diferencia entre esta llegada y la histérica -y divertida- aparición de otro grupo de prostitutas en **La leyenda de la ciudad sin nombre** (*Paint Your Wagon*, 1969) de Joshua Logan (…).

LOS VIVIDORES trata, entre otras cosas, de mostrar a un pequeño empresario que trata de defender su libertad al proteger su negocio. El enemigo será el monopolio, tanto el que le ofrece *Sheehan* como el que luego se enfrenta a *McCabe*. Naturalmente la posición de *McCabe* es débil y no puede detener un proceso que protagoniza el desarrollo económico de los Estados Unidos. Aquí encontramos una diferencia fundamental entre Altman y otro cineasta que trata de mostrar un mirada diferente del western por la misma época, Sam

Peckinpah. Pese a las similitudes entre **LOS VIVIDORES** y **La balada de Cable Hogue**, una de las obras maestras del segundo, Peckinpah construye sus westerns bajo la dialéctica tradición-progreso. Son obras crepusculares que reflexionan sobre el conflicto entre el viejo oeste, aquel que representan los protagonistas de **Duelo en la alta sierra** (1961), y la revolución industrial y económica que experimenta el país. La anarquía y el idealismo, la fraternidad entre los viejos cuatreros y la libertad de las grandes praderas se enfrentan a las frías estructuras del brutal capitalismo. En cambio, Altman propone en **LOS VIVIDORES** una visión menos lírica: *McCabe* y *mrs. Miller* se enamoran, pero su relación siempre vendrá mediada por sus compromisos económicos; el progreso es inevitable y a ese crecimiento de la ciudad contribuyen los dos proxenetas. (…) El romance entre *McCabe* y *mrs. Miller* tiene de todo menos romanticismo, pese a que al final sea precisamente esa aparente frialdad, la que preste a la misma una rara verosimilitud. (…) Altman habla también sobre la libertad individual, pero aporta de paso un comentario de índole económico al mostrar la lucha de un individuo ante los grandes e impersonales monopolios: *"Vine aquí huyendo de las sociedades"*, le dice *McCabe* a *Sheehan* (…).

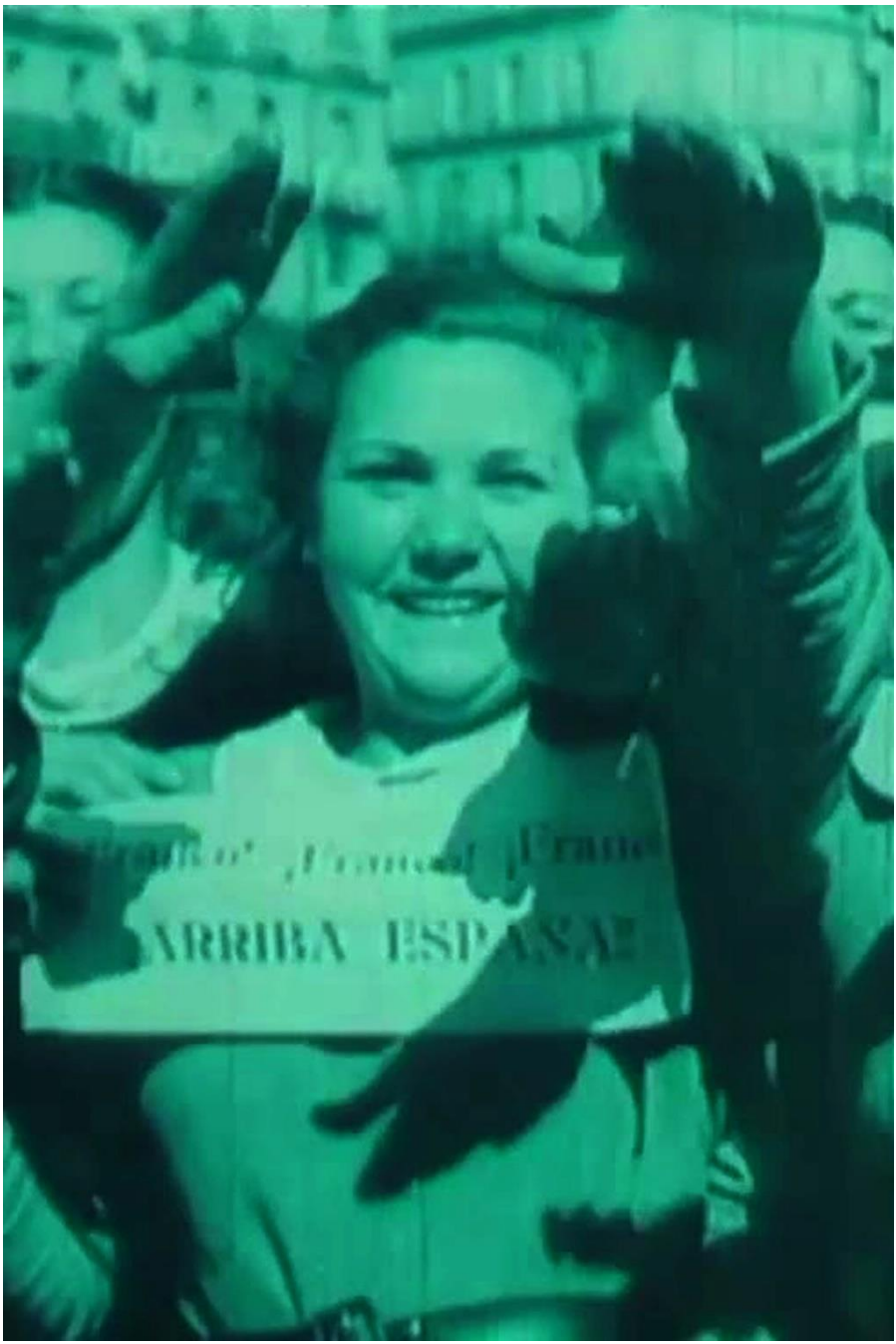
(…) La llegada del pistolero al pueblo, *Doug Bucler* (Hugh Millais), vuelve a tener como núcleo dramático la interrupción de un acto comunal, en este caso un baile nocturno. La música se detiene y la reunión se dispersa al aparecer el extraño. El forastero, un gigantón

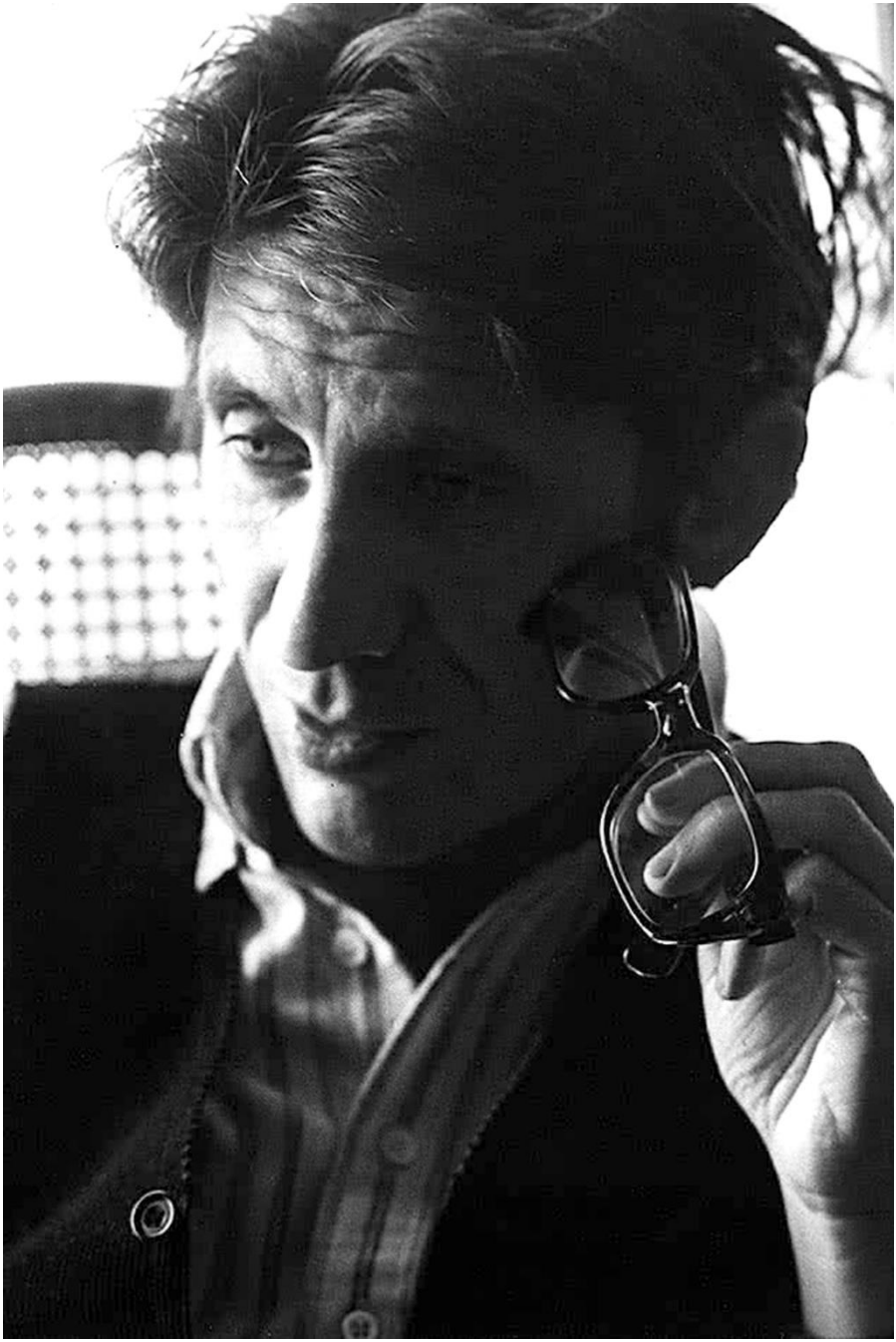
montado a caballo con un gran abrigo de pieles, gira su montura para que la cámara se centre en la escopeta que lleva colgada en uno de los lomos del caballo. Es la primera vez en toda la película en la que un arma aparece en imagen. Algo significativo ya que con ella *Doug Butler* matará a *McCabe.* (…) Para Altman la muerte de *McCabe* no será tan importante: *"su muerte es anecdótica y no tiene importancia, ya que después de todo McCabe ha ganado su batalla, ha matado a los tres tipos así que, ¿por qué no vamos a decir que ha triunfado?"*. La forma en la que es mostrada la muerte de *McCabe* respeta de nuevo el deseo del director por mostrar un final anti-heroico, coherente con lo que ha sido hasta ahora el discurso de la película. (…) Altman nos

ha mostrado una relación de pareja temporal y perecedera. Finalmente el discurso sobre el poder de los monopolios cede su lugar al romance entre *McCabe y mrs. Miller*.

LOS VIVIDORES es, por un lado, un resumen del capitalismo y sus contradicciones y por el otro la historia de una mujer fuerte que se destruye y de un hombre débil que se construye (…).

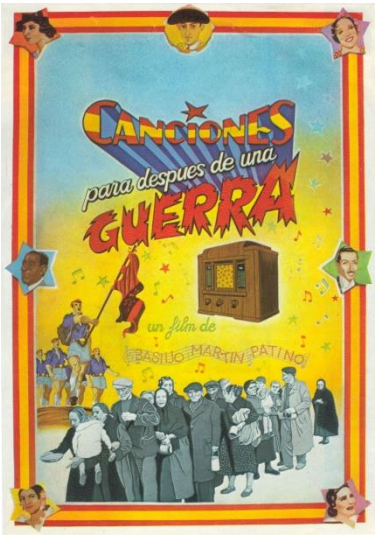
Texto (extractos):
José Manuel & Francisco Javier González-Fierro Santos,
Robert Altman, el independiente de Hollywood,
Arkadin Ed., 2006


ARRIBA ESPAÑA



Martes 18 noviembre 21 h
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA
1971 • España • 99’



Director, Guion y Montaje.- Basilio Martín Patino. **Canciones.-** de la España de los años 40, interpretadas Celia Gámez, Miguel de Molina, Imperio Argentina, Estrellita Castro, Concha Piquer, Pepe Blanco, Bonet de San Pedro, Jorge Sepúlveda, Antonio Machín, Lola Flores, Lolita Sevilla… **Productor**.- Julio Pérez Tabernero. **Producción**.- La Linterna Mágica / Turner Films. **Estreno**.- (España) noviembre 1976 / (EE.UU.) marzo 1977.

versión original en castellano

Película nº 7 de la filmografía de Basilio Martín Patino
(de 21 películas)

Música de sala:
“Antología de la Copla” (1a parte)
Varios autores e intérpretes

"(...) **Del amor y otras soledades** *fue para mí un revulsivo, algo ejemplificador de lo que yo no quería ni podía hacer, de lo que no me daba la gana de seguir haciendo como prestación de mi trabajo a un sistema industrial, cómplice, político y servil, con el que no estaba de acuerdo racionalmente. Entonces, ante la imposibilidad de dominar mi propia obra con mis medios de producción o mis instrumentos de trabajo, me rebelé optando por mi libertad. El primer resultado de esta actitud fue* **CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA***, una forma de rehuir el tinglado que, en el caso concreto de* **Del amor y otras soledades** *me había dejado literalmente anonadado, con esa sensación de haber perdido una batalla que ya de por sí era imposible de ganar, puesto que el director siempre es el que pierde cuando no puede controlar su obra.* **CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA** *la organicé de un modo casi artesanal en el que yo llevaba la batuta casi totalmente. El encargado de la producción era un señor compenetrado y al servicio de la película. Y con un colaborador -en este caso José Luis García Sánchez- y un ayudante quedaba solucionado y cubierto todo el equipo. Por este camino vinieron las otras dos películas (***Queridísimos verdugos** *y*

Caudillo*) obedeciendo a esta reacción mía frente a unos medios de producción en los que me negaba a insertarme.*

Se puede decir que me inventé (aunque ya estaba inventado, por supuesto) este tipo de cine-montaje en el que yo dominaba mis propios medios en una salita pequeña, al margen del gran tinglado. Yo estaba encantado con este tipo de trabajo en el que me sentía completamente libre y nadie me controlaba, despreocupándome de la Censura, el Sindicato, la Administración y todas esas gaitas. Pero el día que murió Franco, esto me dejó de interesar. Intuí que se avecinaba un tipo de cine recuperador -y quizás un tanto oportunista- de los años pasados bajo el franquismo. Por otra parte, a mí me habían ofrecido un proyecto en Italia (el rodaje de una película sobre García Lorca) en el que las cosas iban por esa vertiente. Me di cuenta de que al morir Franco, estos mecanismos se ponían en marcha. Ya no se trataba -como en el caso de ***CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA-*** *de una necesidad instintiva de expresarme y comunicar sinceramente con el público, sino de explotar un filón nuevo. Esto ha ocurrido especialmente con determinadas producciones francesas e italianas. No quiero dudar de su sinceridad pero lo que sí es cierto es que van, por encima de todo, a lucrarse con este tipo de cine que hasta ahora no se podía hacer. Tienen su derecho*

y no se lo niego, pero a mí me ha dejado de interesar como un fenómeno que nada tiene que ver con mis planteamientos.

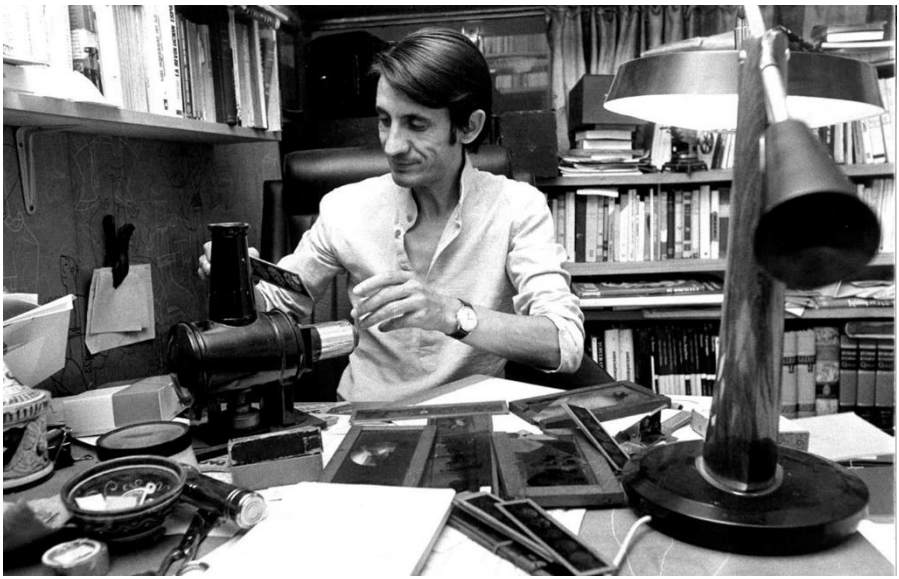
De todo el material que pude manejar para ***CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA*** *cogí lo que más me gustaba a mí, sin ningún criterio más que el intuitivo. Si yo encontraba una escena que me golpeaba, que me decía algo, pensaba que igual le ocurriría al espectador. El día en que descubrí esos documentales de la entrada en Madrid de las tropas nacionales, de repente me vino la idea de ambientarlos con el "Cara al sol", como un símbolo de todo ese mundo del gran fascismo que toma una ciudad. Lo monté en la moviola con esas imágenes -con las que comienzo la película- y a mí me impresionó. Entonces pensé que igual le impresionaría al espectador. Son cosas que vienen sobre la marcha. Acumulé todos los planos que había sobre la entrada en Madrid y los monté dándoles esa estructura de menos a más -una pura trampa de montaje- ambientándolo al ritmo del "Cara al sol" que cantamos todos los miembros del equipo en el estudio (los "¡Viva España!" también son nuestros). Era el complemento enriquecedor de estas imágenes. No es un "Cara al sol" realista -la gente de Madrid no estaría entonces para estas cosas- pero a mí me servía para situar el marco histórico y que el espectador sepa de qué va la cosa y, a partir de ahí, golpearle luego con "La bien pagá" y toda su tremenda violencia en contraposición imagen/sonido. ¿Por qué lo hacía así? Yo no tenía ningún guion preconcebido. Sabía que funcionaba porque a mí me funcionaba ya que al hacer la primera prueba de poner en juego estos dos mundos (el sonoro y el visual) me produjo un fuerte impacto emocional. Ha ocurrido así con toda la película. Yo iba improvisando a partir del material que tenía y de las cosas que iba descubriendo. Ha sido un ejercicio muy interesante ver cómo se iban aglomerando en la película los núcleos primarios de significación ordenándose igual que en una especie de arquitectura funcional -más pensada de lo que parece a simple vista- para que la película tuviese una cierta construcción cerebral y, sin que se notase su estructura, produjese el efecto deseado.*

Yo tenía una amalgama de materiales informes a los que había que dar categoría de espectáculo que atrajera al espectador sin agotarle demasiado. Era como una partida de ajedrez con el espectador en la que de antemano tú sabes que vas a ganar pero en la que hay que darle juego al contrario y no agotarle desde el principio con jaques mates de tipo moraleja porque la película dejaría de interesarle. Hay que irle entreteniendo pero sabiendo que, en el fondo, tú dominas porque tienes las bazas que vas presentando en cada momento. La cuestión está en tener una cabeza organizada de determinada forma para irle dando poco a poco las jugadas, un modo de irle sorprendiendo para que al final la partida quede redonda. Creo que el espectador se encuentra satisfecho pensando que ha jugado una partida y que, al final, está de acuerdo con el realizador. No sé si me explico, es un problema de estructura mental. Naturalmente, esto no se improvisa en la moviola. Yo cuando estaba trabajando en la película, pasaba los fines de semana en la Costa Brava reflexionando sobre lo que iba a hacer al llegar el lunes al montaje. Había que dar forma al material sobre el terreno porque no podía tener ideas preconcebidas, máxime teniendo que atenerme tan solo al archivo disponible. Material que, por otra parte, yo manipulé a base de utilizar reflejos, filtros, coloreando la imagen (algo que escandalizó

en los laboratorios) para huir de la plasmación meramente documental-naturalista.

