



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

DICIEMBRE 2025

**OTROS CENTENARIOS 1925-2025:
D.A.PENNEBAKER, PETER BROOK,
WOJCIECH J. HAS & PAUL NEWMAN**



D. A. PENNEBAKER



PETER BROOK



WOJCIECH J. HAS



PAUL NEWMAN

Organiza:

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

Para la proyección de

“El manuscrito encontrado en Zaragoza”:

Coorganiza:

AVA Arts Foundation

Centro de Culturas Eslavas. Universidad de Granada

Patrocina:

Instituto de Desarrollo de Lengua Polaca



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Altar, 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 dacer
mero de estan
han sido tocadi
corruptos de S
cias a todos. G

Igualmente, r
muy noble y b
sús que tuvo e
en reverenciar
a todos los In
mente a la Co
lesianos, Teresi
gos de enseñ
que no citamo
han acudido ei
nuestros actos.
Rendidas gra
granadina, a su
parroquia: s
tismos autorid
muy especial, a
cuelas Normales
entusiasmo, a la
veterana Asoci
rio, tan cargad
dos

No quisiera q
mos colaborado
tigios Alumnos
dia de este Col
ron el honor d
liquas a nuest
lo hicieron, ple

Gracias a to
molesto si aqui
La Escuela P
Escuela Pia u
bile recuerdo de
comunicado a n
Roma.

Y, juntamen
agradecimiento,
modo especial e

Que se arra
res esta devoci
que estudien su
gia y, lo que e
practiquen. Est
más que un ho
colaborar desde
geilzadora y mi
la Santa Iglesia

Gracias a la e
que han volcad
que se ha presa
nas para dar a
dre. También su
diente que estar
turado de recio
A todos: (M)

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periodico "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.

DICIEMBRE 2025
**OTROS CENTENARIOS 1925-2025:
D.A.PENNEBAKER, PETER BROOK,
WOJCIECH J. HAS & PAUL NEWMAN**

DECEMBER 2025
OTHER CENTENARIES 1925-2025:
D.A.PENNEBAKER, PETER BROOK,
WOJCIECH J. HAS & PAUL NEWMAN

Martes 2 / Tuesday 2nd
NO MIRES ATRÁS
(D.A.Pennebaker & Bob Dylan, EE.UU., 1967) [96 min.]
(BOB DYLAN: DON'T LOOK BACK)

Martes 9 / Tuesday 9th
MARAT/SADE (Peter Brook, Gran Bretaña, 1967) [120 min.]
(MARAT/SADE)

Miércoles 10 / Wednesday 10th - 20 h
EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA
(Wojciech J. Has, Polonia, 1965) [180 min.]
(RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE) -copia restaurada-

Viernes 12 / Friday 12th
CASTA INVENCIBLE (Paul Newman, EE.UU., 1970) [114 min.]
(SOMETIMES A GREAT NOTION)

**Todas las proyecciones en versión original
subtituladas al español**

All screenings in original version with Spanish subtitles

**Todas las proyecciones a las 21 h
(excepto la indicada)
en Sala Máxima - Edificio V Centenario
(Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo**

All screenings at 9 p.m.

(except where indicated)

in the Sala Máxima - Edificio 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”

PARA LA PROYECCIÓN DE “EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA”:

Coorganiza:

AVA Arts Foundation

Centro de Culturas Eslavas. Universidad de Granada

Patrocina:

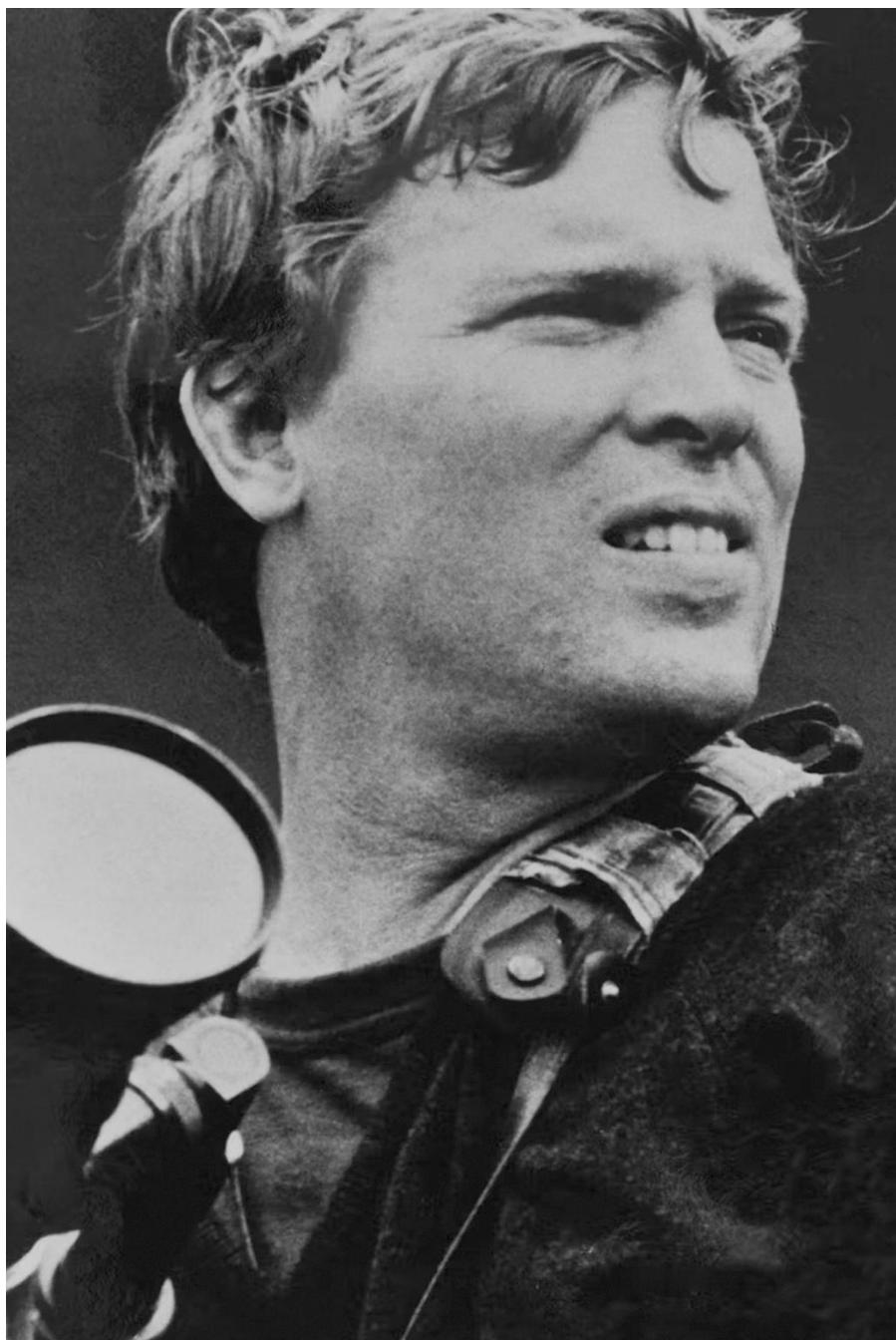
Instituto de Desarrollo de Lengua Polaca

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

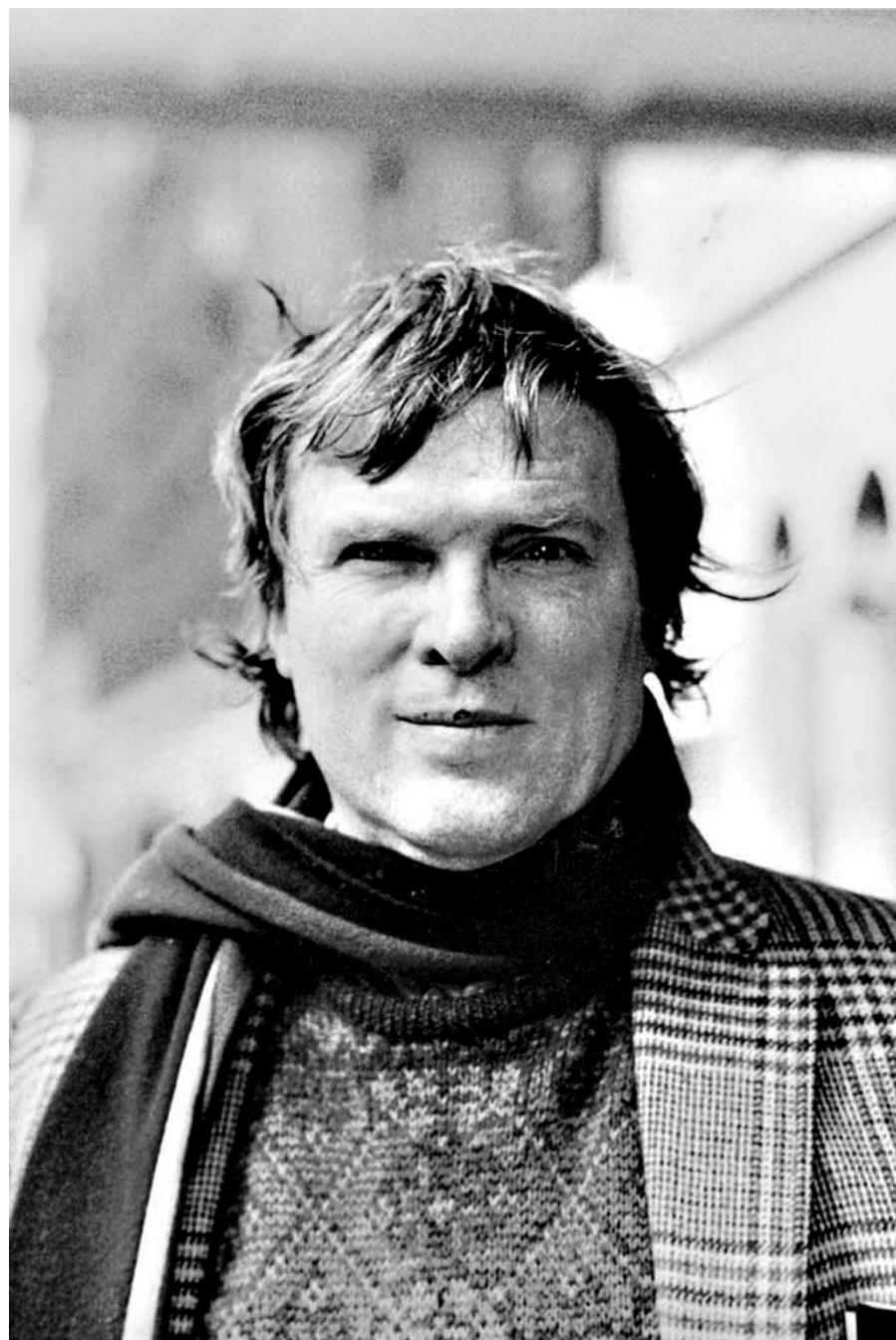
**LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.**

LES AGRADECemos MUCHO SU COLABORACIÓN.

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







Martes 2

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

NO MIRES ATRÁS • 1967 • EE.UU. • 96'



septiembre 1967.

Título Original.- Bob Dylan: Don't look back. **Dirección.**- D(onn). A(lan). Pennebaker (& Bob Dylan).

Guion.- D.A.Pennebaker.

Fotografía.- Howard & Jones Alk, Ed Emshwiller & D.A.Pennebaker (1.37:1 – B/N). **Montaje.**- D.A.Pennebaker. **Canciones de.-**

Bob Dylan, Donovan, Joan Baez y Alan Price. **Productor.**- John Court y Albert Grossman. **Producción.-** Leacock-Pennebaker. **Con** Bob Dylan, Albert Grossman, Bob Neuwirth, Joan Baez, Alan Price, Tito Burns, Donovan, Derroll Adams, Marianne Faithfull, Allen Ginsberg y John Mayall. **Estreno.**- (EE.UU.)

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 13 de la filmografía de D.A.Pennebaker (de 74 películas)

Música de sala:

"Bringing it all back home" (1966)
Bob Dylan



(...) El cineasta DONN ALAN PENNEBAKER (1925-2019), uno de los principales renovadores del género documental en Estados Unidos, trabajó en los primeros años de su carrera en distintas experiencias colectivas, asociado a Shirley Clarke y al grupo de Robert Drew, y más tarde alcanzará importantes éxitos con sus notables retratos de músicos.

En 1965, con el “Swinging London” en ebullición, Richard Lester define el genio del cine pop con la película **iHelp!** La segunda aventura cinematográfica del director y los Beatles, armada tras conducir a una dimensión surreal y extravagante los fotogramas del encuentro pasado, **iQué noche la de aquel día!** (1964), enuncia la fórmula que posibilita la concreción de los fantasiosos retratos organizados a continuación de numerosos músicos. Dichos cuadros, impulsados por el nuevo lenguaje imaginario y delirante, capturan y se refieren en exclusiva a la personalidad de la música de unos artistas transformados en su paso a la gran pantalla en reproducciones juguetonas y deificadas. Así, los films construidos alrededor de los Beatles, los Monkees, Sonny & Cher, los Bravos o Juan & Junior se



desarrollan siempre en una realidad paralela trastocada, aunque perfectamente relacionada con la identidad de la época, y montada grosso modo al dictado del patrón de Lester.

Dos años después del estreno de **iHelp!** otra película, **NO MIRES ATRÁS**, inaugura una nueva vía del retrato fílmico de músicos. Realizada en Inglaterra por el norteamericano Pennebaker, durante la gira de presentación del LP de Bob Dylan “Bringing it all back home”, rechaza la escritura fantástica y la inmersión en los coloristas cosmos alternativos y presenta un retrato íntimo del cantautor y su entorno. El cineasta habla del artista, del hombre. No permite que el mito enturbie o condicione la aproximación. Expone en imagen energías, contradicciones, angustias y algunas miserias. Pennebaker humaniza a la deidad. Esta es quizá la cuestión trascendental. Los nuevos “Jesucristos” pierden la pujanza de la ficción y revelan un rostro inédito. Tal y como hace Lester en su brillante exposición del cine pop un poco antes, según las invenciones previas y también la parcial fagocitación de los resultados de algunas investigaciones ajenas, el director del film sobre Dylan precisa, conscientemente o no, adaptando de igual forma las conclusiones de experiencias del pasado, el alma de una nueva derivación del cine documental. Las sobresalientes experiencias pretéritas de Pennebaker,



conectadas con el cine directo, favorecen su contratación para gestionar la película. Albert Grossman, el manager de Dylan, abre a las cámaras la puerta a la intimidad del músico y no pone ningún tipo de restricción o cláusula. El cineasta se convierte entonces en un testigo privilegiado. El Dylan de **NO MIRÉS ATRAS** rompe en público con el papel asignado de iluminado guía generacional. Desbarata la ficción. Solo una secuencia de la película jueguea algo en los escenarios de la imaginación, el recordado videoclip montando con el tema “Subterranean Homesick Blues”, en el que Dylan muestra unos carteles con partes de la letra mientras, detrás, a un lado del plano, el poeta Allen Ginsberg charla con un desconocido.

El éxito del film, exhibido dos años después de su filmación, justifica el verdadero comienzo de un largo y aplaudido ciclo en la filmografía del director sobre la cultura rock. En dicho apartado, el más conocido seguramente por el aficionado, realiza reportajes sobre el festival de **Monterrey** -en el que actúan The Who, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Simon & Garfunkel, o Mamas and the Papas-, John Lennon y David Bowie, a quien filma en la entristecida y casi abstracta

Ziggy Stardust and the Spiders from Mars (1973) durante el concierto último del conocido personaje de otro planeta inventado por el “Duque Blanco”. Antes de trabajar en la composición de los retratos de los idolatrados artistas de la música las cámaras de Pennebaker ya observan la imagen de deidades. Durante la segunda mitad de los años sesenta muchos músicos se convierten en los modernos dioses que desplazan a los anteriores.

Aproximadamente una década atrás el director, asociado a Robert Drew, Richard Leacock y Albert Maysles, experimentando con el periodismo filmado, siguen a otros personajes liderados por el gran mito de la política EE.UU. del siglo XX: John Kennedy. En los films montados por los documentalistas de la Drew Associates en la campaña presidencial, como **Primary** (Drew, 1960), suerte de manifiesto estético del grupo, puede observarse la mutación de Kennedy, la transformación del hombre en símbolo. En realidad, toda la obra de Pennebaker parece surgir de la observación y cuestionamiento de las leyendas sobre las que se construye el país y algunos de sus principales protagonistas: JFK, Dylan, Bill Clinton o Norman Mailer. En conjunto la filmografía del director representa un gran fresco político de Estados Unidos. La suya, sin embargo, no es exactamente la mirada de un cronista. Planos recubiertos de secreto romanticismo y cierta tendencia a la abstracción pictórica revelan a un poeta fascinado hasta el último momento por la escritura renovadora del cine experimental de posguerra (...).

Texto (extractos):

Ramón Alfonso, “D.A.Pennebaker: las imágenes del American Dream”,
Dirigido, septiembre 2019.

(...) **NO MIRES ATRÁS** es un fascinante ejercicio de autorrevelación llevado a cabo por Bob Dylan y sus amigos. El retrato que emerge no es nada halagüeño. De hecho, aquellos que consideran a Dylan una figura solitaria y ética que se enfrenta a los farsantes descubrirán, tras ver esta película, que han perdido a su héroe. Dylan se revela, por desgracia, como un ser humano con pies de barro como el resto de nosotros. Es inmaduro, mezquino, vengativo, carece de sen-



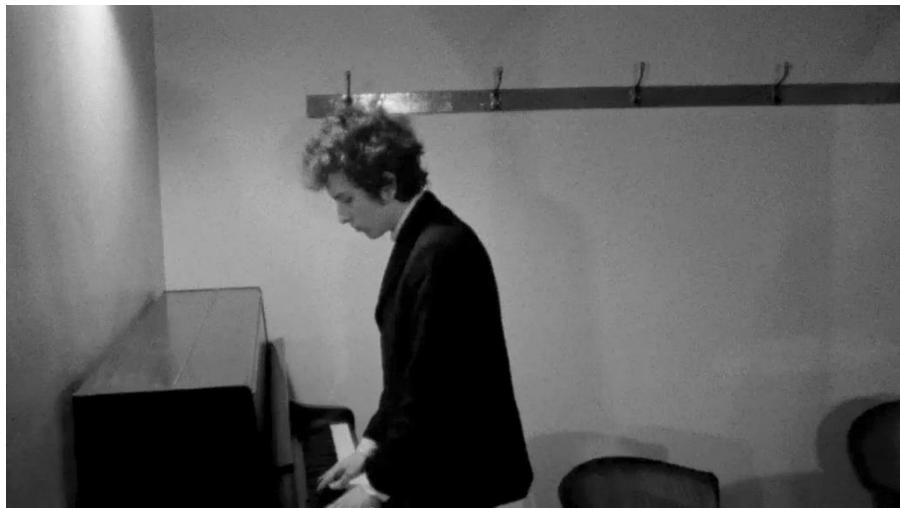
-tido del humor, está excesivamente impresionado con su propia importancia y no es muy brillante. Lo más sorprendente es que Dylan aparentemente aprobó esta película. Es fácil hacer una película en la que se menosprecia a alguien; solo hay que sesgar el material. Pero hacer una película en la que te menosprecias a ti mismo, ¡y ni siquiera darte cuenta!...

NO MIRES ATRÁS se rodó durante la gira de Dylan por Inglaterra en 1965. Aunque la película sigue un orden cronológico aproximado, apenas hay montaje evidente dentro de cada escena. Esto aprovecha el punto fuerte del *cinéma vérité*: su capacidad para mostrar exactamente lo que sucedió, momento a momento, lo malo junto con lo bueno. En una escena particularmente cruel, por ejemplo, vemos a Dylan siendo entrevistado por un periodista de un periódico estudiantil y luego menospreciando sin piedad al pobre chico. La sala está llena de seguidores de Dylan, que ríen y se burlan cuando Dylan acusa al estudiante de ser de clase media y estúpido. “*No te necesito*”, se jacta Dylan. “*Lo he conseguido sin los periódicos*”. Algunos podrían suponer que si Dylan realmente lo hubiera conseguido, no necesitaría crucificar a unos desgraciados estudiantes de segundo año para demostrarlo.