En **Nueve cartas a Berta** *yo tenía un poco la obsesión por las pequeñas tiendas cotidianas y los comercios de ese mundo gastado de la provincia española. Había incluso una secuencia entera que funcionaba a base de rótulos y portales de tiendas. Luego vi la exposición de [el pintor Alfredo] Alcaín y me di cuenta de que coincidíamos en esa visión de la vida provinciana y entonces lo llamé, con la película ya terminada, para que me hiciera los dibujitos de* **Nueve cartas a Berta**. *Desde entonces he colaborado con él. En* **CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA** *me pareció que era el hombre ideal para recrear vivencias gastadas, erosionadas por el tiempo. El dibujó a mano, plano a plano, los coloridos añadidos. También el póster que anuncia la película es suyo.*

En cuanto a la parte sonora, tuve que elegir en un magma impresionante de unas seiscientas canciones. Para hacerlas sintomáticas -lo que en sentido marxista se llamaría "típico"- tuve que elegir la más representativa de cada sector: una folklórica, una patriótica, una sentimental, otra absolutamente patosa ("La vaca lechera")…En la treintena de títulos que hay en la película, se puede establecer una verdadera antología de diferentes tipos de canciones, incluyendo algunas tan sintomáticas como "Montañas nevadas", el "Ave María" de Fátima e, incluso, las infantiles que hacen conectar al espectador con sus mundos particulares. Hay un sistema de apropiación del espectador sobre las canciones ya que la película mantiene una especie de ambigüedad despistante, nunca es totalmente esquemática en el sentido de dar una valoración a esas canciones. De ahí que alguien haya comentado durante la proyección, al aparecer alguna de las canciones, sea "Montañas nevadas" o sea "Manolete" que aquello era lo mejor de la película. Sin embargo, todos sabemos lo que significaba este tipo de canciones, aquel mundo de sórdida manipulación infantil o nacional-folklórica…Lo cual no excluye que a muchos les pueda seguir emocionando. A propósito de las canciones, la que más nos costó reconstituir fue "Raska-yú", una canción de letra casi surrealista -probablemente la más atroz de la



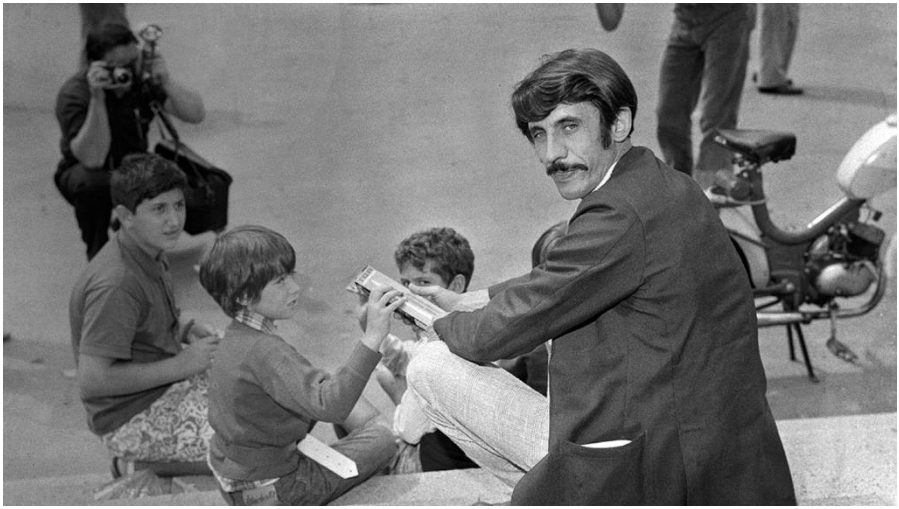
postguerra y la más nihilista- porque todos los discos de la época estaban rayados, inutilizados por la censura que vio con malos ojos aquella canción materialista en la que no se hablaba de la resurrección de la carne ('Cuando mueras qué harás tú/tú serás/un cadáver nada más'). Por otra parte, como canción jazzística (de Bonet de San Pedro) es impresionante. Tengo entendido que es de origen norteamericano.

Yo tenía esta idea de hacer **CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA** *y la fui explicando a mi modo a diferentes productoras, a los más listos que había en aquel momento, y todos me dijeron que aquellas horribles canciones de los cuarenta no podían interesar a nadie. Me acuerdo de haberles explicado el proyecto a tres o cuatro productores jóvenes; pero todos coincidieron en que aquel proyecto mío no funcionaría nunca. Entonces encontré a esta especie de insensato entusiasta y divertido que era Julio Pérez Tabernero que no tenía un real pero sí mucho valor para organizar los tinglados más insospechados. Fue el hombre ideal para poner el proyecto en marcha. En aquel momento fue el único que creyó en mi idea que a todo el mundo, ya digo, le parecía absurda y poco comercial. La*

película se hizo como toda producción española que no funciona a nivel de multinacionales: un señor que la hace y otro que carga con las deudas. Al prohibirse la película, desgraciadamente Julio no pudo hacer frente a las letras de cambio que le fueron venciendo. Hubo un señor -uno de los acreedores- que se puso nervioso y la embargó por 250.000 pesetas. Luego, la película salió a subasta sin que nos enterásemos nadie y, por tanto, adjudicada a quien la embargó. Posteriormente tuve que pleitear para recuperar mi parte -la película, claro, la habían embargado entera-. Un pleito realmente kafkiano. Así estaba todo cuando a Turner se le ocurrió montar una sociedad para ir poniendo las cosas en orden, paso a paso, saneando y pagando las deudas de todo aquel muerto que nos había quedado al desaparecer Pérez Tabernero como productor (...).

(...) Sobre la llamada crítica de cine prefiero no opinar. Recojo cada día, al salir de casa, en el buzón, un paquete lleno de recortes con lo que se publica de **CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA** *y suelo hojearlo mientras voy en el coche, de semáforo en semáforo. Aunque sea de una vanidad infantil, me halaga enormemente todo lo que escriban de mí, bien o mal. Entresacando cosas de unos y otros se podría hacer una antología del disparate significativa de los criterios en los que -por lo menos en teoría- se embrutece al espectador español. La ingratitud me impide reconocer que, salvo excepciones, la crítica cinematográfica de este país es deleznable, mucho más aún -por supuesto- que su cine. Aunque también es verdad que cuando alguien sale intelectual se lleva a los lectores masivamente.*

Ahora me tiene acojonado el tratado sobre 'la dialéctica de la memoria histórica' que le dedica Domènec Font a mi película en "Dirigido por...nº36". Nadie le ha dedicado un esfuerzo de tal rigor mental. ¡Lo que sabe ese hombre de cine, y de todo en general! A mí lo que me pasa es que no consigo entenderlo. Pero eso no quiere decir que le discuta ni una coma. Aunque he estudiado filosofía en la universidad de Salamanca, allí hablamos un castellano tan mesetario que en cuanto leo "forclusión", "positividad", "excedentario", "instancias que fantasmagoriza", "lisible", etc... , todo me parece



como alemán. Con lo sencillo que es hacer cine, aunque sea malo, sin tener puñetera idea, y lo intrincado que debe ser el explicarlo, aun con ese derroche de conocimientos…que lo mismo cita a Lenin que a Brecht que a Foucault o no sé qué Ranciere, y que, claro, como no hago lo que ellos dicen, meto la pata enseguida. Y luego me armo un lío al enterarme de lo que por lo visto he pretendido hacer y cuáles han sido mis intenciones, con lo que resulta completamente imposible que en mi película las masas populares tengan sentido de la historia. Yo tengo la ventaja, y soy totalmente sincero al reconocerlo, de ser medio analfabeto y carecer de ambición intelectual. Con lo que, como muy bien señala Font al escribir que uno de los fundamentos del poder burgués es el privilegio del saber, cuando alguien se ocupa tan concienzudamente de mis películas, hechas de intuición a trancas y barrancas, comienzo a pensar que 'mal asunto'. Pero, por favor, que no es que yo me atreva a poner en cuestión todo el saber de Domènec.

Aunque en un pequeño detalle sí me atrevo a rectificarle aunque con ello le estropee las consecuencias ideológicas que deduce sobre la legitimación franquista de mi película. ¿Cómo un hombre de su rigor y su seriedad ha podido tragarse la broma cachonda de que Julio Pérez Tabernero está emparentado con la banca (?) de la

oligarquía financiera y con doña Carmen Polo de Franco? Corramos un piadoso velo para no caer en el sarcasmo.

¡No me jodas, Domènec! Todavía ayer pagué 75 .000 ptas. al Banco Central, a estas alturas, como resultado de los pufos que he tenido que sumar e ir liquidando poco a poco para sanear la producción. Y siento tener que reconocer por vez primera que la única oligarquía financiera actuante sobre ***CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA*** *han sido unos ahorros de mi madre, maestra nacional jubilada, y que todavía no he podido devolverle. Pero ya digo que Dios me libre del rigor intelectual de Font. Su libro sobre la censura franquista es un prodigio de enseñanzas. A mí me envió un cuestionario sobre mis experiencias censoriles, y cuando lo vi publicado resulta que también mis respuestas estaban censuradas, para no desdecirse. Yo no soy un obseso del respeto a lo que escriben los demás, aunque comprendo que una cosa es la censura franquista, y otra la censura de un comisario cultural o algo así. (…)*

Texto (extractos):
Basilio Martín Patino, "Habla Patino", rev. Dirigido, noviembre 1976

(…) Ya **Nueve cartas a Berta** (1965) era un film construido fundamentalmente en la mesa de montaje, una especie de ficción a la vez documentalizada y expresada en primera persona, de forma que no puede extrañarnos que tras el fracaso de **Del amor y otras soledades** (1969), Patino abordase de forma explícita lo que llamamos el cine de montaje documental. Por otra parte, a comienzos de los años setenta el papel del documental cinematográfico se veía sensiblemente alterado por la monopolización de la información audiovisual por parte de la televisión, de tal manera que se abría de forma neta la posibilidad de entender el documental como un ámbito tan creativo y personal como pudiera serlo la ficción cinematográfica y no como un mero registro de imágenes y sonidos. Paralelamente, bastantes experiencias como la de Marcel Ophuls en **La pena y la piedad** (*Le changrin et la pitié*, 1969), comenzaban a profundizar en las posibilidades discursivas y analíticas del montaje documental en la indagación histórica. Integrando imágenes pre-filmadas y sonidos pregrabados con nuevos materiales rodados de forma expresa -como entrevistas, tomas urbanas, nuevos acompañamientos sonoros, etc.-, esos montajes sintonizaban con nuevas propuestas historiográficas, en las que, por ejemplo, se reivindicaba la significación de múltiples aspectos de la vida cotidiana y del devenir de las mentalidades, hasta

ese momento despreciados por el historiador tradicional, y que en el cine -entre otras formas de cultura y espectáculo popular- alcanzaban un valor considerable, más allá de la pura retención de la imagen del pasado. Aún un tercer factor iba a estar a favor del trabajo de Patino -y de su demoledora eficacia- como fue el desarrollo paralelo de lo que vino a llamarse la "moda retro" o el *camp*, en lo que tenían de retorno nostálgico al pasado.

Pero asumidas todas esas condiciones favorables hay que decir que el trabajo de Patino va más allá de todo eso. Si bien es cierto que podía beneficiarse de la moda *camp* respecto a la música popular de los años cuarenta, su presencia en **CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA**, aun siendo tan obviamente articuladora del discurso fílmico como el propio título indica, se apartaba de la mera complacencia nostálgica y gracias a los efectos de combinación de imágenes y canciones, éstas adquirían un tono y valor muy distintos, iluminando la realidad histórica en toda su tragicidad y a la vez con toda su ironía. El procedimiento parece sencillo: recopilar y montar una amplia serie de fragmentos extraídos preferentemente de noticiarios (sobre todo del gubernamental NO-DO) producidos entre 1939 y 1953, acompañados de una banda sonora distinta de la original, donde se mezclan la locución de un comentarista -con un tono declamativo que evoca aquellos noticiarios y juega conscientemente con el factor nostálgico aún en su asepsia descriptiva- y un conjunto de sonidos cuyo origen corresponde a la misma época que las imágenes. Se trata preferentemente de un amplio conjunto de canciones de éxito en esos años, a cargo de algunos de los grandes ídolos de la música popular, como Imperio Argentina, Celia Gámez, Concha Piquer, Antonio Machín, Pepe Blanco, José Sepúlveda, Lola Flores, etc., pero también de algunos fragmentos del sonido de los NO-DO originales, de emisiones radiofónicas, de anuncios publicitarios, de slogans políticos, etc. El resultado es una crónica -en la línea de lo que serían luego las "Crónicas Sentimentales" de Vázquez Montalbán en "Triunfo"- de la vida española de los años cuarenta, los más terribles años de la autarquía, la represión directa (con las ejecuciones sumarias aún recientes y miles de presos en las cárceles), de la ausen-

-cias de los exilados y, en definitiva, de los exilios interiores y los silencios que la aparente alegría de las canciones no hacía más que disimular.

La eficacia de tal método y el éxito del empeño de Patino vinieron revalidados no por la respuesta inmediata del público, ya que éste tuvo que esperar cinco años en poder ver el film, ya que éste fue retirado por intervención gubernamental –y no solo ya de la comisión de censura- debido a las presiones de determinados jerarcas del Ejército -y sus esposas-, sin duda capaces de entender como, tras la aparente amabilidad nostálgica de imágenes y sonidos, se ocultaba una de las cargas de profundidad mayores que el cine español nos haya podido ofrecer (…).

Texto (extractos):
José Enrique Monterde, "Canciones para después de una guerra", en dossier "100 años de cine español", rev. Dirigido, julio/agosto 1996

Viernes 21 noviembre **21 h**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

QUERIDÍSIMOS VERDUGOS • 1970 • España • 100'

Director.- Basilio Martín Patino. **Argumento.-** textos de Daniel Sueiro. **Guion.-** Basilio Martín Patino. **Fotografía**.- Acácio de Almeida, Augusto García Fernández-Balbuena y Alfredo Mayo (1.33: 1 – Eastmancolor). **Montaje.-** Eduardo Biurrun. **Selección musical.-** Antonio Gamero. **Producción**.- Turner Pictures. **Con la participación de** Claudio Rodríguez, Vicente Copete, Antonio López, Bernardo Sánchez, Marino Vinuesa, Andrés Sánchez Cascos, José Velasco-Esccasi, Antonio Ferrer Sama, Jesús Sánchez Tello. **Estreno**.- (España) abril 1977.

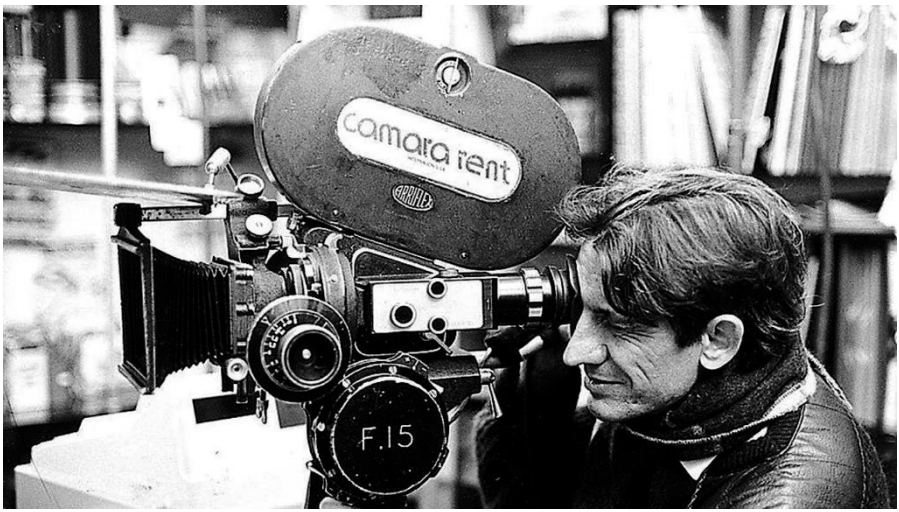
versión original en castellano

Película nº 8 de la filmografía de Basilio Martín Patino
(de 21 películas)

Música de sala:
"Antología de la Copla" (2a parte)
Varios autores e intérpretes

(…) La trayectoria profesional de Basilio Martín Patino es bastante insólita en el cine español. En 12 años de actividad profesional ha terminado cinco largometrajes entre los que **QUERIDÍSIMOS VERDUGOS** ocupa el cuarto lugar, siendo el último una película sobre la vida de Franco, que aún no se sabe cuándo se estrenará. El éxito de su primeriza **Nueve cartas a Berta** en 1965 -en pleno apogeo del espejismo voluntario que supuso el Nuevo Cine Español- le colocó en una situación de privilegio -al menos privilegio crítico- que cuatro años más tarde se desmoronaría casi completamente con **Del amor y otras soledades** cuya mayor definición la hace el propio Patino, al afirmar que eran los problemas del matrimonio español pasados por la versión de Información y Turismo en tiempos de Excepción.