De nuevo, hay una escena durante una fiesta en la habitación de hotel de Dylan. Alguien tira un vaso por la ventana. Se produce una larga discusión en la que Dylan exige saber quién ha tirado el vaso. Entonces aparece el gerente del hotel y el representante de Dylan le insulta con varios términos obscenos. Todo esto, recuerden, se hace sabiendo que la cámara está grabando. O tomemos, como otro ejemplo, esta transición. “*¿Cómo empezaste?*”, le preguntan a Dylan. La cámara se desvanece hacia un campo de algodón. Dylan viste vaqueros azules y una camisa de trabajo, y está rodeado de peones. Canta una canción sobre el trabajo y la libertad. A continuación, la escena se disuelve y vemos a Dylan en una sala de conciertos. ¿Qué se supone que debemos deducir? ¿Que empezó como cantante folk proletario, como Woody Guthrie (¡absurdo!), o que sus raíces siguen estando en el pueblo, a pesar de su éxito? (¡insultante!).

Luego está la entrevista con el reportero de la revista “Time”. “*No puedes publicar la verdad*”, le espeta al hombre de “Time”. “*Si publicaras la verdad sobre cualquier cosa, en una hora se agotarían los ejemplares. Podría explicarte por qué no soy un cantante folk, pero nunca lo entenderías. No puedes decir la verdad*”, etc., etc. El hombre de “Time” pregunta cuál es la verdad. “*Bueno, ya sabes*”, dice Dylan, “*La Verdad*”. El periodista pide un ejemplo. Dylan no sabe qué res-



-ponder. “*Ya sabes, tío, La Verdad. Como... bueno, como una foto de un vagabundo vomitando. Sí, y al lado una foto de Rockefeller...*”. Hay mucho más de esto, todo en la misma línea. (Una conversación esclarecedora: Dylan pregunta: “*¿Hay algún poeta como Allen Ginsberg por aquí?*”). Alguien dice que Dominic Behan, el hermano de Brendan, está abajo. “*No, tío*”, dice Dylan. “*Me refiero a poetas de verdad*”.

Las canciones de Dylan dan una impresión más profunda y honesta de su autor. Y no creo que esta película deba restarles mérito. Cuando Dylan canta, tiene algo precioso entre manos. Solo su patética vida privada, tal y como la ha revelado en esta película, es lo que debería descartarse o lamentarse. Una nota al margen: la única persona de la película que sale bien parada es Joan Baez. Ella sigue siendo, como siempre, inteligente y amable. Uno se pregunta si a veces no se impacientaba con Dylan, que comparte su talento pero no su caridad (...).

Texto (extractos):

Roger Ebert, rogerebert.com, march 21, 1968



(...) En 1965, Bob Dylan transformó su sonido de forma radical: del folk tradicional pasó a una instrumentación eléctrica. Tres meses antes, D.A. PENNEBAKER lo había grabado y convertido en el protagonista de su primer documental: un relato de la gira por Inglaterra del cantautor, de 11 días y 8 conciertos. El paso del tiempo y las diferentes modas en el cine no han logrado eclipsar la originalidad, energía y efervescencia del documental de Pennebaker, ni el carisma de Dylan, a veces beligerante y siempre impredecible.

NO MIRÉS ATRÁS se aleja del tono desenfadado de las obras que, a mediados de la década de 1960, servían para promocionar a grupos como The Beatles (**iQué noche la de aquel día!**, 1964; **iHelp!**, 1965) y The Monkees (desde la serie de televisión que comenzó en 1966 hasta el surrealista largometraje de 1968, **Head**).

La cinta de Pennebaker, por el contrario, llevó al extremo la estética del *direct cinema*. Salvo su primera escena, una interpretación ante la cámara de “Subterranean Homesick Blues” que se convirtió en el vídeo musical no oficial de la canción, el documental de Pennebaker incluye imágenes de Dylan entre bastidores, en los locales en los que toca y en habitaciones de hotel, además de extractos de sus ocho conciertos. Aunque Dylan no es famoso por sus apariciones en los medios, casi siempre se muestra relajado ante la cámara, un efecto que



Pennebaker consigue al convertirse en una presencia constante. Esto le permitió grabar también a otras personas mientras trabajaban, como al astuto mánager y el agente publicitario de Dylan, su amigo Bob Neuwirth y el cantante Alan Price. Hay momentos de tensión con Joan Baez y Pennebaker los graba mientras escriben canciones. El ego de Dylan sale a la luz cuando comparte canciones con Donovan en una habitación de hotel, y estalla de rabia cuando una broma en una fiesta sale mal. Con los periodistas es provocador y divertido, pero se pone serio cuando se trata de su música.

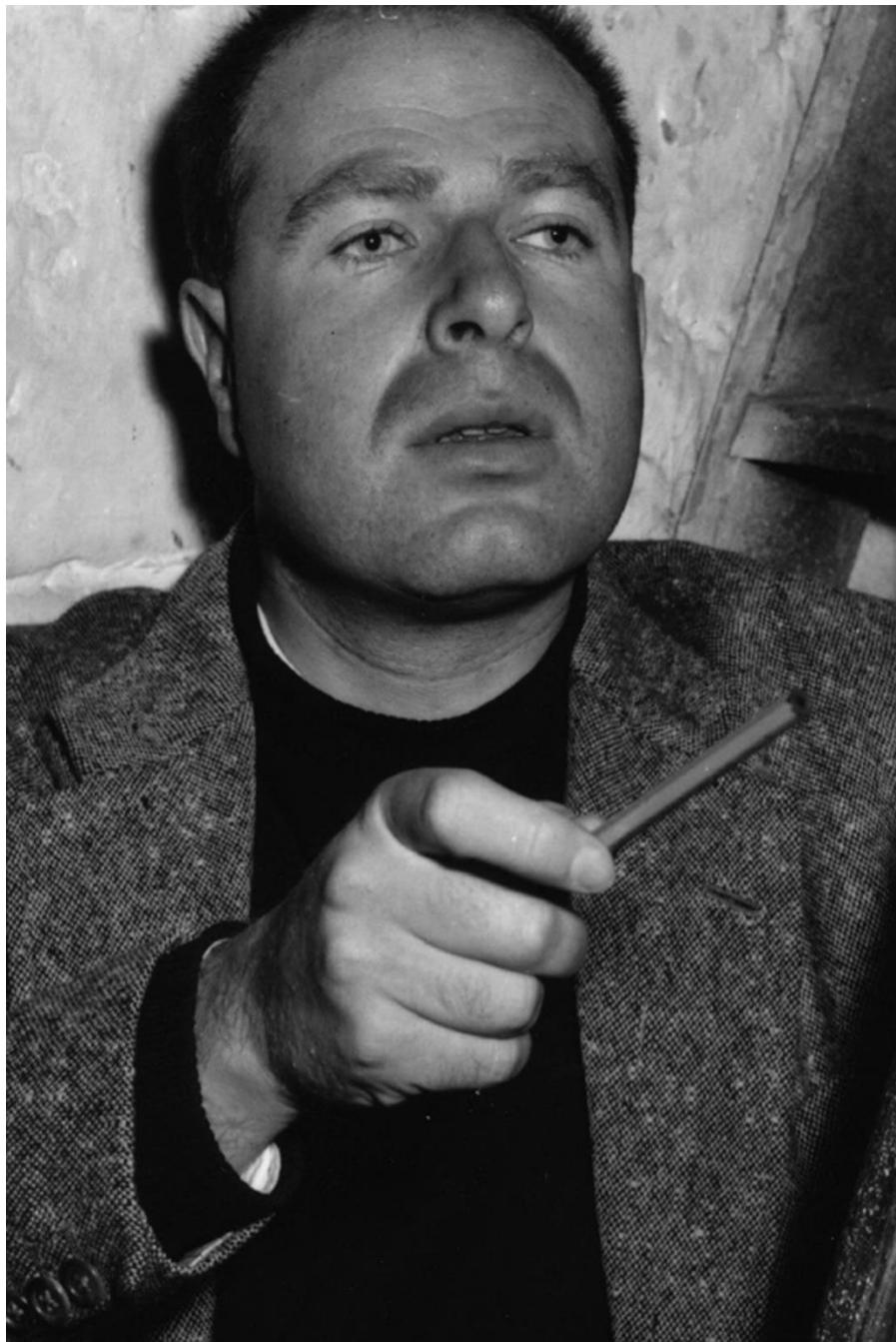
Pennebaker rodó sobre la marcha con equipo portátil ligero, a veces con malas condiciones de iluminación. Casi invisible, perfeccionó su deseo de ser una presencia no reconocida. Como él mismo señaló: *“No estábamos en el centro del proceso; apenas éramos visibles. Queríamos mostrar la vida real, no traicionar el proceso. Si no conseguías captar algo, ese algo se perdía”*. Lo que sí

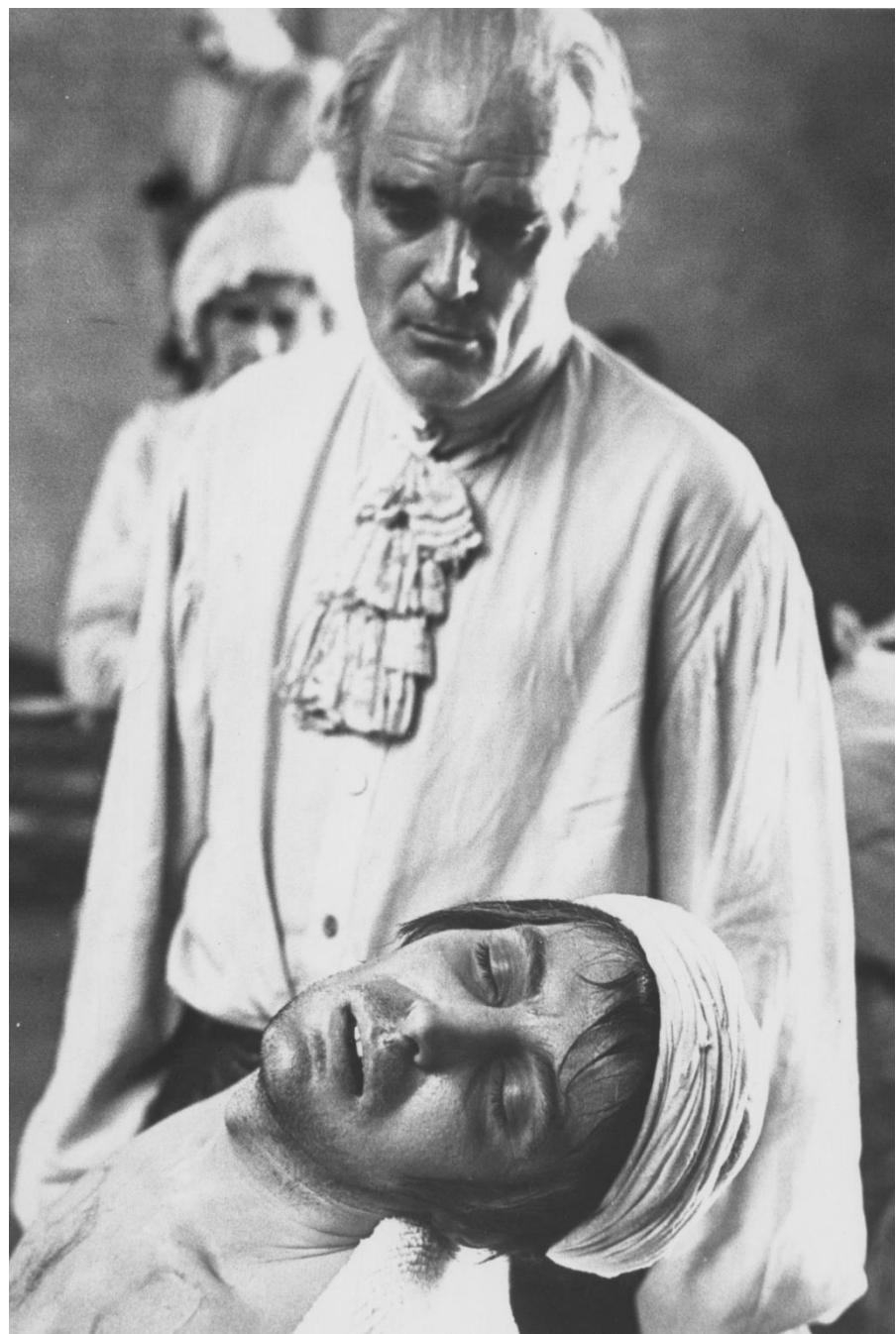
captó fue la figura emblemática del primer Dylan, anterior al sonido eléctrico (...).

Texto (extractos):

Ian Haydn Smith, Cine documental, Libros Cúpula, 2023







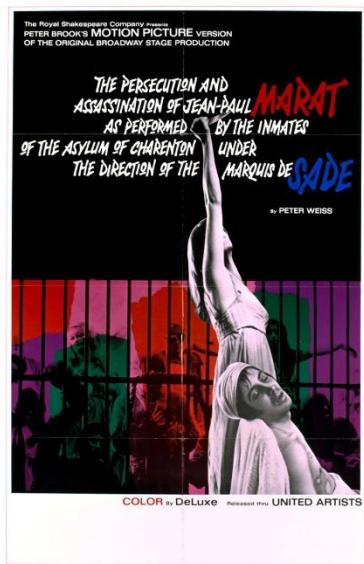


Martes 9

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

MARAT/SADE • 1967 • Gran Bretaña • 120'



Paul Marat, Michael Williams (*heraldo*), Clifford Rose (*sr. Coulmier*), Brenda Kempner (*sra. Coulmier*), Brenda Jackson (*Charlotte Corday*), Freddie Jones (*Cucurucu*), Hugh Sullivan (*Kokol*), Jonathan Burn (*Polpoch*), William Morgan Sheppard (*animal enloquecido*), John Hussey (*pretendiente dama rica*), Jeanette Landis (*ruiseñor*), Robert Langdon Lloyd (*Jacques Roux*), John Steiner (*sr. Dupere*), John Harwood (*Voltaire*), Leon Lissek (*Lavoisier*). **Estreno**.- (Gran Bretaña) marzo 1967 / (EE.UU.) febrero 1967 / (España) abril 1968.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 6 de la filmografía de Peter Brook (de 17 películas)

Música de sala:

Centenario OSCAR PETERSON pianista de jazz (1925-2007)
“**Motions & Emotions**” (1969)
Oscar Peterson & Claus Ogerman



(...) **PETER BROOK** (1925-2022) fue uno de los nombres capitales no solo del teatro sino de la cultura del S. XX. Aunque su vida sería el teatro, llegaría a dirigir varias películas algunas de las cuales, caso de **El señor de las moscas** o **MARAT/SADE**, alcanzarían gran relevancia. A pesar de sus incursiones cinematográficas y de la incuestionable calidad de varias de ellas, Peter Brook era un hombre de teatro. Su trascendencia va más allá del hecho de ser uno de los grandes analistas y renovadores de este campo de todo el S. XX y de un superlativo director de actores. Sus investigaciones sobre cada obra que escenificaba o sobre la propia condición del teatro y sus revolucionarios montajes, especialmente los llevados a cabo a partir de los años setenta cuando se traslada a París tras participar en un taller junto a Jean-Louis Barrault, resultaron clave en la evolución del arte dramático.

Con el mundo del cine, empero, mantendría una relación un tanto extraña. En muchos aspectos, el marco cinematográfico supondría para Brook un nuevo campo en el que desarrollar sus tesis teatrales o el trabajo con los actores, realizando un número muy

reducido de piezas que oscilarían entre los anclajes con el mundo de la escena y cierta subordinación a la personalidad de los autores con los que colaboraría. Esto se observa, sobre todo, en las dos primeras películas que dirigió: **The Beggar's Opera** (1953) y **Moderato cantabile** (1960). Su ópera prima, basada en un texto de John Gay, integra elementos que sí pueden relacionarse, directamente, con sus modos estilísticos. Efectivamente, el hecho de que el prólogo y el epílogo de la película se desarrolle en una cárcel en la que los propios presos escenifican la ópera compuesta por un mendigo parece avanzar los dispositivos básicos de **MARAT/SADE** (1967). No obstante, el resultado aparece claramente condicionado por la presencia, tanto al frente del reparto como en la producción, de Laurence Olivier quien, en las dos piezas que había dirigido hasta el momento, **Enrique V** (1944) y **Hamlet** (1948), había efectuado determinadas experimentaciones formales a través de la fusión/escisión de teatro y cine que se reflejan nítidamente en **The Beggar's Opera**.

Por su parte, **Moderato cantabile** aparece claramente marcada por Marguerite Duras, autora tanto de la novela original como de la adaptación, y por la presencia al frente del reparto de Jean-Paul Belmondo, actor clave en la modernidad europea tras **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), y Jeanne Moreau, de imponente personalidad después de sus colaboraciones con Louis Malle. Sobre estas circunstancias, las formas y maneras de Peter Brook también se mostrarían forzosamente dependientes de líneas ajenas.

El señor de las moscas (*Lord of the flies*, 1963) sería una especie de película-bisagra ya que, teóricamente, se mantendría ajeno a los esquemas teatrales (la película adapta la extraordinaria novela de William Golding), aunque el trabajo con los jóvenes actores y los esquemas sobre los que se construiría la película poseerían una clara línea escénica hasta el punto de que las infraestructuras técnicas apenas se tendrían en consideración, apareciendo el resultado final con evidentes deficiencias en este aspecto.

Sus siguientes películas actuarían como representación fílmica de sus inquietudes dramáticas. Todo ello envuelto en una coyuntura



muy estimulante que nutría y potenciaba realizaciones tan a contracorriente como las propuestas por Peter Brook, ya completamente alejado de otras influencias. La citada **MARAT/SADE**, sobre la obra de Peter Weiss, en la que el *marqués de Sade* dirige una obra versada en la persecución y el asesinato de *Jean-Paul Marat* mientras se halla en un manicomio con los propios pacientes como actores, se convertiría en su obra maestra y en una pieza clave a la hora de entender las convulsiones político-sociales de un periodo que estallaría poco tiempo después en el Mayo del 68. Un compromiso ideológico con su tiempo que también quedaría reflejado en el docudrama **Tell me lies** (1968), sobre una obra de Denis Cannan y centrada en la guerra de Vietnam.

King Lear (1971), personalización de la tragedia de Shakespeare, sería la más nítida exposición cinematográfica sobre el concepto shakespeareano de Peter Brook, incrementando los rasgos enfermizos del original (la locura siempre sería una constante en Brook) hasta acercarlo a escenarios casi apocalípticos.

La muy compleja **Meetings with remarkable men** (1979), sobre parte de la autobiografía de George Gudjieff, un músico y místico ruso que vivió a caballo entre el s. XIX y el XX y **La tragédie de Carmen** (1983), que reflejaría su labor como director

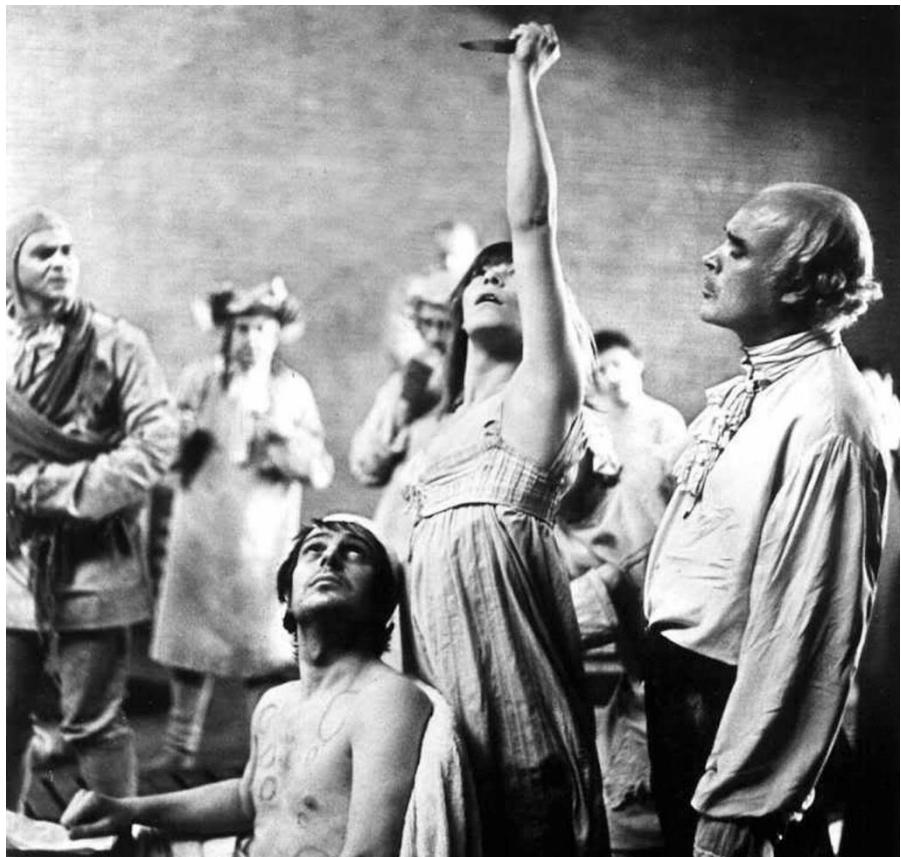
de ópera, cerrarían una cinematografía muy reducida en número y en nada comparable a su trascendencia en el universo teatral, aunque de gran heterodoxia y brillantez (...).