Este fracaso hizo reaccionar a Patino contra los inconvenientes de un cine industrial con su monstruoso engranaje de producción, contra la coacción de un equipo de 60 personas a quien importa un rábano lo que está haciendo, contra las imposiciones de una distribu-



-ción y de una burocracia. Decidió abandonar este camino y buscar otro nuevo, pero no estaba claro cómo se podría eludir la estructura industrial del cine. Sobre la base de una financiación de la fundación 'Gulbenkion' -sin ella no hubiera sido posible- Patino ha vuelto a una especie de films realizados con un equipo reducido y cuyo periodo fundamental estriba en numerosas horas de montaje, en una especie de pequeño taller en el que Basilio afirma trabajar a gusto, y al amparo de todo tipo de presiones. Contrariamente a lo ocurrido con **Canciones para después de una guerra**, **QUERIDÍSIMOS VERDUGOS** nunca fue prohibida por censura –porque nunca se presentó a su valoración- ya que el especial tipo de financiamiento con que contaba Patino, hacía que no fuera imprescindible el amortizamiento inmediato, lo que le permitió esperar el tiempo que fuera, sin demasiados problemas.

El rodaje de **QUERIDÍSIMOS VERDUGOS** se llevó a cabo en su mayor parte en 1973, es decir hace cuatro años, tomando como base unos escritos de Daniel Sueiro y utilizando a tres verdugos como motores fundamentales del film. El film se quiere un documento objetivo en que se mezclan información sobre los ejecutores, conversaciones entre ellos, y entrevistas a empleado de prisiones, abogado y psiquiatra. El mayor problema del film reside, a mi juicio,

en su estructura, muy probablemente derivada de su duración. Planteado como film reportaje, solamente eran precisas una serie de datos -que generalmente aporta un locutor- para darnos cuenta del tipo de personas entre las que se eligen los ejecutores de sentencias. Su curriculum es suficientemente significativo y preciso mientras que las largas conversaciones ante la cámara, apenas nos aportan nada nuevo y no logran descubrirnos los seres humanos que se ocultan bajo la profesión de ejecutores de sentencias.

Patino desciende a ilustrar los crímenes que condujeron a la muerte a sus autores, provocando una enorme dispersión que trabaja absolutamente en contra del film. Descendiendo a la anécdota y bordeando siempre el estudio en profundidad, el film se queda en lo más superficial, en lo menos importante. Lo importante es la pena de muerte, la sociedad que la instaura, y lo secundario sus ejecutores materiales. Llevando su film hacia los verdugos, Patino propicia la postura hipócrita y sentimental de un público que admite la pena de muerte, pero que se siente sentimentalmente incómoda ante la bruta-

-lidad de las ejecuciones, o ante la forma en que los verdugos hablan de sus víctimas y de su trabajo.

Los ejecutores no son más que una rueda del engranaje, creados por esa sociedad y que no podrán desaparecer mientras no desaparezca la pena de muerte. Además cumplen para esa sociedad un trabajo sucio, el que ninguno de los dignos representantes de la sociedad -que precisamente asisten a las ejecuciones como representantes y pilares de ella- está dispuesto a llevar a cabo. Centrar toda la problemática sobre ellos es de algún modo una forma de falsear el problema. Por otra parte, las posibilidades de lograr un fuerte impacto emocional en el espectador que le pudiera servir de revulsivo, quedaban bastante disminuidas al no poder contar con la filmación de una ejecución. Así el pretendido amplio debate sobre la pena de muerte, se reduce enormemente, y el film por ejemplo -pese a algunos tímidos y temerosos intentos de lo contrario- no establece diferencias entre los ejecutados por crímenes comunes y aquéllos que lo fueron por motivos políticos, distinción fundamental si se habla en la España de los últimos años.

El film de Patino se limita a exponer una y otra vez el talante -quizá con precisión el talante moral- de los que ejecutan las sentencias limitándose por tanto a exponer unos efectos, sin que los imprecisos intentos de ir hacia las causas que lo motivan, alcancen, nunca, su

objetivo. En este sentido es mucho más profundo el film de Berlanga **El verdugo**, que narraba el itinerario que un individuo "normal" recorría, para acabar siendo un verdugo. Mediante un relato de ficción, Berlanga conseguía que se comprendiera como un cúmulo de circunstancias, unido a la falta de voluntad decidida de oponerse del protagonista, podían convertir a Nino Manfredi en verdugo, con lo que quedaba explícita la responsabilidad de una sociedad que no solo facultaba, sino que facilitaba e incluso exigía de un hombre que fuera el verdugo de sus semejantes. Patino, al presentarnos a los verdugos, hace que el público se sienta exterior a esos personajes, que los vea como seres que nada tienen que ver con ellos y con los que jamás llegará ni a intercambiar una palabra. Al no lograr hacer ver la conexión de los verdugos con la sociedad a la que -verdugos y público- pertenecen, el film resulta inevitablemente cojo e insuficiente.

El final del film con la sustitución del verdugo de Sevilla, por un joven de apariencia subnormal y que apenas sabe comer, refuerza claramente la toma de partido del film, en el sentido antes aludido. Con todo, quiero dejar muy claro, que pese a sus insuficiencias, el cine de Patino es uno de los pocos que -en unos tiempos en que imperan el arribismo, la estupidez y la deshonestidad- justifican el que de vez en cuando se pueda -sin grave riesgo para la integridad mental del espectador- ir a ver una película española (…).

Texto (extractos):
Antonio Castro, "Queridísimos verdugos", rev. Dirigido, mayo 1977

(…) *"Esta película fue filmada clandestinamente en diciembre de 1971".* Este momento (y las circunstancias con ella relacionadas) forma junto a 1973 (fecha a la que suele adscribirse en todas las recopilaciones filmográficas el film) y 1977, tiempo en el que, por fin, se consigue el depósito legal de la película, el marco cronológico que sitúa la aparición en el cine español de la obra de Basilio Martín Patino **QUERIDÍSIMOS VERDUGOS**. Obra, por tanto, no ya de circunstancias, sino profundamente marcada por las mismas: de un lado, por la existencia de una censura con la que había que hacer cuentas inevitablemente y que no iba a ser insensible a los matices abiertamente polémicos del tema tratado ni ciega (aunque quizás si tuerta) ante las elecciones del cineasta a la hora de configurar su relato; de otro, por los avatares de la evolución política de un Régimen moribundo pero cuyos últimos coletazos sangrientos aún estaban por venir en el momento en el que Martín Patino y su equipo filmaban el material que iba a formar la materia prima esencial del film y cuya postrera inscripción en el celuloide se manifiesta en las imágenes de primeras planas de diarios que comparecen en sus metros finales y en los que se recoge la noticia de la ejecución del anarquista Salvador Puig Antich que tuvo lugar en marzo de 1974.

Pero con ser esto importante, vista desde hoy en día, **QUERIDÍSIMOS VERDUGOS** adquiere todo su auténtico peso específico si colocamos la película en el interior del cine español de la primera mitad de la década de los 70, con relación al que adopta una posición de auténtica "extraterritorialidad". "Extraterritorialidad" por varios motivos. Primero, por la explícita renuncia a moverse en los más transitados caminos de la ficción, entonces (como ahora) dominantes. Segundo, y directamente relacionado con lo anterior, porque aunque aparentemente el film parece adoptar las formas tradicionales del documental (entrevistas, sonido directo, uso de una voz en *off* a la que se asigna la capacidad de dotar de orientación a las imágenes, localizaciones reales, personajes que hablan de aquello que han vivido), esta apariencia solo será un pretexto para proceder al desmontaje de los artilugios retóricos que suelen querer hacer de este género poco menos que un lugar donde se deposita, incólume, la verdad que se presume falseada por los relatos convencionales. Si algo, justamente, se pone en duda en el film de Martín Patino es esa noción que sostiene la existencia de una muralla china que separa el documento de la ficción y que confunde, interesadamente, el hecho de dar cuenta de la realidad con la descripción epidérmica de unos acon-

-tecimientos que entregarían, supuestamente su potencial verdad ante la mirada impasible y neutra del objetivo cinematográfico.

En las antípodas de tal planteamiento, **QUERIDÍSIMOS VERDUGOS** no renuncia a la utilización de toda una batería de recursos narrativos y de puesta en escena con la finalidad evidente de sacar a la luz aquello que tiende a ocultarse tras las meras apariencias. En este sentido el film de Martín Patino pertenece de lleno al tipo de praxis artística reclamada por Bertold Brecht cuando, en una advertencia dirigida a todos los que trabajan con imágenes, sostenía que una foto de las fábricas Krupp estaba muy lejos de ofrecernos la "verdad" de dichas fábricas y que si se quería alcanzar el corazón del sentido de las mismas (y que Brecht como buen marxista, aunque poco ortodoxo en no pocas de sus opciones, situaba en las relaciones de producción existentes en la factoría) preciso era proceder a construir un artefacto significativo que diera cuenta cabal de aquello que realmente estaba en juego en el mundo que se pretendía describir.

Desde el uso de la música (la solemnidad de Bach coexiste con los romances populares, las canciones infantiles o con el uso del canto gregoriano) hasta la utilización del montaje alternado (véase, por ejemplo, la escalofriante secuencia de los asesinatos de Gandía, que no por azar clausura prácticamente los relatos de crímenes y ejecuciones y en la que la convocatoria del pretérito deja paso al presente insostenible pues el cineasta filma la patética espera de los devastados padres de un reo cuya ejecución coincidirá con las fechas del rodaje) pasando por la "reconstrucción", utilizando la impostación retórica de las "imágenes robadas", de los momentos que preceden a una de las ejecuciones (en concreto la de "El Monchito"), el conjunto de opciones estratégicas movilizadas por el film tienden a dotarle de un sentido preciso, a proponer al espectador una lectura crítica de los acontecimientos que se muestran y a colocarlo en un punto de vista bien preciso.

"Extraterritorial", en fin (y esta sería una tercera razón), por el singular maridaje que el film propone entre las técnicas del "realismo documental" (prudentemente entrecomillado) y el "esperpento". Una década antes, Azcona y García Berlanga habían explorado un campo

similar en **El verdugo** (1963), obra de la que **QUERIDÍSIMOS VERDUGOS** está menos alejada de lo que parece. Basta que dejemos de lado el prejuicio que separa en campos antagónicos films de ficción y films documentales, para que aparezcan con nitidez los puntos de contacto: ¿acaso no pertenecen al más puro esperpento esos momentos en los que Bernardo Sánchez Bascuñana, decano de los verdugos españoles (también denominados en la jerga oficial "ejecutores de sentencia" o como reza en la expresiva tarjeta que acredita la profesión de aquel, "administradores de justicia"), nos entrega lo que él denomina, muy gráficamente, los cinco mandamientos de la idea fascista? Recordémoslos: *"Este mundo es muy embustero; anda muy revuelto el mundo; comer carne de oveja cuando no hay de ternero; ayunar después de harto; beber vino blanco cuando no hay tinto. Estos cinco mandamientos se encierran en dos: comer mucha carne, beber mucho vino y que le den por el saco a todo. He dicho".* ¿Y qué decir

de esos momentos en los que el mismo sujeto -prepotente, despreciativo, seguro de sí mismo, con un palillo entre los labios- pasea por el cementerio en el que están enterradas las víctimas del doble crimen de Gandía, primero, visita a los padres de su casi segura víctima y, finalmente, recorre las paredes en las que se abren nichos vacíos en ese mismo camposanto tras de que la sentencia se haya cumplido? ¿O cómo calificar esa cita que el comentario en *off* trae a colación y que nos recuerda que el garrote vil (la película formaba parte inicialmente de un proyecto más amplio en el que se iban a recoger todo un inventario de formas de matar legales), al ser decretado por Fernando VII como única forma de ejecución de la pena de muerte en España trataba de *"conciliar el inevitable rigor de la justicia con la humanidad y la decencia en la ejecución de la pena capital",* al permitir a los reos morir sentados?

Es esta singular manera de maridar dos de las grandes tradiciones estéticas del arte español la que otorga toda su originalidad al trabajo de Martín Patino. O mejor dicho, esta originalidad reside, en concreto, en la manera en la que el cineasta saca a la luz la veta

esperpéntica como reveladora de la realidad. Así el trabajo del cineasta reencuentra una de los filones más fructíferos de la tradición cultural española, aquella que dibuja lo que Amado Alonso denominó *"modelos de indignidad plástica"*. Que esto suceda no mediante el desgarro del trazo o la sistemática deformación de los elementos que comparecen en el film sino mediante la técnica más sutil de "dejar hablar al enemigo" no deja de ser otro de los grandes aciertos de Patino y emparenta además su trabajo con la obra de cineastas tan interesantes como los alemanes Heynowski y Scheumann. Desde este punto de vista **QUERIDÍSIMOS VERDUGOS** encuentra acomodo en una tradición que, siquiera de forma marginal, el cine español ha ido cultivando a lo largo de su historia y de la que los hitos esenciales en los años cercanos a los de la realización del film de Martín Patino serían obras como **Juguetes rotos** (Manuel Summers, 1966), **Lejos de los árboles** (Jacinto Esteva, 1970), **El desencanto** (Jaime Chávarri, 1976) o **El asesino de Pedralbes** (Gonzalo Herralde, 1978), para desembocar en esa obra radical en la que lo escatológico ocupa la delantera de la escena ya sin ninguna máscara y que es **Cada ver es** (Angel García del Val, 1981).

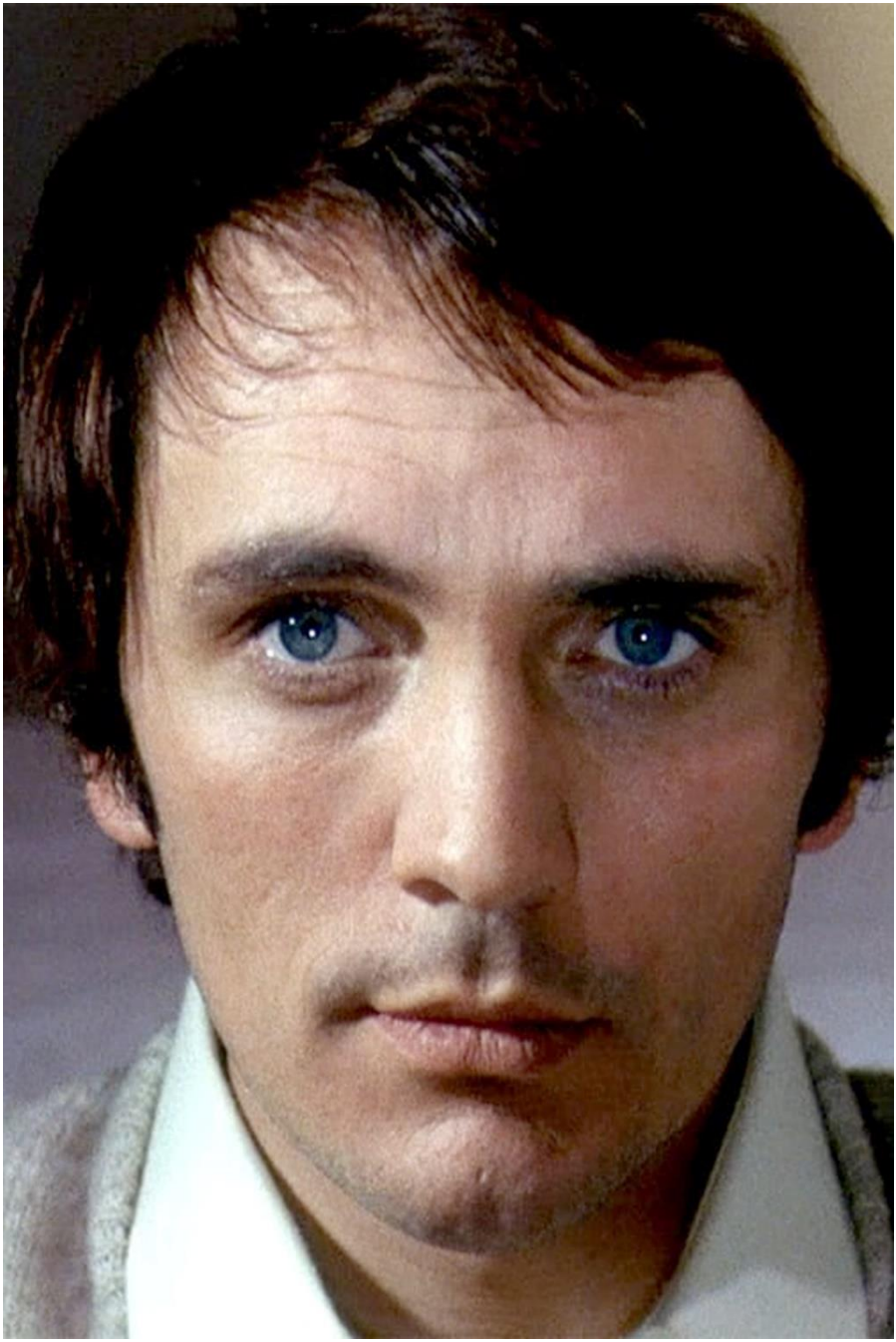
Film que reivindica, por tanto la tradición más negra del arte y el cine españoles. Que no hace ascos a afrontar parcelas que el buen gusto ha decidido dejar sistemáticamente ocultas. Que pinta a Antonio López Sierra, Vicente Copete y Bernardo Sánchez Bascuñana (los tres verdugos cuyo retrato nos propone el film) como fruto preciso de unas circunstancias de miseria e ignorancia y en los que, como en la famosa réplica censurada de Nino Manfredi en el film de García Berlanga al que antes he hecho referencia *("la próxima vez me tendré que comprar una muñequera"*), se trasluce el horror de la indiferencia ante lo que ha llegado a ser un comportamiento asumido *("si tú no lo haces lo hace otro"*). Pero que, lúcidamente, los presenta inicialmente como *"igualmente asociales, igualmente misteriosos y legendarios"* que los presuntos delincuentes que pasan por sus manos, para mejor desmitificarlos, de inmediato, desnudándolos ante las cámaras.