Texto (extractos):

Joaquín Valet Rodrigo, “In memoriam: Peter Brook, el teatro en las venas”,
Dirigido, octubre 2022.



(...) El problema de llevar una obra de teatro a la pantalla se ha abordado de muchas maneras, a menudo con resultados desastrosos, pero es difícil recordar una película que lo resuelva de forma tan triunfal como **MARAT/SADE**, de Peter Brook. Se trataba de una obra irritante y difícil, que carecía por completo del tipo convencional de trama y suspense. Debido a su peculiar estructura, nos hacía conscientes en todo momento de la brecha entre el escenario y la realidad. En un primer nivel, los internos del manicomio de Charenton representaban una obra sobre el asesinato del revolucionario francés



Marat. En un segundo nivel, sabíamos que la obra estaba dirigida por uno de los internos, el *marqués de Sade*, para un público compuesto por miembros de la corte de Napoleón, con pelucas y polvos. En el tercer nivel estaba la tensión durante la producción. ¿Serían capaces los reclusos, constantemente distraídos de la obra por sus diversas formas de locura, de terminarla? ¿Se amotinarían primero? ¿Permitiría el director que la subversiva obra del marqués continuara aunque no lo hicieran?

Y, por supuesto, estaba la dramática situación en sí misma. Se trataba de una obra representada aparentemente en 1808 por locos, ante un público reaccionario, quince años después de la muerte de la



Revolución. ¿Por qué debería considerarse relevante esta situación para nosotros, en pleno siglo XX? En la producción teatral original de Brook, los niveles del drama quedaban claros por la propia situación del teatro. Todos estaban presentes en persona. Ahí estaban los internos, representando su obra. Ahí estaba el *marqués de Sade*, dando indicaciones a los actores y defendiendo su producción ante el indignado director del manicomio. Ahí estaban el director, su esposa y su hija. Y ahí, más allá de las candilejas, estaba el público, tanto el de 1808 como el de 1967.

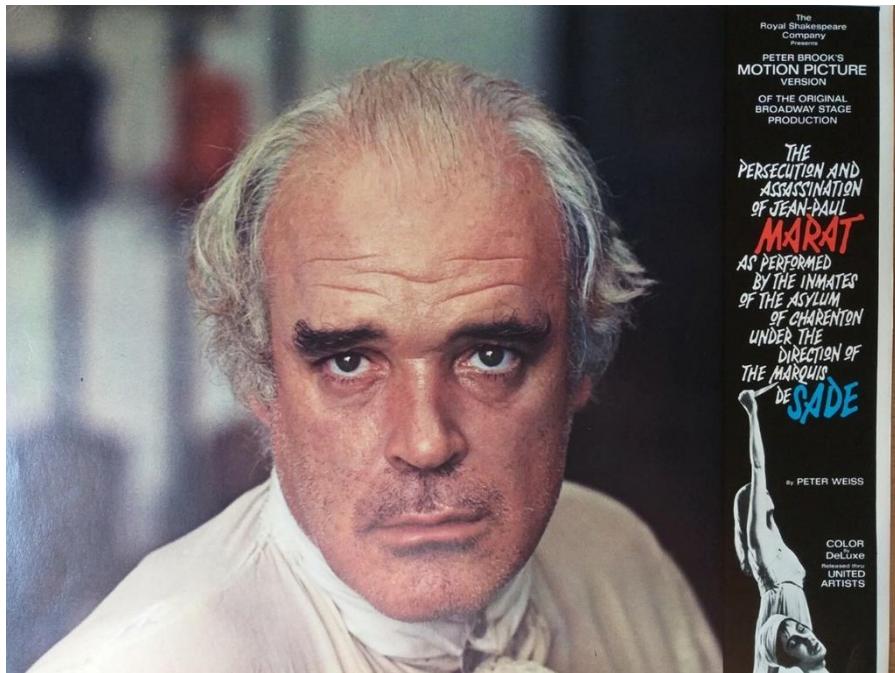
Pero, ¿cómo se podía reproducir esta dramática situación en una película, donde el público está acostumbrado a verlo todo y a permanecer oculto? Se me ocurren dos formas en las que Brook podría haber abordado el problema. Podría haber "ampliado" la producción teatral, proporcionando decorados elaborados y diálogos más directos que las líneas concisas, enigmáticas e incompletas de Peter Weiss. En resumen, podría haber tomado la obra teatral y haber escrito un guion "basado" en ella. Pero no lo hizo. También podría haberse convertido en un purista y haber filmado la obra tal y como se representaba en el escenario, como hicieron Gielgud y Burton con su **Hamlet**. Esto ha-



-bría preservado la producción teatral, un objetivo loable, pero habría sido una grabación y no una nueva obra de arte. Brook también evitó esta opción.

En su lugar, realizó una película sobre una producción de la obra. Conservó el guion original, sin modificaciones, por lo que pude apreciar. Utilizó a la mayoría de los miembros de la “Royal Shakespeare Company” en sus papeles originales. Reprodujo más o menos la gran celda comunitaria de la producción teatral. Más allá de los barrotes, colocó al público, al que solo vemos en silueta. Hizo que una de las paredes de la celda fuera uniformemente brillante, proporcionando toda la luz para el rodaje.

Y luego, a lo que seguía siendo esencialmente una obra de teatro, añadió las técnicas del cine. El único poder que tiene un director de cine, y que no tiene un director de teatro, es el poder de obligarnos a ver lo que él quiere que veamos. En el teatro, podemos mirar a cualquier parte del escenario. Pero en el cine, la cámara se convierte



en nuestro ojo y el director mira por nosotros. En **MARAT/SADE**, Brook utiliza dos cámaras. Una está en lo alto, bajo el techo, mirando con indiferencia tanto a la celda como al público. La otra está en la jaula con los locos, sondeando, investigando, girando para mirar a los actores que hay detrás. Cuando se enfrenta a la luz, los personajes se vuelven surrealistas: no hay nada en la pantalla más que una blancura deslumbrante y siluetas verdes inciertas que podrían ser humanas. Cuando se aleja de la luz, vemos cada detalle crudo: las ampollas febriles en la piel de *Marat*, la barba grisácea en las mejillas del marqués.

Los actores son magníficos. Cuando vemos por primera vez al marqués (Patrick Magee), mira fijamente a la cámara durante medio minuto y todo el terror de su perversión se hace más evidente que cualquier diálogo. Glenda Jackson, en el papel de *Charlotte Corday*, la asesina de *Marat*, oscila entre la melancolía de su enfermedad mental y el fuego del papel que interpreta. Ian Richardson, en el papel



de *Marat*, sigue defendiendo la violencia y la revolución a pesar de que miles de personas han muerto y no se ha logrado nada. Brook ha conseguido algo muy difícil. Ha tomado una obra importante, la ha hecho más inmediata y poderosa de lo que era en el escenario y, al mismo tiempo, ha creado una película distinguida y brillante (...).

Texto (extractos):
Roger Ebert, rogerebert.com, may 2, 1967

(...) El Señor de Sade es el germen de esta película y de la obra que la origina. Ese es el personaje, interpretado por el magnífico Patrick Magee. El "Divino" Marqués fue uno de los pensadores más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII (por supuesto no para la pacata moralidad de los censores -que aún existe- sino para el pensamiento más serio de los últimos 60 años). Un hombre terriblemente lúcido, incluso en sus transgresiones, escéptico, nihilista e irónicamente cínico en todo momento. Nacido en 1744 y muerto en



1814, pasó encerrado en cárceles y manicomios (hospicios, para la época), por razones políticas (en realidad, morales, de las que no fue ajena su familia), los 27 años finales de su vida. Es decir que fue testigo de excepción del “Ancien Régime”, la degeneración en el liberalismo, luego del Golpe de Estado del 18 de Brumario (verdadero último gobierno revolucionario) con el Primer Consulado de Napoleón y, (casi) en 1815, del Imperio. En el último hospicio, Charenton, creó un grupo de teatro para los internos. Un dato real. Ahí el marqués realizó diversas adaptaciones teatrales con los enfermos y reclusos, porque contaba con el beneplácito del director de la institución, quien consideraba que era una buena manera para rehabilitar a los enfermos, por las cualidades terapéuticas del arte. Este es el contexto histórico real -aunque evidentemente no adapta las obras que tuvieron lugar en Charenton- que sirvió al comprometido Peter Weiss para escribir y estrenar en Berlín, en 1963, su famosa obra “Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade” – “La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade”-. (abreviando el título: “Marat/Sade”) y más tarde a la película magistralmente dirigida por el gran experimentador teatral



y director cinematográfico Peter Brook (**Moderato cantabile**, de 1960, y **El señor de las moscas**, de 1963, entre los films más famosos y populares).

MARAT/SADE, versión Peter Brook, película que se rodó en poco tiempo, apenas 17 días, y tuvo un mísero presupuesto de 250.000 dólares que corrió a cargo de la United Artist, aunque eso sí, concediendo libertades artísticas plenas al cineasta, no es “teatro filmado”. Esto es importante dejarlo claro desde el principio, porque los dos creadores se complementan, se imbrican de tal modo que las dos son versiones “complementarias” pero, al mismo tiempo, independientes.

En este argumento que para nada está envejecido (basta ver la situación que vivimos hoy) y mucho menos la estructura (si bien fue muy repetido en ambos géneros), Brook utiliza colores planos y algo difuminados, con “manchas” más llamativas, y juega con la cámara en



una sucesión de plano-contraplano y algunos falsos planos-secuencias que crean un clima enloquecedor (pero controlado) y un ritmo frenético: una técnica muy bien utilizada y nada gratuita. El elenco, todo excepcional -es el mismo que el del montaje dirigido en Londres por el mismo Brook- actúa dentro de una estructura que se abre (o cierra) en 6 niveles que, en cualquier orden, es el siguiente: (1) el espacio real, el del espectador del film; (2) el de los espectadores, desconocido, a oscuras, que contemplan la obra “de Sade”. Éste, a su vez, se subdivide en otros dos: (2.1) el escenario de ficción, cerrado con barrotes; (2.2) el interior del escenario en sí, con todos los actores, *Marat*/Ian Richardson y *Charlotte Corday*/Glenda Jackson; y dentro de este escenario, dos lugares más: (2.2a) el de *Marat*, en su bañera, (imitando la imaginería pictórica del gran David) y (2.2b) el de los espectadores de la obra de *Sade* -el director del manicomio, su mujer y su hija. Aquí es donde la virginal y psicótica *Corday* ejecutará a *Marat*, su enemigo de facción. Girondinos frente a Jacobinos. La meta-obra está fechada en 1793, en plena Revolución. Por eso los “asistentes oficiales”, como metáfora de toda la decadencia de los logros revolucionarios, son del “presente”, ya en el siglo XIX, la del Consulado (que nos llevará al Imperio, verdadero “golpe de gracia” a la Revolución).

Con escenas magníficas, una violencia creciente (Grotowski no es ajeno), entre las canciones que “distancian” (Brecht, es el otro referente) más la influencia de Antonin Artaud y su “teatro pobre”, se desgranan, con causticidad, los diálogos más importantes (no son de “demente”): los comentarios del *Marqués*, sus conversaciones con *Marat*..., este es el verdadero eje ideológico del film. (...) Peter Brook dota a la escenografía de un tono expresionista, que se puede comprobar tanto en la ambientación, recargada y deprimente del centro médico como en el maquillaje de los actores (el coro es donde queda más patente), o incluso en los propios gestos de los enfermos.

(...) La obra gira en torno a *Marat*, el apóstol del pueblo y *Sade*, el lado oscuro de la Ilustración. Lo cierto es que ambos personajes prácticamente no tuvieron demasiada relación (exceptuando el discurso que dio *Sade* en el funeral de *Marat*, y que realizó más bien por compromiso político que no por motivos elegíacos). *Marat*, es evidentemente, el revolucionario. Constantemente lo encontramos realizando discursos sobre el destino de la Revolución y el lugar que finalmente le aguarda a esta. Una y otra vez carga contra los enemigos del pueblo, aunque también es cierto que en algunos aspectos Brook lo describe como un paranoide capaz de ver enemigos por todos lados. *Sade* es el hombre indiferente ante la política, que cuestiona tanto las ideas como los métodos de *Marat*. No es un hombre interesado en la Revolución, porque lo que más le interesa es la búsqueda del placer a través de medios extremos.

(...) No debemos olvidar que el contexto político que hay detrás del momento en que se realiza **MARAT/SADE** es igual de importante que el contexto histórico del film. Ambos se relacionan entre sí, porque son fechas históricas similares (por lo menos en sus dinámicas). Mientras que por una parte hablamos de la Revolución Francesa (de 1789 en adelante), en 1967 se estaba empezando a labrar lo que sería el germe del mayo del 68. Y evidentemente, Peter Brook se sirve de la historia para echar sal en las heridas del presente (que por cierto, continúa siendo el nuestro). Para más “inri” hay una secuencia ejemplarizante, en la que el personaje de *Marat* rompe la cuarta pared (o la quinta o la sexta) y se dirige directamente a la cámara



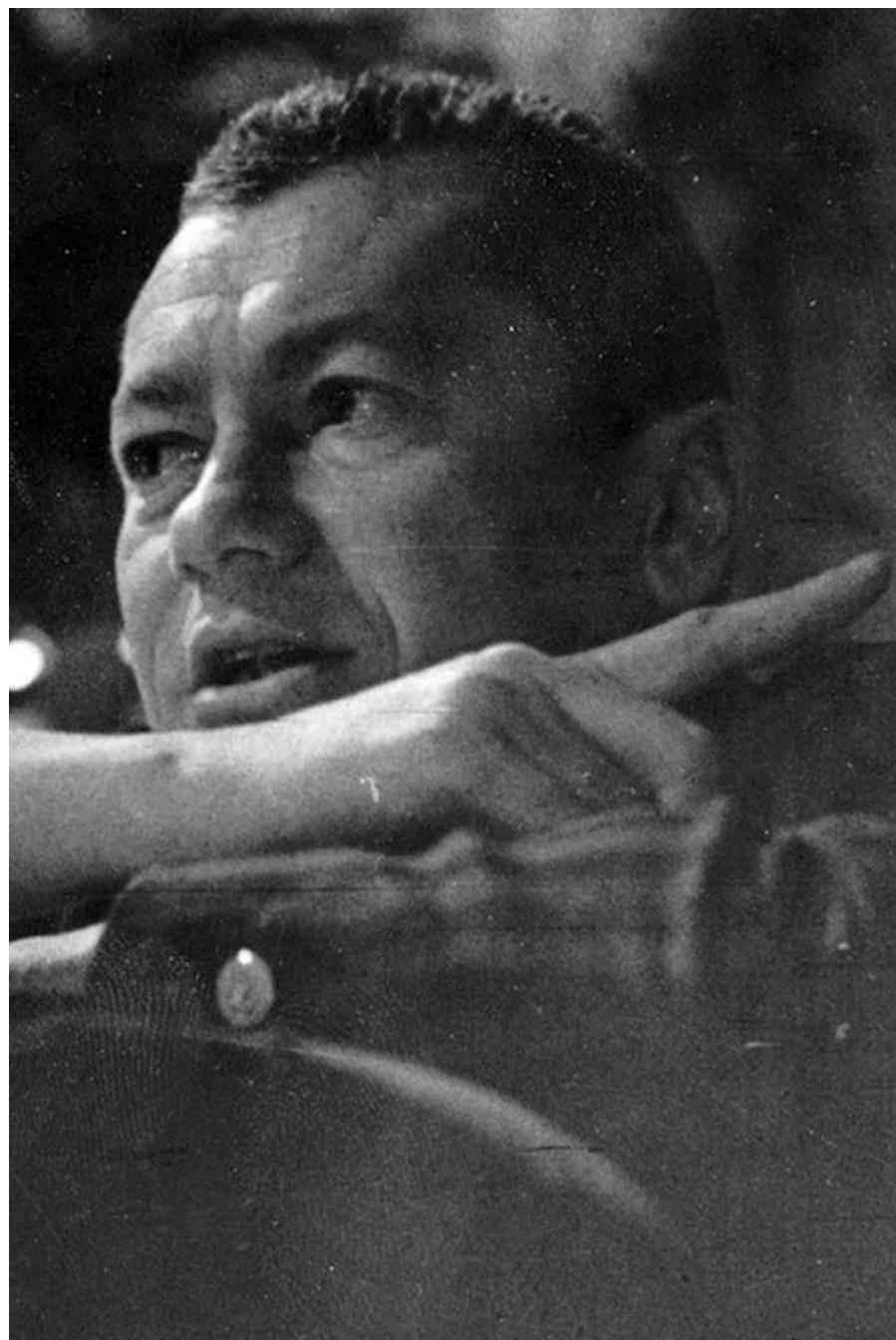
(y por tanto al público cinematográfico) para decir unas palabras demoledoras: “*En el momento en que les digan que ya no hay más por lo que luchar, es cuando más tendrán que hacerlo*”.

Además, la película de Brook es paralela al *free cinema* y al teatro de los “jóvenes airados” (John Osborne, “Mirando hacia atrás con ira”, da el nombre, y lo sigue Harold Pinter), pero todo ello, unido al “teatro de la crueldad”, ya citado, influyen en Weiss, que se está dirigiendo hacia otra línea, y a la “furia” de la dirección.

MARAT/SADE no es solo un ejemplo de un teatro político totalmente actual sino un resumen de todo un experimentalismo también vigente. Una película testimonial, por un lado, y magnífica para un espectador inteligente y activo. (...)

Texto (extractos):
<https://www.filmaffinity.com>





REKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE

ROMANS WYDANY POŚMIERTNIE

Z DZIEŁ

HR. JANA POTOCKIEGO.

TOM I.



Wydanie J. N. Bobrowicza.



54

LIPSK

NAKŁADEM KSIĘGARNI ZAGRANICZNEJ
(*Librairie étrangère*).

1847.

Miércoles 10

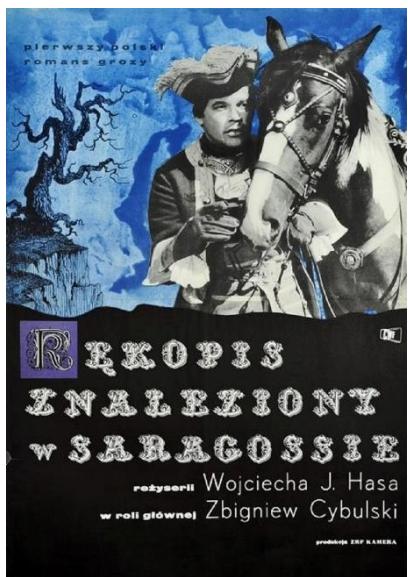
20 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA

• 1965 • Polonia • 180'



Título Original.- Rękopis znaleziony w Saragossie. **Dirección.**- Wojciech J. Has.

Argumento.- La novela homónima (1805) de Jan Potocki. **Guion.**- Tadeusz Kwiatkowski. **Fotografía.**- Mieczyslaw Jahoda (2.35:1 Dyaliscope - B/N).

Montaje.- Krystyna Komosinska.

Música.- Krzysztof Penderecki.

Producción.- Kamera Film Unit.

Intérpretes.- Zbigniew Cybulski (*Alfonse Van Worden*), Iga Cembrzynska (*princesa Eminia*), Elzbieta Czyzewska (*doña Frasquita Salero*), Gustaw Holoubek (*don Pedro Velazquez*), Stanislaw Igar (*Don Gaspar Suarez*), Joanna Jedryka (*Zibelda*), Janusz Kłosiński (*don Diego Salero*), Bogumil Kobiela (*señor Toledo*), Barbara Krafftówna (*Camilla de Tormez*), Jadwiga Krawczyk (*doña Inés Moro*), Sławomir Lindner (*padre de Alfonse*), Miroslawa Lombardo (*madre de Alfonse*), Krzysztof Litwin (*don López Suarez*), Jan Machulski (*conde Peñaflor*), Franciszek Pieczka (*Pacheco*), Beata Tyszkiewicz (*doña Rebeca Uceda*), Adam Pawlikowski (*don Pedro Uceda*). **Estreno.**- (Polonia) febrero 1965 / (Gran Bretaña) diciembre 1966 / (España) octubre 1971 / (EE.UU.) abril 1972.

versión original en polaco con subtítulos en español

Copia restaurada

Película nº 19 de la filmografía de Wojciech J. Has (de 27 películas)

Música de sala:

El manuscrito encontrado en Zaragoza

(Rękopis znaleziony w Saragossie, 1965)

Banda sonora original compuesta por **Krzysztof Penderecki**

100 años Wojciech Jerzy Has

director de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*

más información:
ava-arts.org



proyecciones y conciertos



SEVILLA | 12-14 de noviembre

CÓRDOBA | 11-12 de diciembre

GRANADA | 10 y 15 de diciembre

Organizado por:
AVA
ARTS FOUNDATION

No8Do
AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

22 Festival
de Sevilla **SeFF**

UICUS

UNIVERSIDAD
DE GRANADA
Centro de Culturas Ibero-

UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Proyecto cofinanciado por Ministerio de Cultura y Polonés Nacional del Polonia.
Fondo de Promoción Cultural y el Instituto de Alto Desarrollo Científico de Polonia.