Por eso cuando el film se cierra con las imágenes de la Navidad en esas calles de Madrid por las que deambulan los "administradores

de justicia" o cuando nos muestran al sustituto del recientemente fallecido Bernardo Sánchez ocupar su lugar entre los dos verdugos que ahora actúan como sus mentores, nos resulta difícil no identificarnos no con estos personajes sino con otros que han comparecido previamente en la película. Nadie que la haya visto habrá olvidado el ligero temblor del labio que deja traslucir la emoción que embarga a Antonio Ferrer Sama, abogado de José María Jarabo, cuando describe la espantosa muerte de su cliente. Pero si hay una imagen en la que se sintetiza la fuerza del film y la dureza de su denuncia es en esa mirada perdida, en esa expresión patética del rostro del padre de Pedro María Expósito, el asesino de Gandía, filmado en la tensión de la espera del posible indulto para su hijo. Lo que nos interpela desde esa imagen insostenible es, precisamente, el hecho captado de manera inexorable por la cámara cinematográfica, de lo que estaba por llegar. Tras de esa mirada perdida habita, ya para siempre, por la fuerza del cine, "la muerte en camino". (…)

Texto (extractos):

Santos Zunzunegui, "Queridísimos verdugos: memoria de tanto dolor", en **Cine y derecho**, rev. Nosferatu nº32, enero 2000



Martes 25 noviembre 21 h
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

TEOREMA • 1968 • Italia • 98’

Título orig.- Teorema. **Director y Guion**.- Pier Paolo Pasolini. **Fotografía**.- Giuseppe Ruzzolini (1.85:1 – B/N y Eastmancolor). **Montaje**.- Nino Baragli. **Música**.- “Requiem en re menor KV 626” de Mozart y Ennio Morricone. **Productor**.- Manolo Bolognini y Franco Rossellini. **Producción**.- Aetos Produzioni Cinematografiche – B.R.C. Produzione. **Intérpretes**.- Terence Stamp –doblado por Pino Colizzi- (*El Visitante*), Silvano Mangano (*Lucía*), Massimo Girotti (*Paolo*), Anne Wiazemsky (*Odetta*), Laura Betti (*Emilia*), Andrés José Cruz Soublette –doblado por Rodolfo Traversa– (*Pietro*), Ninetto Davoli (*Angelino*), Alfonso Gatto (*el doctor*). **Estreno**.- (Italia) septiembre 1968 / (Francia) enero 1969 / (EE.UU.) abril 1969 / (España) abril 1976.

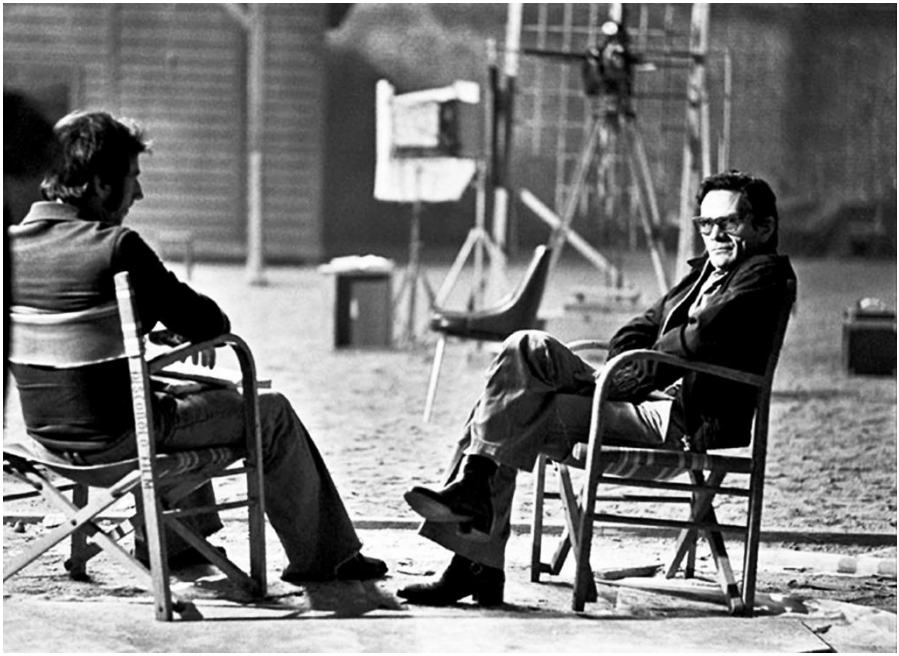
versión original en italiano con subtítulos en español

Película nº 16 de la filmografía de Pier Paolo Pasolini
(de 28 películas)

Festival de Venecia. Copa Volpi a Laura Betti

In memoriam
TERENCE STAMP
(1938 – 2025)

Música de sala:
“Réquiem en re menor KV 626”
Wolfgang Amadeus Mozart



(…) **TEOREMA** es el relato metafórico de su propia proyección. “El Visitante” que hace estallar la situación y desvela la “Verdad” es el equivalente del film; la familia que toma conciencia de su crisis es un símbolo del público. Un público que se reúne, se convierte en una familia -tan falsa como la propia institución- a causa de la llegada del “Visitante-Film”, personaje que ve su venida acompañada por el color (la vida verdadera). Este extraño auto-invitado es hermoso y seductor, como también lo es **TEOREMA**, y todos, familia y/o público, se dejan poseer por él, pues desean ser escandalizados y/ o violados. Terence Stamp y/o **TEOREMA** aceptan el juego. Una vez consumada la relación, el invitado parte dejando a todos sumidos en la desesperación. Su concepción del mundo, sus valores, aparecen ahora como algo ridículo, añadido a su piel, y ellos mismos se dan cuenta de que no tienen nada auténtico a lo que aferrarse. Son una clase sin futuro, que como tal no puede soñar con reorientar su vida. Cuando se encienden de nuevo las luces de la sala-hogar, quienes hasta entonces la han estado ocupando retomarán su

individualidad y quedará solos ante la evidencia que le propone **TEOREMA**.

Esta lectura de **TEOREMA** es, más o menos, la que Serge Daney proponía en "Cahiers du Cinéma" (mayo 1969) de la obra de Pasolini. Si bien hay una gran carga de verdad en la interpretación, lo cierto es que el paralelismo también es aplicable a la mayoría de las cintas que ven presidida su anécdota argumental por la aparición de un personaje o hecho extraño que modifica un equilibrio. Probablemente sea más productivo relegar este juego de ingenio a un segundo plano e intentar extraer del mismo ciertas derivaciones. Así, frente a la siempre divertida pero un tanto gratuita lectura "trascendentalizada" de **TEOREMA**, plantearemos la posibilidad de centrarnos en el comentario de la visión que Pasolini tenía de la ideología, visión que tiende a considerarla como una superestructura autónoma. Veamos si no. Pasolini nos presenta la imagen de una clase suicidándose porque comprende que como clase no tiene ya alternativa alguna que proponer, es decir, nos habla de un suicidio totalmente asumido y que

responde a imperativos morales. La familia de **TEOREMA** vive en el vacío ideológico, carece de teoría o de unas aspiraciones profundas y legítimas, capaces de justificar sus actos y el mantenimiento de sus privilegios. Esta nada espiritual viene dada en el film por unos planos de presentación de los personajes, rodados en blanco y negro y sin sonido, en los que se propone el desciframiento de los mismos a través de una iconología y unos rituales fácilmente reconocibles: la alta burguesía industrial.

Contrapuesta a la familia propiamente dicha, tenemos la figura de la criada, exponente clásico del lumpen proletariado pasoliniano al que se le atribuye la virtud de la Fe, de la Esperanza, de la Utopía: el mundo puede cambiar. Entre el dulce subsistir de los burgueses y las alucinaciones futuristas de la criada milenarista, Pasolini sitúa al proletariado industrial definiéndolo como tacticista y limitado a reivindicaciones materiales. Para Pasolini el movimiento obrero organizado está castrado por la ideología dominante hasta el punto de que todas sus luchas devienen juegos integrados dentro del sistema. Fruto de esta representación del mundo **TEOREMA** se convierte en una defensa acérrima de la Utopía, de una utopía cuyo alcancé es muy difuso y de límites y, orientaciones no previsibles. De algún modo esta confianza irracional en un mundo racional se nos presenta como el equivalente de la teoría de que carecen otras clases. El lumpen proletariado es la única clase que consigue escapar a la conversión del universo en pequeña-burguesía, pesadilla cara a un Pasolini que aspiraba a una "pureza" revolucionaria que las propias condiciones de producción, distribución y exhibición de sus films contrariaban radicalmente.

Así pues, visto el equilibrio de fuerzas que muestra **TEOREMA**, no es difícil llegar a la conclusión de que para el cineasta de Bolonia la lucha ideológica, en la medida en que no se desarrolla solo a nivel de superestructura, se degrada hasta devenir una forma más de distraernos de lo fundamental. La sujeción a lo material aparece como un freno para el progreso social. Ciertamente que éstas sean tesis defendidas por un presunto marxista como Pasolini no deja de resultar bastante alucinante, casi tanto como proponer llenar el va-

-cío ideológico provocado por unas formas de vida alienantes con ideología generada independientemente de la modificación de dichas formas de existencia.

Que **TEOREMA** fuese considerada en su momento como una propuesta casi subversiva hoy aparece como algo un tanto sorprendente. Sin duda los buenos oficios de la ideología dominante que Pasolini quería combatir consiguieron centrar todo el interés del film en el escándalo religioso y sexual. Que el "Amor Divino" encarnado en Terence Stamp se manifieste e "ilumine" a través del sexo no tenía por qué ser más importante que el mecanismo de acceder al conocimiento a través de la "Revelación", pero el caso es que se logró que todo se redujera a una nueva advertencia sobre las disolutas costumbres occidentales y la corrupción y desenfreno que nos invaden con mención especial para la ola de hedonismo. Pero al margen de los inevitables factores exógenos y perturbadores, **TEOREMA** aparece hoy como un curioso experimento de abstracción narrativa, de una lógica aplastante y de un rigor interno notable, que adopta la forma de la matemática para convencernos de lo metafísico. Una conciliación de intereses tan opuestos sin que el resultado chirríe manifiestamente solo fue posible gracias al talento de Pasolini para construir una parábola que resulta autosuficiente. Cada signo remite a otro,

creándose un circuito cerrado perfectamente equilibrado en el juego de compensaciones, de modo que todo lo que se nos explica en **TEOREMA**, de hecho, solo sirve para entender **TEOREMA**. El referente aparece como algo lejano y molesto, innecesario. Si alguna discusión provechosa puede provocar **TEOREMA** será también en la medida en que el film parezca como el equivalente de una espoleta. La carga de dinamita hay que buscarla en otro lado, porque los deseos de Pasolini para que su hiperrealista **TEOREMA** fuese el relato metafórico de su proyección, naufragaron en la realidad de que ningún espectador se ha visto obligado a cambiar de vida por culpa -o gracias- de **TEOREMA**. Puede que la utopía consista en creer que un film, como el "Visitante", puede destruir todas las falsas verdades del público, pero los hechos demuestran que el cine es ideología y, en este caso, ideología confusa y manipulada por las circunstancias, dispuesta a ser consumida en la oscuridad como la ración de cotidiano escándalo (…).

Texto (extractos):
Octavi Martí, "Teorema", rev. Dirigido, abril 1976

"'TEOREMA' IS FULL OF THOUGHT-PROVOKING THEMES, AND I THANK BOTH PASOLINI AND HEAVEN FOR IT!"

—Penelope Gilliatt, The New Yorker

"'TEOREMA' IS AN OVERWHELMING, SHATTERING CINEMA EXPERIENCE!"

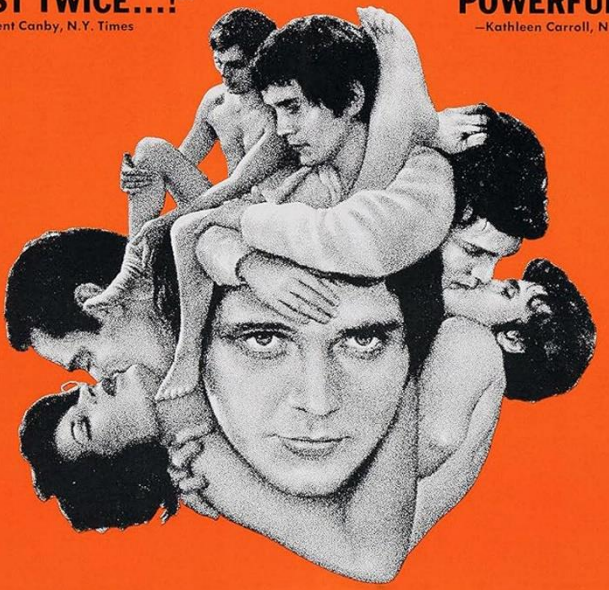
—Bob Salmaggi, WINS (Group W Radio Network)

"SHOULD BE SEEN AT LEAST TWICE...!"

—Vincent Canby, N.Y. Times

"A MYSTERIOUSLY POWERFUL FILM!"

—Kathleen Carroll, N.Y. Daily News



"WOW, IS IT WORTH SEEING!"

—David Goldman WCBS Radio

THE WALTER READE ORGANIZATION PRESENTS

A FILM BY PIER PAOLO PASOLINI

teorema

STARRING

TERENCE STAMP · SILVANA MANGANO WITH MASSIMO GIROTTI · ANNE WIAZEMSKY · LAURA BETTI

WRITTEN AND DIRECTED BY PIER PAOLO PASOLINI · COLOR BY MOVIELAB

PRODUCED BY FRANCO ROSSELLINI AND MANOLO BOLOGNINI

RELEASED BY CONTINENTAL

(…) Los ángeles son los intermediarios entre Dios y los hombres. Espíritus dotados de un cuerpo etéreo, son los ministros de Dios: mensajeros, guardianes, conductores de astros, protectores de los elegidos...También son símbolos de las aspiraciones insatisfechas e imposibles. Para Rilke, de forma aún más amplia, el ángel es *"la criatura en la cual aparece ya realizada la transformación de lo visible en invisible que nosotros cumplimos"*. Empero, los ángeles poseen un innegable lado oscuro: son los violentos garantes de que la Ley de Dios se cumpla -los querubines armados con espadas flamígeras que guardan el camino del Árbol de la Vida en el Paraíso-, y su descenso a la Tierra y su revelación ante los hombres precede a los grandes castigos divinos -cf. Sodoma y Gomorra-. Pero, sobre todo, se tiende a olvidar que Satán (o Lucifer) y sus demonios son también ángeles. Según el Apocalipsis (12:7-9), tras ser derrotado por *Miguel*, el jefe de los ángeles santos, *Satanás, "fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la Tierra y sus ángeles fueron arrojados con él".*

Para Pier Paolo Pasolini: *"Dios es escándalo. Y Cristo, si volviese, sería escándalo; lo fue en su tiempo y lo sería hoy. Mi Huésped -interpretado por Terence Stamp, de quien subrayé la belleza de su presencia- no es Jesús insertado en un contexto actual, tampoco es el Eros identificado con Jesús; es el mensajero de un Dios implacable, de Jehová a través de un signo concreto, de una presencia misteriosa, que extirpa de los mortales su falsa sensación de seguridad. Es Dios quien destruye las buenas conciencias adquiridas a un bajo precio, al abrigo de las que viven, o más bien vegetan, los bien pensantes, los burgueses, con una falsa idea de sí mismos".*

Consciente quizá de tan sugestiva dualidad, Pier Paolo Pasolini nos muestra en **TEOREMA** a su particular ángel-demonio, "El Huésped", (Terence Stamp), el ángel exterminador de la burguesía, del neocapitalismo más rampante -cf. el pulso laboral que mantienen los obreros de la inmensa factoría propiedad de la familia burguesa protagonista, dirigida por el padre, *Pablo* (Massimo Girotti), nombre

en absoluto casual y lleno de maliciosa ironía[1]-, cuyo contacto trastoca y destruye de manera inflexible, metódica, a todos y cada uno de los miembros de su casta. Lo que empieza como una terrible crisis de identidad deriva hacia una total involución psicológica, moral y social, transformándolos en "Lo Otro" -en un sentido totalmente freudiano de Lo Siniestro: Lo Siniestro no es forzosamente aquello que representa un peligro, sino aquello que permanece oculto y acaba manifestándose en el ámbito en que antes era todo normal-, abocándolos a un fin terrorífico, abisal, simbolizado cinematográficamente por los insertos de una desértica zona volcánica -de cuyas entrañas brotan

1 Paolo / Pablo alude sin duda a San Pablo, sobre quien Pasolini tenía intención de rodar una película hacia 1968. Saulo de Tarso (Cilicia, ca. 4/15 - ¿Roma?, ca. 64/68) fue el más ardiente propagandista del cristianismo, que contribuyó a extender más allá del pueblo judío, entre los gentiles: viajó como misionero por Grecia, Asia Menor, Siria y Palestina; escribió misivas (las encíclicas) a diversos pueblos del entorno mediterráneo, las cuales constituyen una de las primeras interpretaciones del mensaje de Jesús, razón por la que contribuyeron de manera decisiva al desarrollo teológico del cristianismo -se atribuyen a San Pablo más de la mitad de los libros del Nuevo Testamento-. En definitiva, fue el apóstol que transformó el cristianismo en religión universal, Según el novelista, poeta y cineasta, la lucha de San Pablo contra la opresiva civilización romana era un acto revolucionario: *"Pablo dinamitó con la simple fuerza de su mensaje religioso un tipo de sociedad cimentada sobre la violencia de clase, el imperialismo y el esclavismo".*

amenazadores vapores sulfurosos- que quiebran, ciertamente de modo inquietante, el desarrollo narrativo de este film-poema-tragedia.

Aún sugestionados por la posibilidad de que *"El Huésped"* sea un ángel vengador / revolucionario -según la óptica marxista del cineasta-, lo más importante del personaje no es su identidad, sino su manera de relacionarse con (de aniquilar a) sus anfitriones, las armas que emplea para ahogarlos en su podredumbre. Casi siempre silencioso -a no ser que lea un hermoso y enigmático pasaje de Rimbaud[2]-, *"El Huésped"* utiliza el sexo como elemento subversivo de primer orden, seduciendo uno tras otro a los componentes de la familia, incluida *Emilia* (Laura Betti), la criada. Tanto *Pedro* (Andrés José Cruz Soublette) como su madre, *Lucía* (Silvana Mangano), su hermana *Odetta* (Anne Wiazemsky) o *Pablo*, el padre, se erigirán en la prueba palmaria de que únicamente es posible revolucionar la sociedad si antes se acaba con el pensamiento (la moral) burguesa y/o neocapitalista. Y la exacta metáfora de ello es el sexo: las frustradas pulsiones lúbricas de *Pedro* hacia *"El Huésped"* se verán canalizadas hacía una desvariada experiencia artística: al igual que fue incapaz de consumar carnalmente su deseo, las pinturas de *Pedro*, vacías de contenido, de sentido, se obstinan en señalar la impotencia sexual e intelectual del joven quien, llevado por la desilusión, se orina encima de uno de sus lienzos…[3]; *Lucía*, una mujer que se define a sí misma como vacía por dentro, tras copular con *"el Huésped"*, primero dará vía libre a su reprimida ninfomanía para, luego, torturada por su conciencia, buscar consuelo en la Iglesia... ; *Odetta*, quien alivia la incestuosa veneración que siente hacia su progenitor acostándose con *"el Huésped"*, quedará sumida posteriormente en un estado catatónico, siendo internada en un sanatorio; *Pablo*, el padre, después

2 *"Ella* [en nuestro caso él] *pertenecía a la propia vida: y el turno de bondad habría tardado más tiempo en reproducirse que una estrella. La Adorable* [El adorable] *que, sin haberlo esperado yo nunca, había llegado, no ha regresado ni regresará nunca".*

3 Torpe imitador del pintor irlandés Francis Bacon (1902-1992) -algunas de cuyas obras están reproducidas en un libro de arte que *Pedro* ojea junto al *"Huésped"*-, con su micción escenifica tímidamente la crisis existencial que Bacon padeció en 1944 cuando, ante el escaso éxito de sus obras, destruyó casi todas las pinturas que había hecho hasta entonces, orinándose incluso sobre algunas de ellas.

de yacer en unos cañaverales con *"el Huésped"*, entregará su empresa a los trabajadores, para acabar "atrapado" en un infernal desierto volcánico, por el que corretea desnudo y lanzando gritos de pavor, de desesperación: sus gritos clausuran la cinta…

Por el contrario, *Emilia*, la representante de ese campesinado (sub proletariado) meridional –el cual, según Pasolini, es el verdadero custodio de lo religioso en su sentido más puro, un fenómeno del mundo pastoril, campesino y artesanal, es decir, del mundo no industrializado-, tras ser poseída sexualmente por "el Huésped", y tras la partida de éste, abandonará a sus amos, regresará a su villorrio natal y experimentará una rotunda ascesis espiritual -convirtiéndola en una especie de "santa"- que la capacitará para curar "milagrosamente" a niños enfermos, para vivir sin apenas ingerir alimentos -como un anacoreta bíblico-, levitar y sacrificar su vida, entregándose gozosamente en brazos de la muerte, por el bien de su pueblo, enterrándose viva en un solitario descampado mientras brilla un sol crepuscular. Es la vuelta a los orígenes de la religión (la Tierra) como fenómeno natural y sincero, sin instituciones, sin hipócritas dogmas.

Según explica el propio Pier Paolo Pasolini, **Teorema** [el libro] nació *"como si yo lo hubiese pintado con la mano derecha mientras con la izquierda componía un fresco en un gran muro [la película]. En esa índole anfibológica, no sé decir qué parte prevalece: si la cinematográfica o la literaria"*. **Teorema** fue concebida, primero, como una tragedia en verso, que más tarde se tornó en un libro (novela / fábula) muy fragmentario, que mantiene varios de los capítulos y poemas originales -cf. "Los primeros a quienes amamos" (cap. 15, parte 1ª), "El primer paraíso, Odetta" (cap. 24, parte 1ª), o los poemas del Apéndice a la 1ª parte, como "Sed de muerte", "La pérdida de la existencia" o "Complicidad entre el subproletariado y Dios"-, luego desaparecidos casi por completo del film. **TEOREMA**, la película, reposa fundamentalmente en la fuerza de sus imágenes –a lo largo de todo su metraje (98 min. aprox.) se pronuncian únicamente 923 palabras- y en la impresionante y conmovedora sonoridad del "Introitus" que abre el "Réquiem" (KV 626) de Mozart. Los avatares de la narración y las mutaciones psicológicas de los personajes tienen en la pantalla, sin duda, carácter de fresco, de obra plástica llena de matices, texturas, colores y relaciones dramáticas -de los cuerpos con el decorado, de los cuerpos con otros cuerpos, del montaje al relacionar unos planos con otros: cf. durante la seducción de *Odetta*, a un primer plano de la cara del *"Huésped"* le sigue otro primer plano de los pechos de la muchacha, dejando claro su paso de niña a mujer mediante el sexo-.

Las imágenes de **TEOREMA**, más que en ninguna otra de las cintas de Pasolini, se erigen sobre esa peculiar poética suya acerca del *"lenguaje de las cosas"* -los rostros, las ropas, los peinados, un álbum fotográfico, unas tazas de té, la arquitectura de una pequeña capilla, la armonía de un campo sembrado-, pero tocado del necesario aire surrealista para poner en la picota el conflicto entre *physi* y *nómos*, es decir, la Justicia, la Moral, las Costumbres: ¿responden a una invención humana o a algún principio superior al hombre que posee validez universal? ¿De dónde proceden las Leyes? ¿Qué origen tienen nuestras normas sociales y nuestros comportamientos? ¿De dónde emanan nuestras normas morales? ¿Lo hacen acaso de los dioses?

¿Son siempre buenas? ¿Responden a un principio último de Justicia común a todos los hombres? ¿Están basadas en la Naturaleza Humana? A ello intenta responder **TEOREMA** (…).

Texto (extractos):
Antonio José Navarro, estudio "Pier Paolo Passolini:
cine, tragedia y rabia" (1ª parte),
en rev. Dirigido, noviembre 2005

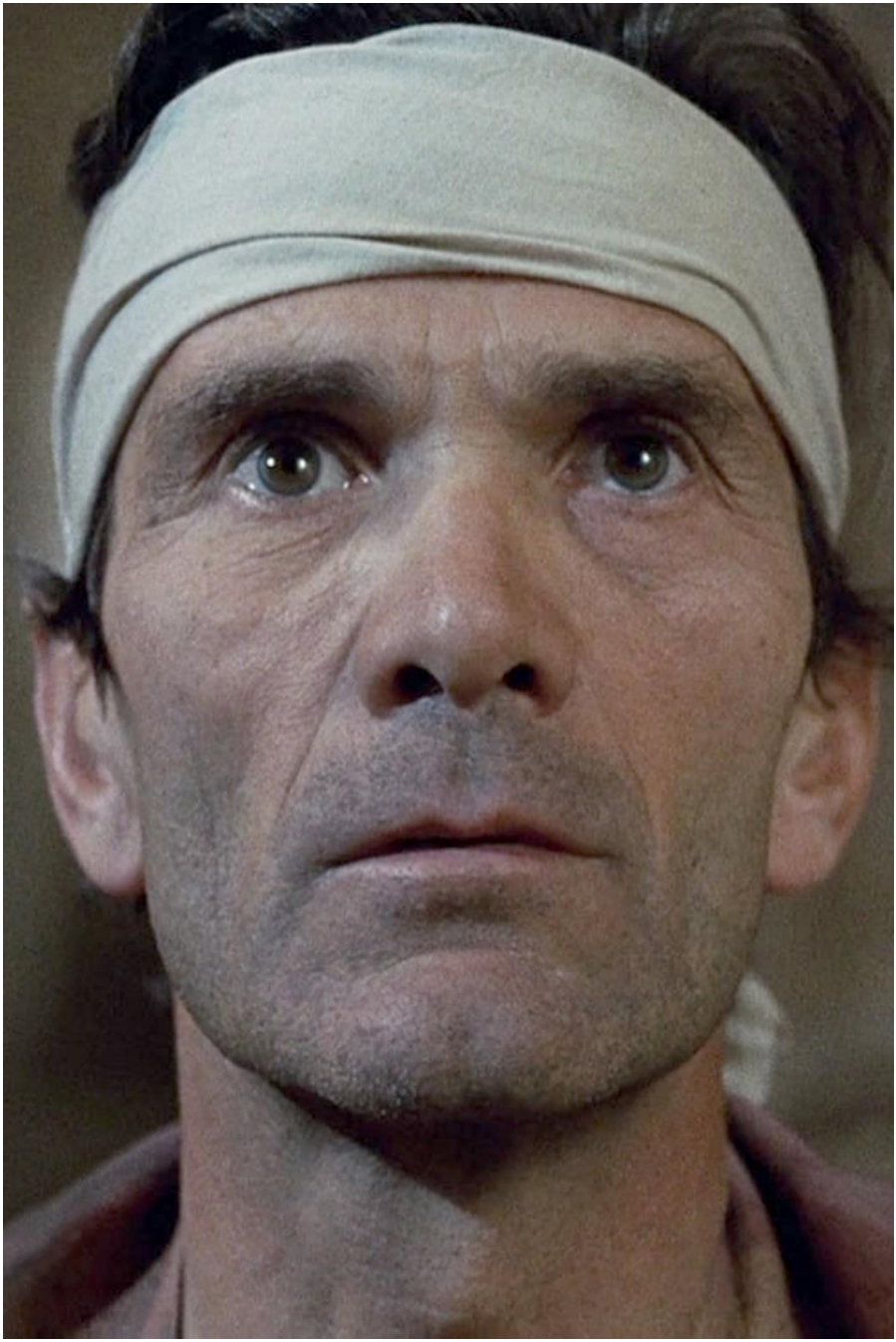
(…) *"Arrivo domani"*. Un telegrama con estas dos escuetas palabras y sin firma alguna advierte de la llegada de un joven (Terence Stamp) a la mansión de un industrial milanés (Massimo Girotti) donde este habita con su esposa (Silvana Mangano), su hija (Anne Wiazemsky) y su hijo (Andrés José Cruz), junto con la servidumbre. Pero antes de eso hay en **TEOREMA** unas imágenes significativas o, si se prefiere, claves: en una fábrica, un grupo de obreros hablan sobre la nueva situación de la burguesía (no se olvide que estamos en 1968, una fecha, por lo demás, poco grata a Pier Paolo Pasolini, que se permitió cuestionar el movimiento de protesta estudiantil); y una cita bíblica apoya el plano de un paisaje desértico barrido por el viento. La introducción contiene ya el apunte sobre las intenciones del realizador: el discurso sobre una burguesía que ha perdido, si alguna vez lo tuvo, su sentido histórico, o al menos su colocación dentro del curso de la historia, para ser víctima de su vacío existencial, y un manifiesto de la importancia del sentido de Lo Sagrado en la existencia del ser humano, que mira a la idea de la inocencia primitiva y no a lo que confesionalmente se considera "trascendental" (nada que ver, pues, con la represiva institución eclesiástica); de vez en cuando, Pasolini inserta a lo largo del film planos de ese paisaje desértico, con los cuales recuerda la sacralidad de su discurso y lo refuerza equiparándolo con el destino de esa burguesía industrial: el padre, después de desnudarse en la Centrale de Milán tras haber decidido regalar su fábrica a los obreros, aparece corriendo por el desierto, convertido también él en algo yermo, como el propio paisaje, y gritando desesperado como si no supiera quién es y fuese el único habitante de la tierra, o, mejor aún, el primer hombre. Poco antes, en la estación, cuando todavía no se ha desnudado, el industrial acaricia a un niño que se encuentra en brazos de la madre, y habría que recordar que para Pasolini el futuro del mundo estaba en los niños. Pero ese despojamiento de las vestimentas por parte del industrial es una forma de separarse de una parte del cuerpo y no el fruto de una evolución o una toma de conciencia del personaje: Pasolini nunca creyó, ni en sus obras narrativas, poéticas y teatrales, ni en sus artículos periodísticos, ni tampoco en las películas que realizó, en la idea de esa evolución; sus personajes, en especial los

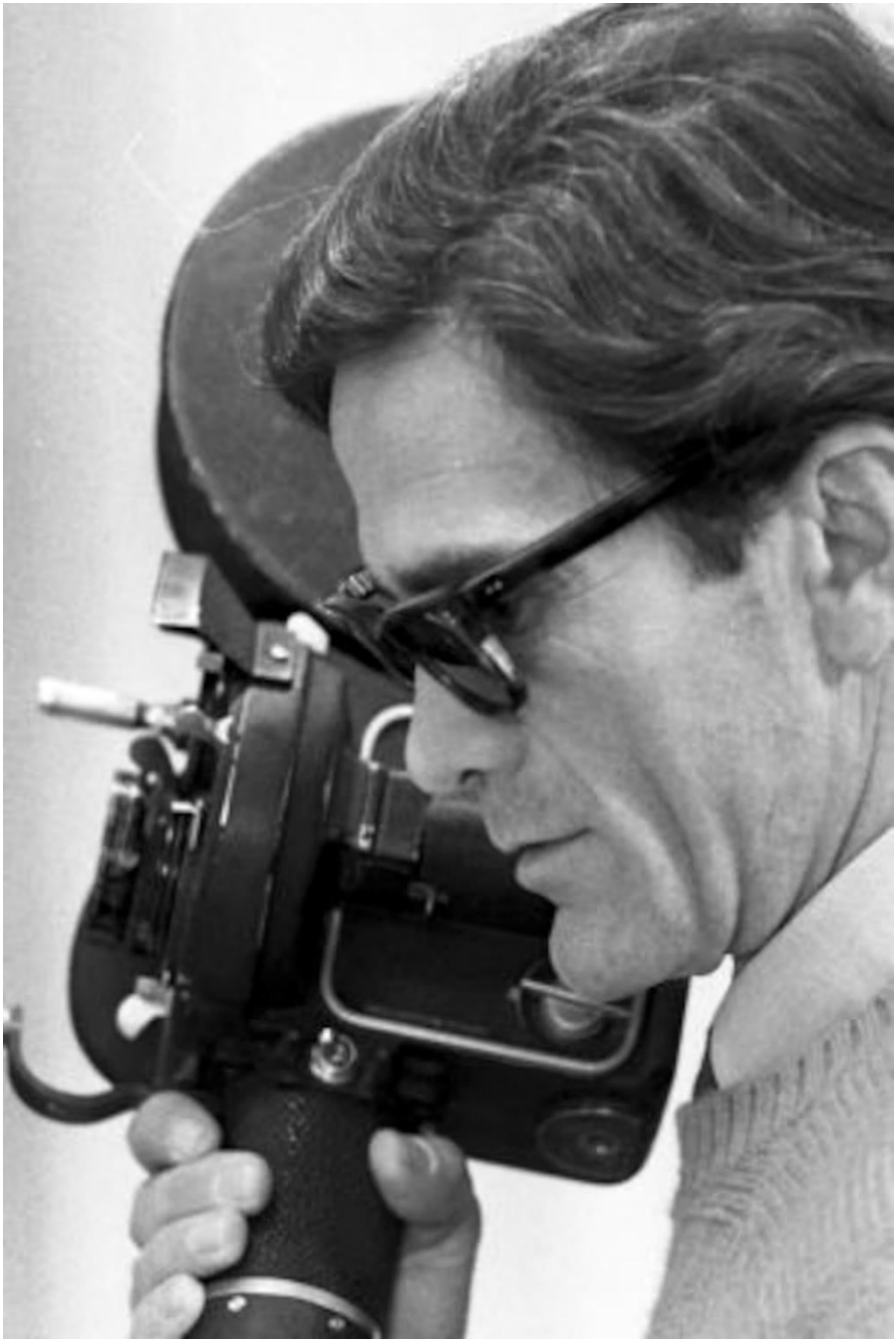
de **TEOREMA**, no dependen para nada de sí mismos y sí, en cambio, de los delirios, de las intuiciones, de los sueños, de los símbolos que no siempre saben interpretar.

Veo **TEOREMA**, pues, más que como una propuesta matemática, como una suerte de parábola en su sentido bíblico, apoyada sobre fragmentos del "Réquiem" de Mozart (el realizador delegó en Ennio Morricone la tarea de poner una música disonante en las secuencias donde Mozart está ausente, de manera especial en un pequeño discurso paralela sobre la pintura y los pintores). A pesar de la envoltura del film, en cierto modo brillante, Pasolini adoptó a la hora de rodarlo el estilo casi arcaizante de sus primeros trabajos, casi como una adopción del cine de los primitivos: un cine de descubrimiento, con la salvedad, por supuesto, de ser consciente de tal elección. Por ejemplo, el momento del "milagro" del niño curado de su enfermedad por la criada del industrial, *Emilia* (Laura Betti), tras su retorno a su pueblo natal, está filmado igual que los "milagros" de **El evangelio según San Mateo** (*Il vangelo secondo Mateo*, 1964), en un sencillo

plano/contraplano; y los planos de presentación del industrial y su familia tienen aire de cine silente, además de estar virados; es una forma de exponer la situación en pasado, y el film vuelve a adoptar el color a partir de la llegada del visitante, quien a menudo tiene a mano un libro con los poemas de Arthur Rimbaud. *"El Visitante"* ejerce, al modo de otro "milagro", la tarea de poner color en las vidas de quienes lo hospedan y hacerles objeto de una transformación, la cual no es otra que la puesta en escena del vacío existencial al que antes me refería, sea a través del abandono de la casa y la dedicación a la pintura careciendo de la menor habilidad para ello (el hijo), caer en un estado de locura (la hija) o catatónico (la criada), buscar afanosamente sexo con jóvenes (la esposa) o regalar la fábrica y enfrentarse desnudo a su propia nada (el padre), que es asimismo la nada de todos nosotros, de la Humanidad. Personalmente me molestan las apariciones de Ninetto Davoli (*Angelino*) repitiendo los gestos y movimientos de **Pajaritos y pajarracos** (*Uccellacci e uccellini*, 1966), pero supongo que pueden agradar a otros (…).