Ministry of Culture and National Heritage

POLISH FILM INSTITUTE

Patrocinio honorífico:

Embajada de la República de Polonia

en Madrid

LA MADRILEÑA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

A Junta
de Andalucía

Corporación de Cultura
y Deporte

Agencia Andaluza de
Innovación-Cádiz

R INSTITUTO
PÚBLICO
DE CULTURA

I/I INSTITUT
ADAMA MICIEWIĘCIA

Ofinansowano przez Instytut Rozwoju Języka Polskiego w średnim budżecie państwa.

National Film Archive
Audiovisual Institute

Di FACTORY

WIFDF

Lokal Motyw
STOWARZYSZENIE POLSKIE W SEVILLA

YELLO



INSTYTUT ROZWOJU
JĘZYKA POLSKIEGO

PARA LA PROYECCIÓN DE “EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA”:

Coorganiza:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Centro de Culturas Eslavas

Patrocina:



INSTYTUT ROZWOJU
JĘZYKA POLSKIEGO

Dofinansowano przez
Instytut Rozwoju Języka Polskiego
ze środków budżetu państwa



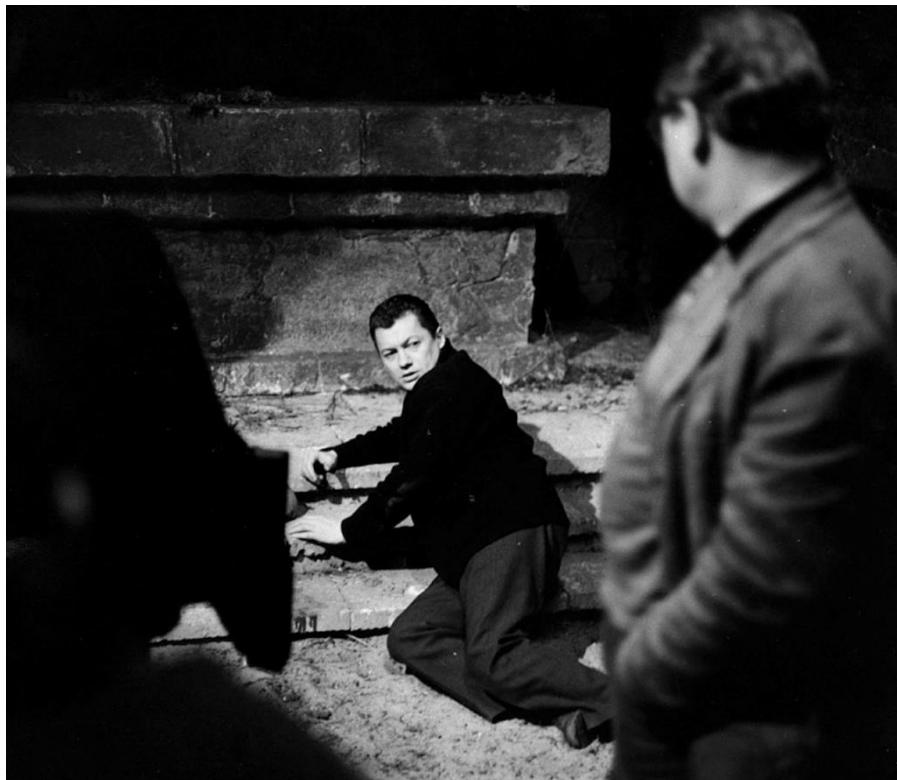
(...) Según Roger Caillois, “El manuscrito encontrado en Zaragoza”, escrita en francés por el conde polaco Jan Potocki a comienzos del siglo XIX, es una novela que por su tono galante, la pasión por el ocultismo, el estilo y la sonriente e inteligente amoralidad pertenece todavía al siglo XVIII, si bien por otras de sus características anticipa el Romanticismo y, sobre todo, la fascinación ejercida por lo macabro. La versión cinematográfica rodada por Wojciech J. Has buscaba, en su lugar, ser una especie de portaestandarte de la modernidad de los *sixties*: fotografía en contrastado blanco y negro (obra de Mieczyslaw Jahoda), una música experimental de Krzysztof Penderecki que combina la atonalidad y la electrónica con citas irónicas de Beethoven, al estilo de Bruno Maderna en su ópera “Saytiricon” (resulta cuando menos curiosa la tendencia de algunos compositores de la antigua vanguardia de posguerra a introducir en sus obras citas sonoras del pasado; algo que si lo hacían otros era considerado plagio) y con aires españolizantes a lo Albéniz, Falla y Granados, interpretación distante de los actores (Zbigniew Cybulski, que encarna a *Alfonso Van Worden*, capitán de la guardia valona, era por entonces un ícono de la generación de ruptura en el cine polaco, y de paso en el resto de las cinematografías centroeuropeas) y una lectura de la obra de Potocki que propone un análisis crítico a la luz de las teorías barthesianas.

“El manuscrito encontrado en Zaragoza” es una novela magistral que Has y su guionista, Tadeusz Kwiatkoswki, resumen o,



si se prefiere, condensan en una barroca fantasía visual en la que se puede encontrar todo cuanto aparece explícito o sugerido en Potocki, a la manera de un nuevo “Decamerón” o de respuesta europea a los delirios árabes de “Las mil y una noches”: el estilo romántico, fantástico, aventurero, picaresco, galante, aplicado a una cadena de relatos que se entrecruzan. El fascinante resultado puede ser visto tanto desde la óptica *fantastique* cuanto desde el punto de vista aventurero o de la picaresca quevediana; la satisfacción está garantizada, como quiera que sea. Las peripecias del capitán *Van Worden* en el espacio de una surreal Sierra Morena en la que se dan la mano misteriosas princesas moriscas, calaveras, ahorcados, cadáveres putrefactos, serpientes, buitres, fantasmas, cabalistas, matemáticos, eremitas, apestados, endemoniados, inquisidores y ventas abandonadas, forman un viaje onírico cuya finalidad es diluir las nociones de tiempo y espacio, así como la suspensión del sentido y la violentación de las barreras entre lo real y lo irreal (“*¿dónde acaba la realidad y comienza el sueño?*”, llegará a preguntarse un desconcertado *Van Worden*).

Después de un breve prólogo en el que un soldado francés y un guerrillero español, olvidando sus diferencias bélicas, comparten su fascinación por un libro ilustrado que aparece, precisamente, en Zaragoza, la primera parte, que narra el vagabundear del capitán *Van*



Worden a través de una Sierra Morena infernal y donde los sonidos electrónicos de Krzysztof Penderecki se empeñan en reforzar la seca fisicidad de los elementos naturales (en la línea de Fellini), contiene las imágenes más fascinantes: las fantasías sexuales de *Van Worden* y sus continuos despertares rodeado de signos de muerte y descomposición, según un concepto de España característico de los grandes escritores-viajeros románticos, construyen un espacio mágico y mítico en el que sexualidad y muerte van a confluir en ventas cargadas de misterio y en paisajes arañados, resquebrajados por el sol y el viento.

Pero la segunda mitad, desarrollada en Madrid, es un modelo de construcción, ambientación y cuidado con respecto a los contenidos: la idea de una España fantástica surreal cede protagonismo



a la picaresca (en el estilo de Quevedo y de “El diablo cojuelo” de Vélez de Guevara) en una encadenada alternancia de personajes y situaciones que adquieren significado por medio de sus interrelaciones, como en “Las mil y una noches”, y que aún reservan una pirueta final con el inesperado regreso del relato a Sierra Morena, donde *Alfonso Van Worden* vuelve a encontrarse junto a sus dos acompañantes iniciales. La picaresca y el relato galante no eluden, sin embargo, las pinceladas siniestras: varios hombres atraviesan una calle cargados con un féretro mientras una joven coquetea en la ventana con un galán.

EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA es un film morboso, sensual, libérrimo en su perfecta estructura narrativa, que se cierra con una imagen memorable: *Van Worden* huye enloquecido abandonando el manuscrito, en tanto el viento y el polvo mueven las páginas, como en una invitación a que otro u otros repitan el sueño, la aventura. Al mismo tiempo, si se recuerda la escena inicial, en la que un soldado bonapartista encuentra el manuscrito en los días de la invasión de España por Napoleón, esa imagen crea o renueva la ilusión, el mito del eterno retorno. ¿La aventura fue realidad o solo el



fruto de un delirio? ¿Fue escrita o vivida, o tal vez ambas cosas? ¿*Van Worden* fue el personaje o el autor? Se puede decir que el surrealismo, aquí pasado por el filtro de una aventura convulsa y aliviado por la respiración de la picaresca, hurga en la realidad para encontrar pruebas de la existencia de un mundo oculto, ya sea fantasmal o angelical, al que solo se puede acceder dando la espalda a la mediocridad y a las ideas recibidas. Un discurso que no puede resultar más moderno. (Nota bene. Teniendo en cuenta todo ello, Wojciech Jerzy Has era uno de los pocos cineastas que se podían atrever a internarse en la literatura del gran Bruno Schulz para tratar de rodar una adaptación: lo hizo en 1974 con **El sanatorio bajo la clepsidra.**)

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “El manuscrito encontrado en Zaragoza”, en sección “Pantalla Digital”, Dirigido, septiembre 2007.

(...) La rareza de “El manuscrito encontrado en Zaragoza”, proviene de la peculiar personalidad de su autor, el noble polaco Jan Potocki, y de su condición de único intento novelesco. Potocki fue to-



-do un personaje, consejero privado del zar Alejandro, aventurero, arqueólogo, científico, etnólogo ilustre y universalista. Su espíritu inquieto le aconsejó visitar todos los confines del mundo, hasta que, deprimido y neurasténico, se suicidó en 1815. El libro que le ha granjeado más fama se publicó entre 1804 y 1805, en discreta tirada de 100 ejemplares, de forma casi clandestina, en San Petersburgo¹.