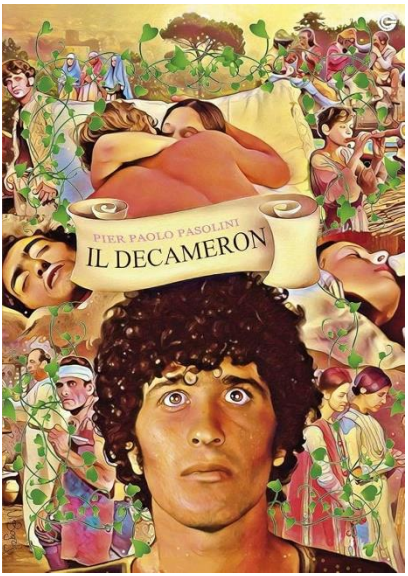
Texto (extractos):
José Mª Latorre, "Teorema", en rev. Dirigido, enero 2012





Viernes 28 noviembre 21 h
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

EL DECAMERÓN • 1970 • Italia • 111'



Título orig.- Il Decameron. **Director y Guion**.- Pier Paolo Pasolini. **Argumento**.- 9 de los cuentos recogidos en "Decameron" (1353) de Giovanni Boccaccio. **Fotografía**.- Tonino Delli Colli (1.85:1 – Technicolor). **Montaje**.- Nino Baragli & Tatiana Casini Morigi. **Música**.- Canciones populares napolitanas y Ennio Morricone. **Productor**.- Alberto Grimaldi y Franco Rossellini. **Producción**.- P.E.A. – Les Productions Artistes Associés – Artemis Film. **Intérpretes**.- Franco Citti (*Ciappelletto*), Ninetto Davoli (*Andreuccio de Perugia*), Vincenzo Amato (*Masetto de Lamporecchio*), Angela Luce (*Peronella*), Giuseppe Zigaina (*el monje*), Pier Paolo Passolini (*Giotto*), Vincenzo Ferrigno (*Gianello*), Mirella Catanesi (*Gemmata*), Vittorio Vittori (*Don Giovanni*), Silvana Mangano (*La Virgen*). **Estreno**.- (Italia) septiembre 1971 / (Francia) octubre 1971 / (EE.UU.) octubre 1971 / (España) abril 1977.

versión original en italiano con subtítulos en español

Película nº 23 de la filmografía de Pier Paolo Pasolini
(de 28 películas)

Festival de Berlín. Oso de Plata

Música de sala:
"Canciones populares napolitanas"
Varios autores e intérpretes

(…) Presentada con modestia por un cineasta-poeta-pensador que no era modesto en absoluto, la pomposamente llamada "Trilogía de la Vida", formada por **EL DECAMERÓN**, **Los cuentos de Canterbury** y **Las mil y una noches**, conquistó al público por su sinceridad, su frescura, su novedad, convirtiéndola en el acontecimiento cultural del momento.

No en vano, el jesuita Marc Gervais -importante instigador, curiosamente, del premio otorgado a **Teorema** por la Oficina Católica Internacional de Cine, después del escándalo que la película desató durante su pase en el Festival de Venecia-, escribió, a propósito de **EL DECAMERÓN**: *"Pasolini hace las paces con los burgueses y convierte su cine en un producto de consumo y de comodidad intelectual".* Pero nada más lejos de la verdad.

La "Trilogía de la Vida" le sirve a Pier Paolo Pasolini para redefinir lo que podríamos llamar "su idea del mundo como voluntad y representación", ahora ejecutada como una experiencia sensual, enri-

-quecedora para los sentidos, a la que se suma una reflexión articulada, una exhaustiva penetración sensible, sobre sus antiguos conceptos sobre la *Realia* fílmica y la cultura popular en un sentido gramsciano.

Para empezar, la llamada "Trilogía de la Vida" no existe como tal, y no únicamente porque el cineasta boloñés facilite, de manera un tanto encubierta, una de las claves fundamentales para aproximarse a **EL DECAMERÓN**, **Los cuentos de Canterbury** y **Las mil y una noches** – *"es idiota hablar de Trilogía. Se trata, en efecto, de la misma película dividida en capítulos. Pero como le tengo terror al tiempo (hace falta un año de trabajo para cada película) he preferido hacerla por partes, para no quedar en exceso separado de la realidad".* Como si se tratara de una composición musical -¿le rondaría por la cabeza a Pasolini, a la hora de acometer la "Trilogía", una de las grandes obras de su compositor favorito, J.S. Bach, "Las

variaciones Goldberg"?-) en **EL DECAMERÓN**, **Los cuentos de Canterbury** y **Las mil y una noches** la filosofía de la variación -un tema / sarabande sobre lances galantes, a caballo entre lo cínico y lo cómico, lo lírico y melancólico-, es esencial. El virtuosismo plástico y poético que exudan las imágenes de las tres cintas -con evidentes y continuas alusiones a Giotto, Brueghel, el Bosco y a las miniaturas persas de los siglos XV-XVII; a Rabelais, al Sade más ligero, es decir, el de sus cuentos, historietas y fábulas; incluso a Dreyer, Murnau, Chaplin, Fellini...- y la tremenda energía vital que exuda cada relato -enmascarando el hecho de que algunas de las técnicas narrativas más cuidadas de Pasolini se mezclan con elementos menos complejos, como su intencionada monotonía escenográfica y textura visual, su tendencia a evitar cualquier forma de clímax dramático...- , se asienta en variaciones por inversión o por movimiento contrario, por analogía, por acentuación, por disminución, invitándonos a formalizar la siguiente pregunta: ¿de dónde surge tanta invención, tanta fantasía, dentro de tan áspero marco realista?

Pier Paolo Pasolini no quería que en la "Trilogía" -usaremos la denominación por cuestiones de comodidad literaria- asomaran seres humanos alegóricos y/o mitológicos, sino reales, carnales, físicos: hombres y mujeres sucios-limpios, hermosos-feos, eróticos-pudorosos

acicalados-harapientos, ruidosos-circunspectos, alegres-tristes, gordos-flacos, educados-insolentes... Sus rostros constituyen una enciclopédica aproximación al lenguaje silencioso del brillo de los ojos, del rictus de la boca, de las arrugas de la frente o de las angulosas líneas del perfil; Pasolini los filma en abundantes y cerrados primeros planos con puntual parsimonia, respeto y, sin duda, amor, pues el semblante de cada personaje -cf. *las novicias*, *Peronella* (Angela Luce), *Giannello* (Vincenzo Ferrigno) y el cornudo marido de *Peronella* e, incluso, el propio Pasolini personificando a *Giotto* en **EL DECAMERÓN**; *Gennaio* (Hugh Griffith), *Perkins* (Ninetto Davoli), *Placebo* (Willoughby Goddard) o *Proserpina* (Elisabetta Genovese) en **Los cuentos de Canterbury**; *Aziza* (Tessa Bouché), *Zumurrud* (Ines Pellegrini) o *Príncipe Yunan* (Salvatore Sapienza) en **Las mil y una noches**- significa para el realizador boloñés un desvelamiento, incompleto y pasajero, de la persona; un acercamiento, tal vez sesgado, de lo sagrado que habita en el hombre. A su vez, sus cuerpos desnudos, oscilantes entre lo turbador, lo apolíneo, y lo decididamente ridículo o grotesco, no son símbolo de pobreza y debilidad espiritual, de degradación materialista, sino todo lo contrario: invoca a una cierta vanidad lasciva, seductora, que desarma al espíritu y deleita en ocasiones nuestra sensualidad, pero también un enfermizo anhelo por volver a cierta inocencia original, donde el cuerpo y el sexo eran ex

-presión de sentimientos nobles y/o románticos. En este sentido, resulta sintomática aquella imagen de **EL DECAMERÓN**, en el episodio "del ruiseñor", donde vemos a la joven *Caterina*, desnuda, durmiendo plácidamente al lado de su amado *Riccardo*, agarrándole / acariciándole el sexo.

La "Trilogía" es, principalmente, un canto pagano en honor de un mundo arcaico y feliz en trance de extinción –*"Por desgracia ha desaparecido un mundo arcaico que, con todos sus defectos. Era un mundo que yo amaba. Un mundo represivo es más justo, más bueno que un mundo tolerante, porque en la represión se viven las grandes tragedias, surgen la santidad y el heroísmo",* decía Pasolini-, una oda que reverencia a la Tierra y al ser humano al presentarlo profundamente ligado a la naturaleza. Utilizando imágenes y formas paganas ajustadas a las exigencias de una forma expresiva moderna (el cine), el neopaganismo explícito de la "Trilogía" no reside solo en el tratamiento franco, festivo y religioso del sexo, sino en la aproximación sacra a la intimidad física y moral del hombre como una forma de resistencia contra las arbitrariedades y abusos del Poder. *"Cada vez me siento más escandalizado por la ausencia del sentido de lo sagrado en mis contemporáneos. Yo defiendo lo sagrado porque es la parte del hombre que menos resiste a la profanación del poder –*

comentaba Pasolini- (...) *Mi visión religiosa del mundo prescinde del idealismo cristiano. Me inclino a una contemplación mística del mundo por una veneración y una necesidad irresistible de admirar a los hombres y la naturaleza, de reconocer la profundidad allí donde otros solo descubren la apariencia inanimada y mecánica de las cosas"*.

De alguna manera, Pasolini, desde una óptica totalmente revolucionaria (sexual), se adelantó a las observaciones del reaccionario filósofo estadounidense Thomas Molnar, quien asegura que *"ante la racionalización progresiva de la cultura cristiana, se ha ofuscado la sacralidad, que es una necesidad auténtica de la vida humana. Por eso se explica que muchos hombres busquen hoy esa sacralidad en experiencias exóticas (...) Las sociedades de raigambre cristiana han ido apartando equivocadamente de la vida de los hombres los signos de lo sagrado: el escenario de cualquier ciudad del mundo occidental muestra que la religión ha sido total y sistemá-*

-ticamente excluida de la vida activa de los ciudadanos. Las viejas iglesias parecen museos, las nuevas parecen naves industriales. Sacerdotes y religiosas parecen burócratas atareados, sobre todo desde que no ostentan signo alguno de su vocación sagrada. Los sermones, como los editoriales de los periódicos, tratan de temas políticos, sociales y económicos…".

Sobre la función del sexo como forma de resistencia contra las arbitrariedades y abusos del Poder, conviene subrayar el retrato irónico y burlesco que Pasolini hace de burgueses y aristócratas (el Poder), constantemente engañados por la plebe, por el pueblo: cf. el *estudiante* que engaña al *maestro carpintero*, haciéndole creer que se avecina un nuevo Diluvio, para poder "beneficiarse" a la *esposa* del tonto y beato artesano mientras éste trabaja febrilmente en la construcción de una nueva Arca; el *alguacil* que chantajea vilmente a homosexuales para librarlos de la hoguera, acabará acusado de homosexualidad y ejecutado en una pira (**Los cuentos de Canterbury**); el malicioso juego de equívocos sexuales entre la *esclava*, ahora convertida en

reina, *Zumurrud*, y su amado *Nur ed Din* (Franco Merli), haciéndole creer a este último que es un hombre debido a sus atavíos masculinos (**Las mil y una noches**).

Pero éste no es el objetivo esencial de la "Trilogía". Pasolini, lejos de agitar furibundas banderas de agresión, intenta humanizar a los hombres, que se han vuelto inhumanos por un exceso de civilización, mediante el sexo elevado a la categoría de culto de amor a la vida. Y es aquí únicamente donde advertimos un vago gesto puritano en Pasolini, que no admite la superficialidad ni la perversión; nada de obscenidades, derivas pornográficas o falsos pretextos "intelectuales", pues *"el mundo está lleno de esos seres incompletos que andan a dos pies y degradan el único misterio que les queda: el sexo",* citando a D.H. Lawrence (1885-1930) y a su novela "La serpiente emplumada" (1926).

La variación narrativa y estética sobre un mismo tema, dramaturgia / sarabande, mediante cambios armónicos, rítmicos o contrapuntísticos en la puesta en escena, en la dirección de actores, en el dominio de la elipsis, y el contingente neopaganismo ideológico de cada una de las películas, conducido a través de la presencia dichosa de los personajes -tanto en **EL DECAMERÓN**, como en **Los cuentos de Canterbury** y **Las mil y una noches** se ríe y se

sonríe reiteradamente, pero sin artificios, de manera natural, sin mediar una verdadera separación entre el público y los actores-, son los cimientos encima de los cuales se alza, no sin cierta majestuosidad, la "Trilogía". Incluso la autenticidad "ontológica" de dichos personajes se debe a su vinculación realista con unos escenarios naturales cuidadosamente seleccionados por Pasolini, los cuales contrastan vigorosamente con el fantasioso diseño de producción y de vestuario de Dante Ferretti y Danilo Donati, que rebosan una desbordante fantasía, en algunos casos rozando un delirio expresionista -cf. los vestuarios de **La mil y una noches** parecen extraídos del episodio "Harun al Raschid" de **El hombre de las figuras de cera** (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924)-. Llegados a este punto, no podemos olvidar la pesadilla del infierno del *monje codicioso* en **Los cuentos de Canterbury**, una abigarrada escenografía de almas en pena donde Satán, al ventosearse, expele a varios frailes prevaricadores, entre los aullidos de dolor de los condenados y los espeluznantes gritos de los demonios, para después efectuar, como reza el guion, *"una cagada colosal"* (sic); la flecha fálica que *Aziz* (Ninetto Davoli) dispara al sexo de su amante, la bella *Budur*, en **Las mil y una noches**; el sueño de *Giotto* -no lo olvidemos, interpretado por el propio cineasta- en el que se le aparece

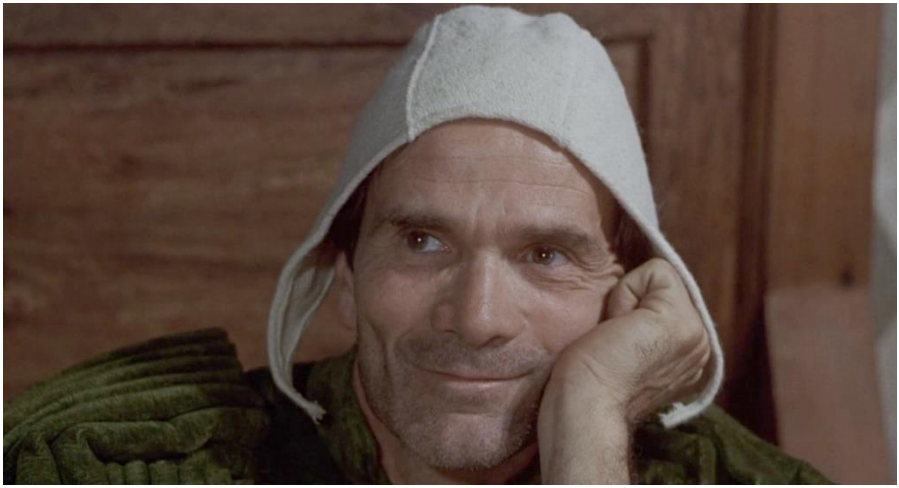
la Virgen María y el Niño, arropados por ángeles y santos y, más abajo, padeciendo inenarrables suplicios, las almas de los condenados custodiadas por diablos de aspecto simiesco, en **EL DECAMERÓN**...

Empero, la "Trilogía" tiene su particular talón de Aquiles en el interés decreciente de cada uno de los títulos que la componen, por encima de sus esporádicos buenos momentos. Entre **EL DECAMERÓN** y **Las mil y una noches** se aprecia la diferencia entre una obra realizada por un maestro del cine, cuyos intereses creativos e impulsos poéticos e ideológicos se hallan en un estado de productiva ebullición, y el trabajo de un artista visiblemente cansado de su proyecto inicial, acomodado en unas figuras de estilo nada novedosas, amaneradas y, quizá absorto en su "Abjuración de la Trilogía de la Vida" – *"aunque quisiera seguir realizando films como los de la Trilogía de la Vida, ya no podría (...) La degeneración de los cuerpos y los sexos ha alcanzado efectos retroactivos. El hundimiento del presente significa, asimismo, el hundimiento del pasado. La vida es un conglomerado de ruinas insignificantes e irónicas"*- y en la gestación de la que iba a ser su peculiar visión creativa y política de Infierno (de *su Infierno*) en **Saló** (…).

(…) **EL DECAMERÓN**, considerada habitualmente por la crítica más favorable al autor como una obra menor, participa de todas

las características habituales de su cine, concebida como un entrelazamiento de cuentos entresacados de los cien que componían la narración original más un añadido del propio autor en torno a la figura de un discípulo de *Giotto* contratado para poner su talento al servicio de los monjes del monasterio. La ambientación de los cuentos en la zona napolitana, en lo cual el film diverge de la obra literaria, permite mostrar al pueblo desde la óptica afectiva que es habitual en el cineasta-poeta y le permite al mismo tiempo recuperar elementos del folklore o la cultura local, en especial la utilización del dialecto (…).

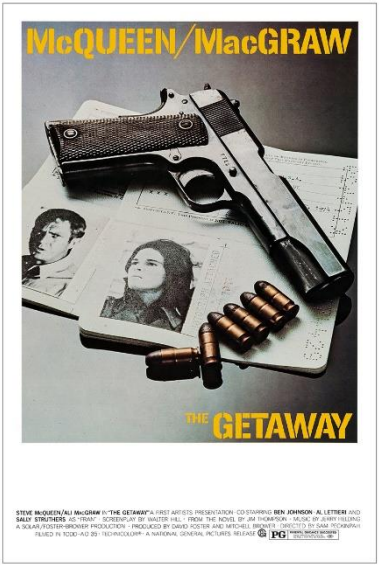
Texto (extractos):
Carlos García Brusco, "El Decamerón", rev. Dirigido, agosto 1977
Antonio José Navarro, estudio "Pier Paolo Pasolini:
cine, tragedia y rabia" (2ª parte),
en rev. Dirigido, noviembre 2005



"HAWK"

Martes 28 abril 2026 21 h
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LA HUIDA • 1972 • EE.UU. • 122’



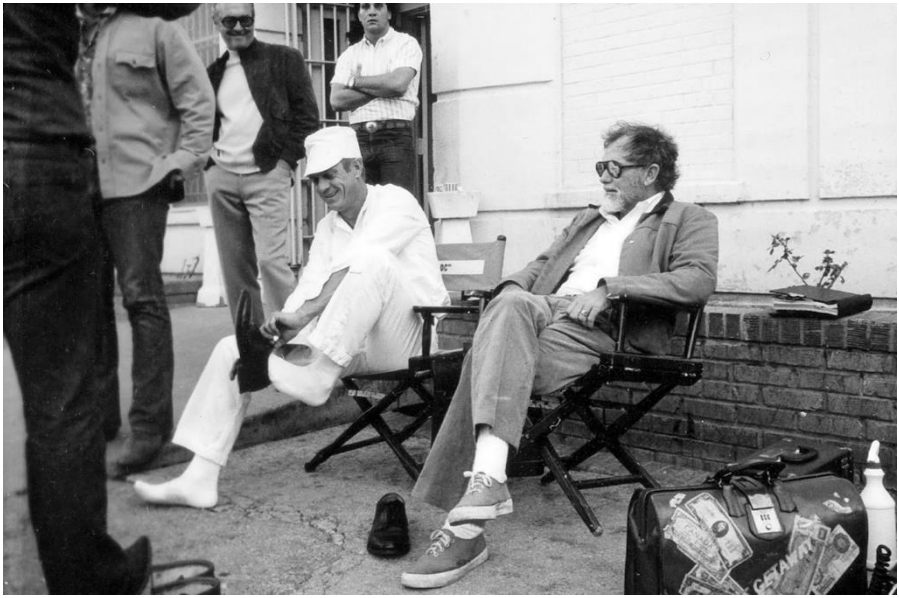
Título orig.- The getaway. **Director**.- Sam Peckinpah. **Argumento**.- La novela homónima (1958) de Jim Thompson. **Guion**.- Walter Hill. **Fotografia**.- Lucien Ballard (2.35:1 Panavision – Technicolor). **Montaje**.- Robert L. Wolfe. **Música**.- Quincy Jones. **Productor**.- David Foster, Mitchell Brower y Steve McQueen. **Producción**.- First Artists – Foster/Brower Prod.- Solar Productions – National General Pictures – Tatiana Films. **Intérpretes**.- Steve McQueen (*Don McCoy*), Ali McGraw (*Carol McCoy*), Ben Johnson (*Jack Benyon*), Sally Struthers (*Fran Clinton*), Al Lettieri (*Rudy Butler*), Slim Pickens (*el cowboy*), Richard Bright (*el ladrón*), Dub Taylor (*Laughlin*), Bo Hopkins (*Frank Jackson*), Jack Dodson (*Harold Clinton*). **Estreno**.- (EE.UU.) diciembre 1972 / (Francia) febrero 1973 / (España) diciembre 1973.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 8 de la filmografía de Sam Peckinpah
(de 14 largometrajes como director)

1 candidatura a los Óscar: Guion original

Música de sala:
La huida (*The getaway*, Sam Peckinpah, 1972))
Banda sonora original (rechazada) de **Jerry Fielding**



(…) Segundo film de transición en la obra de Peckinpah y una de sus películas más incomprendidas, **LA HUIDA** es la adaptación de una excelente novela de Jim Thompson y la puesta en imágenes de un dinámico y estilizado guion que Walter Hill escribió sobre la misma. El material que Peckinpah tenía entre sus manos podía haber dado lugar a un curioso e intenso *film noir* en la mejor tradición del género, pero el autor de Duelo en alta sierra optó por hacer una lectura diferente y desarrollar casi un film de aventuras, una narración despejada y luminosa en estrecha colaboración con la fotografía muy homogénea, de tonos suaves y cálidos, realizada por su amigo Lucien Ballard. La ausencia de otro conflicto interno que no fuera la dinámica y trepidante persecución física de los esposos *McCoy* y las relaciones amorosas entre ambos, apartó definitivamente a la narración de toda contextualización social para encarrilarla por los derroteros, más afines a Peckinpah, de un itinerario individual y violento impregnado de algunas reflexiones específicas, muy presentes en su obra.

Al salir de la cárcel tras las "gestiones" de su esposa con *Beynion*, un influyente mafioso, incorporado con inesperada dureza por Ben Johnson, *Doc McCoy* se encuentra extraño en un mundo libre que ya no le parece el mismo. Sé siente incómodo teniendo que trabajar para otro acostumbrado como estaba a hacerlo por su cuenta, reprocha a sus compinches una falta de profesionalidad que para él resulta incomprensible (he ahí un tema cercano a Hawks), y pertenece en definitiva a una raza en extinción. Su caballerosidad le obliga a ayudar a una anciana a subir la maleta al tren en medio de la persecución al ladrón, y, su lealtad a la palabra dada es inquebrantable *("cuando se hace un trato, hay que cumplirlo"* le dice a *Carol*). Su comportamiento no puede ser diferente al que siempre presidió su vida y acaba siendo un vestigio de una época que ya no existe. Acosado por la policía y por los propios gángsters que le contrataron y que le han utilizado como tapadera para su fraude, huye de sí mismo y de la falsedad que le rodea. Los nuevos gángsters que dominan el negocio son peores que él y su propia presencia, de nuevo en activo les resulta peligrosa. Traicionado hasta por su propio amigo, el dueño del hotel, e incapaz de asumir con madurez el comportamiento de su esposa, acaba inmerso en el escepticismo individualista más descreído *("Ya no se puede confiar en nada... , salvo en el dinero"*, añade), y no le queda más salida que la huida hacia exteriores, hacia las tierras sin alambradas, es decir... hacia Méjico, en busca de una libertad que ni siquiera ha encontrado fuera de la cárcel y de un refugio para su des-

-plazada manera de entender el mundo. Las secuencias finales, en las que la desinteresada ayuda de un *viejo cowboy* retirado (clara proyección del propio Peckinpah) que establece con ellos una solidaria complicidad y al que le compran generosamente su furgoneta (entrañable Slim Pickens), evidencian hasta qué punto Peckinpah logró hacer suyo un proyecto de encargo como éste.

Una insólita y entrecortada historia de amor, narrada con despreocupación y sin apenas énfasis, es uno de los factores más sugerentes y que desvelan con mayor precisión la personalidad peckinpahiana en esa fuga trepidante que es **LA HUIDA**. Ya a la salida de la cárcel y a sus mismas puertas, la reunión entre *Carol* y *Doc* está marcada por el desconcierto y la inseguridad, significativamente desprovista de tópicos sentimentalistas y preñada de presagios. Una vez en la habitación y ante la inmediatez del contacto entre sus cuerpos, Peckinpah los filma con una ternura insospechada; su diálogo revela la limpia inocencia de un reencuentro largamente deseado. *Doc:*

"Hace tanto tiempo…". Carol: "Yo estoy tan nerviosa como tú…". Carol McCoy, quizá la mujer de mayor madurez, más atrayente y segura de sí misma, mejor perfilada y de más activo papel en toda la obra de Peckinpah, dispara contra *Beynion* antes de que éste le cuente a *Doc* su relación con ella, en un acto cargado de sentido moral y que persigue más evitar la humillación de *Doc* que ocultar lo que ella misma está dispuesta a relatar. Las relaciones entre *Carol y Doc* se ven invadidas por las dudas, el escepticismo y la inestabilidad como reflejo de la inmadurez de él, aferrado a conceptos éticos trasnochados, y conversaciones entre ambos como la que tiene lugar por la noche en la estación replanteándose su propia vida de pareja, ponen en evidencia la sensibilidad de Peckinpah al respecto. Todo culmina en la inolvidable secuencia del estercolero, impregnada de lirismo y de tristeza, con un plano final distanciado para recoger con el máximo pudor la dolorosa confesión de *Doc*, que promete olvidar el asunto con *Beynion*, y la decisión conjunta de asumir el presente en el que viven.

Los nuevos héroes modernos de **LA HUIDA** no están tan lejos de *Steve Judd* (**Duelo en la alta sierra**), *Pike Bishop* (**Grupo salvaje**) o *Benjamín Tyreen* (**Mayor Dundee**). Como sus antecesores, huyen de su propia imagen, se ven superados por su propia violencia y se ven obligados a continuar matando para mante-

-nerse vivos y conservar la pequeña parcela íntima que les queda, en medio de un mundo donde el sentido de la amistad empieza a devaluarse y en el que no hay otro asidero que un amor difícil y conflictivo. Si la película acaba convirtiéndose en una sutil pero lúcida, imperceptible y sencilla pero elocuente reflexión sobre la pareja y sobre la necesidad del amor se debe a que, renunciando a toda dramatización sentimental, desde una distancia de prudente modulación, Peckinpah va trazando sensibles pinceladas de aproximación a ellas, con la mayor naturalidad y de perfecta integración en el relato.

La nostalgia y el cariño por el viejo Oeste resucitan de nuevo en los sombreros tejanos y en el desfile folklórico, y la patente simpatía de Peckinpah por la causa de sus personajes, se explicita con apenas disimulada complicidad en ese desenlace abierta y provocadoramente transgresor que en España fue cortado y apañado vergonzosamente para convertirlo, por arte y magia de la censura, en epílogo tan ejemplificante y moralizador como burdamente impostado.

En **LA HUIDA** la esencia dramática y existencial de la temática peckinpahiana no se halla tan encarnada en las imágenes como en sus anteriores películas. El conflicto temporal y los rasgos que acercan la figura de *Doc McCoy* a los otros héroes de Peckinpah son reales y están en la película, pero su concreción visual está mucho más descontextualizada y los referentes sociales, geográficos o temporales que los justifican se encuentran desdibujados y adolecen de cierto

esquematismo. El engarce narrativo y visual de esas constantes se sustenta a duras penas en pequeños elementos no del todo integrados, y la inclusión de algunos episodios como todos los relativos al médico y a su esposa, capturados por *Rudy*, resulta totalmente improductiva y discurre, paralela pero marginal y añadida a la narración central.

Si en apariencia estamos ante la película de menor implicación personal por parte de Peckinpah entre todas las suyas rodadas, hasta entonces, no es menos cierto que en ella la narración posee una firmeza y el montaje una soltura que redondean una historia de conducción modélica y ritmo mantenido con un pulso constante. Es, de hecho, toda una lección de fluidez narrativa y deja claro de una vez por todas, el dominio de Peckinpah a la hora de configurar y construir con acabada perfección formal una estructura cinematográfica. Sin embargo, la estilística del film es ya predominantemente liviana y superficial, cediendo incluso a la tentación "lelouchista" de ese inútil y preciosista ralentí del baño en el río, a pesar de que la utilización de la cámara lenta -en las secuencias de violencia está algo más integrada en la

dinámica de la acción que en su trabajo precedente.- El estilo de Peckinpah ha perdido fuerza y convicción, se ha desdibujado hasta la rutina mecánica, y su personalidad se ve sepultada por ese lenguaje inconsistente y aparencial que, salvo secuencias aisladas, predomina en el film.

El carácter de transición que posee **LA HUIDA** en el conjunto de la filmografía peckinpaniana, reside en su condición de encargo, que abordó (como en **Junior Bonner**) con la máxima dignidad posible en un intento de batallar con todas sus armas para hacerlo suyo, y en la aparición por vez primera de ciertos estilemas que cobrarán carta de naturaleza en su siguiente obra, **Pat Garret y Billy the Kid**, furiosa recuperación del universo y de la estilística personal de Peckinpah. Es en la utilización del "tempo" rítmico, en la dilatación de los tiempos muertos y en la modulación de determinadas situaciones donde se va gestando, todavía en embrión, la densa formalización ritual del siguiente eslabón (…).

Texto (extractos):
Carlos F. Heredero, **Sam Peckinpah**, Ediciones JC, 1988

(…) A continuación de dos de las mejores películas realizadas por el cineasta americano -**Grupo salvaje** y **La balada de Cable Hogue**-, Peckinpah rueda **Perros de paja** y **Junior Bonner** y es en gran parte gracias a esta última -en la que el director se entendió muy bien con Steve McQueen- la razón por la que Peckinpah llevó a cabo una adaptación de una novela de Jim Thompson, novelista y guionista de notable interés[4] cuyo mundo tenía más de una conexión con el suyo. Parece ser que tres años antes de la realización de la película, Peckinpah trabajó con el novelista en una adaptación que nunca llegó a terminarse y ese episodio parecía olvidado cuando le llega a Peckinpah una oferta de rebote que curiosamente consistía en dirigir **LA HUIDA**. En principio se trataba de un proyecto de la Paramount e iba a ser dirigido por Bogdanovich, pero cuando la Paramount se retiró del proyecto, el previsto protagonista Steve McQueen decidió producir él mismo la película, y pensó que su re-

[4] Como por ejemplo los films de Kubrick **Atraco perfecto**, donde su intervención no fue excesivamente grande, y sobre todo, **Senderos de gloria**, donde su colaboración fue muy importante a pesar de los frecuentes enfrentamientos que tuvo con el director neoyorquino.

-ciente director en **Junior Bonner** era la persona más indicada para llevar a buen puerto el trabajo[5]. Existía un guion de un jovencito Walter Hill, que mantenía los sucesos en la época en que el novelista escribió la historia[6]. Trasladar la acción a la época actual fue la única condición que puso Peckinpah cuando se hizo cargo del film, y pese a ser enormemente cuidadoso y exigente en ese terreno, consideró que el trabajo llevado a cabo por Hill era excelente.

Existen distintas maneras de conseguir que el protagonista de una película -a pesar de que se trate de un fuera de la ley- resulte simpático al público, y una de las más eficaces consiste en hacer que

---

[5] Lo cual no impidió que modificase al final la música de la película y retocase algo el montaje.

[6] El guion estaba dedicado a Raoul Walsh y tenía innegables influencias de su film **El último refugio** (1940), escrito por Huston.

el resto de gente que rodea a ese personaje sean mucho más antipáticos que él. Peckinpah ha utilizado con frecuencia este método ya que sus héroes -nacidos a destiempo a juicio de su creador, cuando los valores que para ellos cuentan ya no tienen la menor importancia ni vigencia en el seno de una sociedad a la que ellos no tienen otra alternativa que detestar precisamente por su escala de valores- son siempre héroes anacrónicos. Y un héroe anacrónico está muy cerca –y en muchas ocasiones traspasa la línea, sobre todo si como en el caso de Peckinpah están obsesionados por la violencia- de convertirse en un fuera de la ley.

Doc -un homenaje de Peckinpah al protagonista de **La jungla de asfalto**- *Mc Coy* pretende que le concedan la libertad provisional, pero fracasa en su intento. Un inteligente montaje del quehacer cotidiano del preso nos indica que está al límite de su aguante, lo que supone que no pasará demasiado tiempo antes de que salte, por lo que ordena a su mujer que haga lo necesario para que la junta responsable modifique su acuerdo. La decisiva intervención de *Benyon* posibilita que *Doc* abandone la cárcel y se reencuentre con *Carol*, tras un largo

período de forzosa separación. A partir de este momento la película se acerca mucho más a una curiosa e inhabitual historia de amor -como lo puede ser igualmente **La balada de Cable Hogue**- que a una película de aventuras o a un film de cine negro. La excelente escena -quizá lo mejor del film- en que ambos están por fin juntos y ella sentada en la cama se empieza a desnudar demuestra inequívocamente que Peckinpah puede alcanzar, en lo referente a la ternura, cotas similares a las que casi nadie le niega en el dominio de la violencia. Esta escena supone junto a la de Jason Robards y Stella Stevens cantando "Butterfly Morning" en **La balada de Cable Hogue** lo mejor que ha rodado jamás Peckinpah en un terreno que formaba parte fundamental de su personalidad, pero que aparentemente el director trataba de ocultar y que únicamente en muy contadas ocasiones permitía que aflorase.

El propio Peckinpah se quejaba de que la película se tomaba demasiado en serio mientras que él había introducido suficientes datos a lo largo del film para indicar al público que ésa no era la perspectiva correcta. Si en la parte policiaco-aventurera el film es un cómic, creo que, en cambio, no lo es en absoluto en lo referente a la relación de pareja. Sobre *Doc* y *Carol* pesa la losa del precio que *Carol* ha tenido que pagar para conseguir la libertad provisional de su marido. Los disparos de *Carol* acaban con la confesión de *Benyon*, cuando se supone que el acuerdo pactado preveía que acabaran con la vida de su marido, pero *Doc* ha empezado a desconfiar de su mujer, como lo

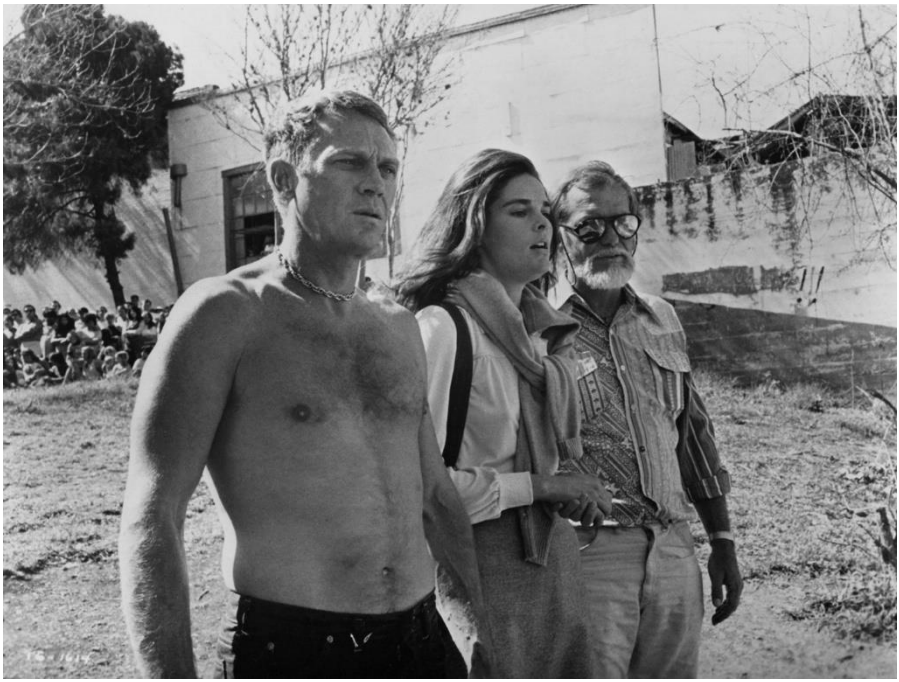
prueba la serie de golpes que le inflige una vez que han descendido del coche.