Su consideración de pieza clave de la literatura fantástica es innegociable. Y no solo es, sino que se ajusta fehacientemente a la definición del género inventada por Tzvetan Todorov -recordémosla: “*Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a unos acontecimientos aparentemente sobrenaturales*”-, elaborada a partir de las andanzas del héroe y narrador de la historia, *Alfonso van Worden*, que, después

¹ A propósito de las diferentes versiones que circulan del texto, unas con más episodios que otras, de su proceso de reconstrucción y de las vicisitudes padecidas, es conveniente la consulta del prefacio de Roger Caillois incluido en la edición española de Minotauro, Barcelona, 1996.



de las diversas aventuras protagonizadas desarmará su incredulidad, llegando a pensar que los demonios habían animado los cadáveres de los ahorcados (y es precisamente la duda lo que vivifica la esencia del fantástico). La novela, emparentada con Jacques Cazotte (y su afición por las hechicerías) y E. T. A. Hoffmann (y su gusto por el ocultismo), sin relegar su entronque con la picaresca -y su folklore- española, bebe sobre todo en las aguas de “Las mil y una noches” (también puede verse como un nuevo “Decamerón”), a causa de la presencia del embrujo y el misterio, de la oralidad y la fantasía, en ese continuo flujo de narraciones, de encabalgamiento de historias, siendo, empero, su máxima originalidad la proposición de una estructura narrativa fundada en la repetición de una misma peripecia (en palabras de Roger Caillois: “*La misma situación se reproduce y multiplica sin cesar, como si espejos maléficos la reflejaran incansablemente*”).

La adaptación cinematográfica de Wojciech Jerzy Has, que rechaza la (imposible) literalidad (es infiel pero no traidora), es una ficción seductora, laberíntica y frenética, de un detallismo no asfixiante, nada decorativista, que reniega del exotismo de bazar, un auténtico recreo visual que combina sabiamente el escalofrío del horror, el oblicuo humor y el venturoso sentido de lo aventurero. Un film raro, esto es, voluptuoso, velado y concéntrico como un cuento original. Una obra que fomenta la inseguridad de la racionalidad y que mina la sensación de firmeza de las apariencias. Un film que cumple el mandato del malogrado Adolfo Bioy Casares, cuando escribía que



“para que las historias fantásticas sean persuasivas y convenzan al lector, hay que ser muy realista en la narración”. Un relato que arranca en Zaragoza, durante el asalto de las tropas napoleónicas, cuando el soldado *Alfonso van Worden*, en pleno fragor del combate, se decide a hojear un polvoriento manuscrito que acaba de encontrar, y que se cierra con la partida a caballo de un enloquecido *van Worden*, mientras el viento agita las hojas del volumen, en una invitación al vuelo libre de la fantasía... En el ínterin, las experiencias de *van Worden*, prototipo de héroe volteriano racionalista, miope en su simplicidad², erradicarán tal condición a partir de la vivencia de una suma de sucesos, ninguno de los cuales, tomado aisladamente, contradice las leyes de la naturaleza, pero cuya acumulación ya plantea problemas y serias dudas (y volvemos así a Todorov). Es un viaje por una España que (posiblemente) asombraría (¿o cautivaría?) a Prosper Mérimée. Así, *van Worden* atraviesa los agrestes riscos de Sierra Morena, visita ventas donde todo es posible, deviene huésped de misteriosos castillos (y no menos enigmáticos anfitriones), encuentra

² El personaje supone un enlace entre el Siglo de las Luces y el fulgor anticipador del Romanticismo (esa fascinación por lo horrible y lo macabro).



a su paso (y confraterniza o no) una suculenta tipología humana (altivos bandoleros, posesos andrajosos, negros inquisidores, bellas y embelesadoras mujeres, no necesariamente brujas ...), enmarcado en un paisaje de aparecidos, de esqueletos, de ahorcados que reviven y/o se balancean macabramente de los árboles... Un recorrido ahítico de prodigios: sobresaltos de lo insólito, episodios sobrenaturales, (des)aventuras deslumbrantes y variadas escenas galantes (muy a tono con la sonriente inmoralidad del siglo XVIII). Un feliz cóctel donde la sorpresa, lo inaudito y el colmo del espanto se alían en un carrusel vertiginoso desarrollado en una dimensión que trasciende los límites de la realidad. Un film que es puro delirio, pero en modo alguno excéntrico. Una concepción del fantástico (genérico y a la par derrumbador del corsé del género; “es, pero no es”), solar, no lunar, al aire libre, no nocturno. “*Una pesadilla jubilosa*”, en atinada expresión de Claude Beylie (...).

Texto (extractos):

Ramón Freixas, “El manuscrito encontrado en Zaragoza”, en dossier “Cine fantástico”, Dirigido, mayo 1999.



(...) El príncipe Jan Potocki (1761-1815) fue militar, viajero, curioso, ilustrado. Estuvo por España en tiempos de Carlos III, quedó fascinado por Andalucía, descubrió los despeñaderos de Sierra Morena y las oscuras historias que por allí se contaban. Parte de la culpa de la España Romántica que enamoró a los del *Grand Tour* inglés y a los franceses la tiene Potocki. Dibujó una España extravagante, misteriosa y aventurera. Su única novela, “El manuscrito encontrado en Zaragoza”, pronto se convirtió en una lectura principal y perentoria de lo más exquisito de las clases ilustradas europeas. Reunía dos elementos poco cercanos entonces: los usos de la novela gótica y las reflexiones de la Ilustración. Potocki era un liberal polaco al servicio de la razón y de la imaginación (...).

(...) La película de Wojciech Has es tan fascinante que cuesta comenzar por algún lado, así que valga hacerlo por el principio. Has selecciona seis cuentos de los 36 que integran la novela. *Alfonso Van Vorden*, oficial de la Guardia Valona, viene a España a prestar servicios al Rey. Viaja por Sierra Morena y ahí comienza el formidable festín cinematográfico. Su encuentro con las hermanas *Gomelez*, *Emina* y *Zibedea*, será el comienzo de los viajes entre la realidad, lo sobrenatural, el misterio, lo surreal y la más atractiva imaginación. (...) La huella de la obra (y del título) de Potocki es el mismísimo arranque de “El nombre de la rosa”, recuerde el lector: “Naturalmente, un manuscrito”. Umberto Eco conocía con sabiduría espeluznante cómo en los manuscritos encontrados se encuentra la génesis, la razón y sentido de toda aventura verdadera. Y esta de Potocki & Has, lo es:



inquisidores, alquimistas, pícaros, aristócratas, gitanos, poseídos, demonios, bandidos, anacoretas, toda la película es un vaivén de emociones, asombros, fantasmas, castillos ocultos en los bosques, torturas, sorpresas, intrigas, historias, leyendas, condenas, erotismo, ironía, maldiciones, calaveras, ahorcados, sueños, magia y truculencia. ¡Qué personaje ese *Pacheco*, qué deliciosa ingenuidad la de *Van Borden*, qué imagen la de los ahorcados hermanos *De Soto*, qué terror *Venta Quemada*, qué saber ancestral el del gitano *Adavoro*, qué reconstrucción de Sierra Morena, del Madrid del siglo XVIII... Todo es un inmenso jardín de historias que se bifurcan, que se enredan y que forman parte, como las muñecas rusas, o como las historias intercaladas en “*El Quijote*”. (...) Hay un momento en el que el espectador atiende a una historia dentro de otra historia y envuelta en una primera historia. Un laberinto que siempre termina en el origen: *Venta Quemada*, *Sierra Morena* (...).

(...) Diego Moldes, especialista en Has, escribió esto para otro film del maestro polaco pero que bien vale para alabar **EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA** por “el profundo trabajo plástico y escenográfico, su rechazo al exceso de diálogos, a



la construcción de acciones basadas en la palabra y, por el contrario, el gusto por las historias entrelazadas con un tenue hilo conductor, por la creación de atmósferas simbólicas, la imaginación descollante, el maridaje entre lo surreal e irracional”.

(...) Buñuel confesó que la había visto tres veces y pocas le parecían. Otro que tal, como Buñuel y su admiración por la película, fue David Lynch. (...) Y Jerry García, el líder de “Grateful Dead”, que convenció a Martin Scorsese y a Francis Ford Coppola para que financiaran la remasterización del film en 2001 (...).

Texto (extractos):

Fernando R. Lafuente, “El manuscrito encontrado en Zaragoza”, diario “La Opinión”, 16 de octubre de 2025.



(...) **EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA** es la reunión cinematográfica entre Wojciech Jerzy Has y el novelista Jan Potocki, que entre 1804 y 1805 había publicado la primera parte de este relato construido con historias dentro de historias (*mise en abyme*), añadiendo una segunda parte aparecida en 1813 que culmina estas tramas poco antes del suicidio de su autor. Llevada en los años 60 a la pantalla grande por Has, fue calificada como una obra de culto desde entonces (...).

(...) Fallecido a los 75 años, el 3 de octubre de 2000, en Lodz, donde además fue rector de su célebre Escuela de Cine, **WOJCIECH J. HAS** (1925-2000) fue uno de los realizadores referenciales de la refundación del cine polaco. Aquel a quien el patriarca de esa cinematografía, Andrzej Wajda, despidió con estas palabras: “*Con su muerte se va el arte polaco*”. Has no tuvo la trayectoria internacional del director de **Cenizas y diamantes** pero sí importantes entusiastas. “**El sanatorio de la clepsidra** y, posteriormente, **EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA**, me dejaron realmente atónito”, declaró Martin Scorsese, uno de los nombres que contribuyeron a su restauración del film a principios del nuevo siglo (...).



(...) Producida por Film Polski, la mayor parte de la filmación de **EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA** transcurrió en el castillo de Olsztyn, una construcción gótica erigida en el 1300 (y que tuvo sus propias batallas, incluyendo en Nicolás Copérnico a uno de sus más famosos defensores), además de rodajes exteriores en los alrededores de Cracovia y en los estudios de Wroclaw. En el prólogo de una labor que comenzó en 1963, Has encarga a su amigo, el poeta, novelista y autor teatral Tadeusz Kwiatkowski, la adaptación de la obra de Potocki que resulta otra epopeya: se