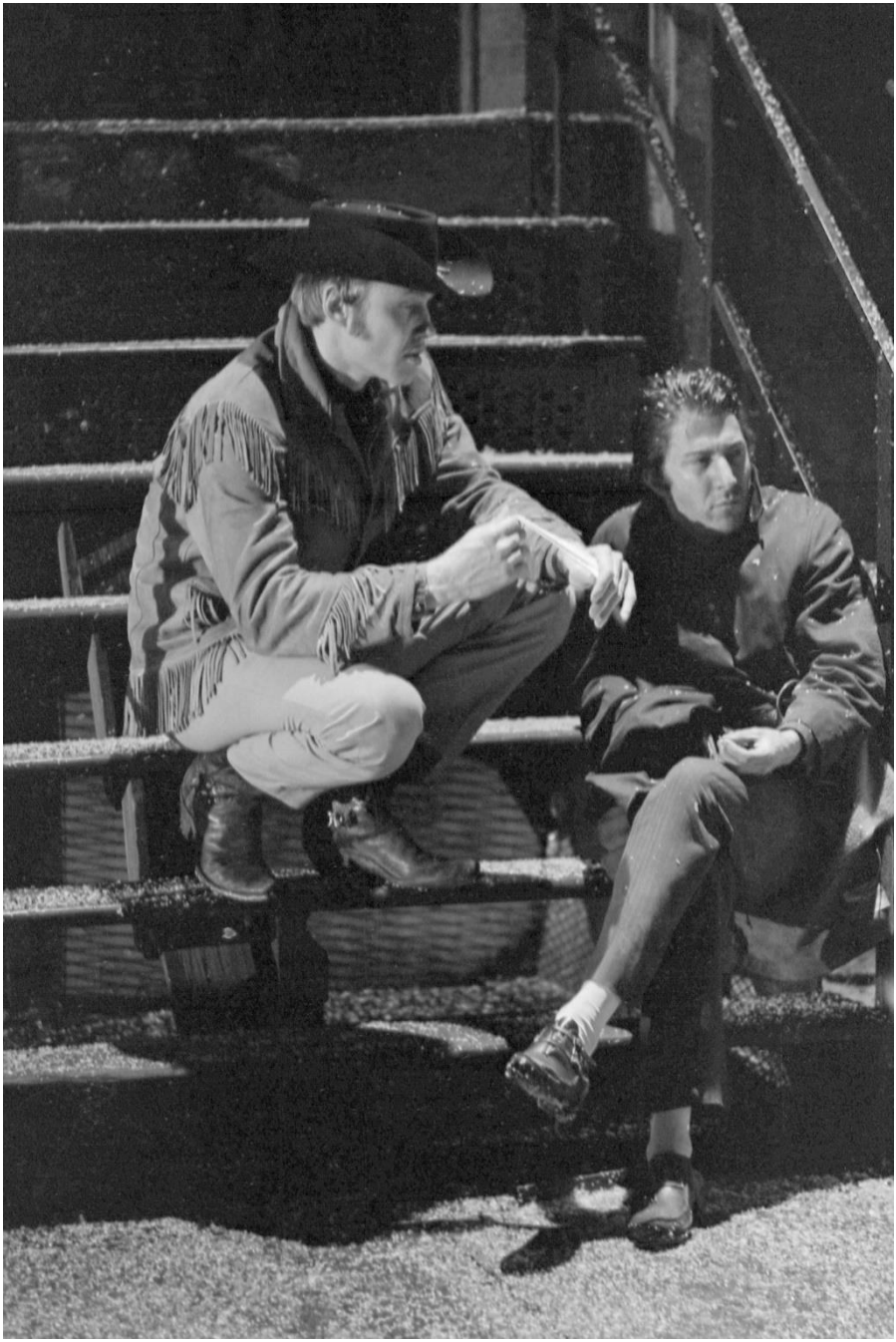
Tras el episodio del robo de la bolsa con el dinero en la estación, hábil en su forma de estar rodado pero que constituye una digresión que narrativamente solo tiene justificación como pista para que la policía localice a *Doc*, llegará el capital episodio en el vertedero, que nos permite comprobar que aún es posible para la pareja continuar juntos. En su descripción de las parejas posibles, el realizador contrapone a los protagonistas con la formada por el veterinario *Harold* y su mujer. *Fran* representa la elección contraria a la que ha escogido *Carol*. Sometiéndose a *Rudy* y humillando a su marido acabará empujándole al suicidio, aunque al parecer se siente sobradamente compensada con el disfrute de la potencia sexual del gángster.

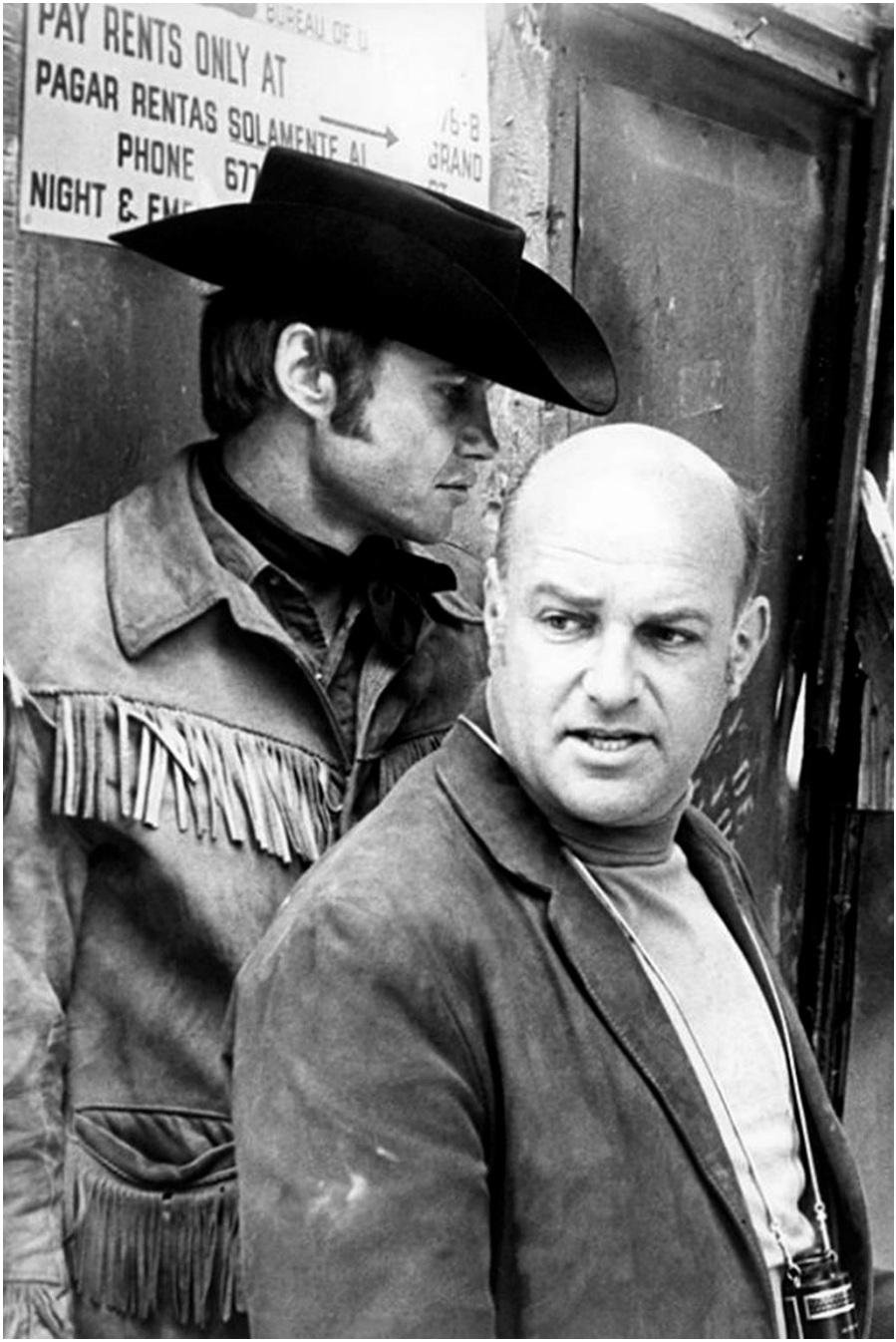
El final, con la pareja de atracadores alcanzando México con su botín, es la lógica consecuencia del resto del relato y uno de los escasos finales felices del cine de Peckinpah. Por eso la actuación de la censura española cortando el final, congelando el plano y añadiendo un cartelito en que se nos informa de que fueron detenidos antes de

alcanzar México, no solo es una burda e intolerable manipulación para tratar de demostrar que el crimen no es rentable, sino que cercena el sentido último del film, ya que frente a lo que pretendía Peckinpah, eso supone la separación forzosa de la pareja y que por consiguiente se modifique el sentido de todo el relato (…).

Texto (extractos):
Antonio Castro, “La huida”,
en dossier “Cine policiaco norteamericano de los 70”,
rev. Dirigido, febrero 2007





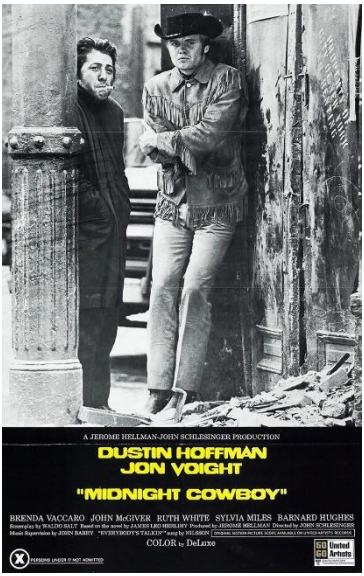

PAY RENTS ONLY AT
PAGAR RENTAS SOLAMENTE AL
PHONE
NIGHT &

Martes 12 mayo 2026 21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

COWBOY DE MEDIANOCHE • 1969 • EE.UU. • 113’



Título orig.- Midnight cowboy. **Director.**- John Schlesinger. **Argumento.**- La novela homónima (1965) de James Leo Herlihy. **Guion**.- Waldo Salt. **Fotografia**.- Adam Holender (1.85:1 – DeLuxe). **Montaje**.- Hugh A. Robertson. **Música**.- John Barry. **Canción**.- “Everybody’s talkin’” de Fred Neil (l y m), interpretada por Harry Nilsson. **Productor.**- Jerome Hellman y Kenneth Utt. **Producción**.- A Jerome Hellman/John Schlesinger Production para United Artists. **Intérpretes**.- Dustin Hoffman (*Ratso*), Jon Voight (*Joe Buck*), Sylvia Miles (*Cass*), John McGiver (*sr. O’Daniel*), Brenda Vaccaro (*Shirley*), Barnard Hughes (*Towny*), Ruth White (*Sally Buck*), Jennifer Salt (*Annie*), Gilman Rankin (*Woodsy Niles*), Bob Balaban (*joven estudiante*), Viva (*Gretel*). **Estreno**.- (EE.UU.) mayo 1969 / (Francia) octubre 1969 / (España) septiembre 1975.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 11 de la filmografía de John Schlesinger
(de 31 largometrajes como director)

3 Óscar: Película, Director y Guion Adaptado
4 candidaturas: Actor Principal (Dustin Hoffman), Actor de reparto (Jon Voight), Actriz de reparto (Sylvia Miles) y montaje.
Festival de Berlín: Premio de la Crítica

Música de sala:
La música de John Barry (recopilatorio)
“Cowboy de medianoche / Ipcress / Petulia / Como plaga de langosta / Robin y Marian / El último valle”

(…) Seis años han tenido que transcurrir para que una película como **COWBOY DE MEDIANOCHE** sea accesible a nuestras puritanas pantallas, seis años que más parecen haber perjudicado que beneficiado al film, ya que superada la euforia que produjo en su día la concesión al mismo de tres Óscars y su tema considerado "atrevido" para aquel entonces, hoy se aprecia más claramente la superficialidad con que el mismo está tratado, aunque esto no va a representar en absoluto un obstáculo para su éxito comercial. El tema que el film propone es la prostitución masculina, un tema que hace seis años indudablemente podía resultar nuevo, aunque tampoco hoy sea un tema demasiado tratado, pero a Schlesinger parece habérsele escapado de las manos: su falta de rigor, su incapacidad de análisis, se hacen notorios cuando pretendiendo determinar el motivo del comportamiento, la mentalidad o el débil carácter del cowboy, nos vuelve en cortos flashbacks a escenas de su infancia, que si bien denotan una infancia nada envidiable, no son lo suficientemente elocuentes como para justificar el comportamiento y aspiraciones del

protagonista, con lo cual el tema propuesto queda apenas esbozado, desaprovechado.

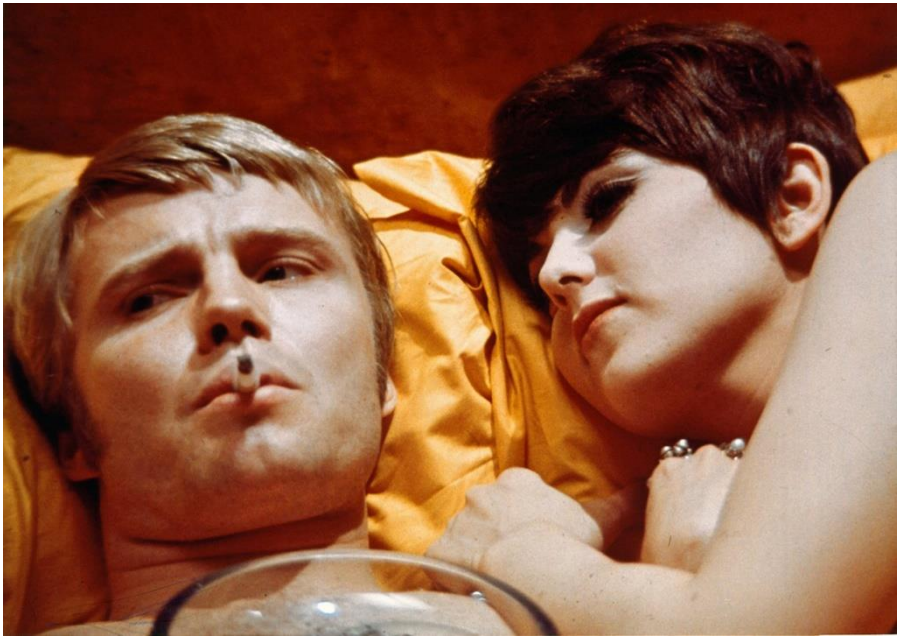
John Schlesinger recrea su cámara en un Nueva York de barrio bajo, mostrándonos los aspectos más desoladores y grotescos del mismo, prostitutas, invertidos sexuales, drogadictos y vividores se entremezclan y confunden en la amplia galería de tipos que pueblan el ambiente encontrado por ese provinciano e ignorante cowboy que con aspiraciones de vividor llega a Nueva York. Es precisamente esa recreación ambiental lo mejor de **COWBOY DE MEDIANOCHE**: el shock que produce en la mente de niño crecido de ese cowboy, encontrarse perdido en una gran ciudad ante la indiferencia total de la gente que le rodea, una indiferencia que no solo es hacia él sino un comportamiento colectivo de desinterés hacia los demás, cuando lo que él ingenuamente esperaba era que las viejas damas se rindieran a sus pies.

Todo esto es narrado con un especial tono de ternura y humor al mismo tiempo, evitando caer en sentimentalismos, pero evitando también mostrar a los personajes groseramente, haciendo que se nos

antojen idiotas, ignorantes o simples desgraciados antes que viciosos o de mala condición. Quizá es también esta especie de respeto por los personajes lo que le lleva a terminar el film de un modo tan cándido como convencional, liberando al personaje de sus ideas y aspiraciones pasadas y haciendo que comience una nueva vida. La dirección de actores es sin duda algo que Schlesinger domina perfectamente, y ello queda sobradamente demostrado con la interpretación que en la película hacen sus dos protagonistas (…).

COWBOY DE MEDIANOCHE es un film de cinéfilo, con constantes referencias al mundo del cine, u homenajes como ahora se les suele llamar, al cual se le puede reprochar su falta de profundización en un tema que en un principio parecía ser el tema principal del mismo pero que pasa después a ser un simple factor dentro del ambiente, este es, creo, el principal defecto de un film al que por otra parte no se le pueden escamotear aciertos como los ya apuntados (…).

Texto (extractos):
Irene Muñoz, “Cowboy de medianoche”, rev. Dirigido, mayo 1975



Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine "Eugenio Martín". 2025

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, Patricia Vega & Esperanza Gallardo)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda)
Mª José Sánchez Carrascosa

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

Organiza:

UNIVERSIDAD DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

CineClub Universitario UGR / Aula de Cine "Eugenio Martín.

Síguenos en Facebook, Tik Tok e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES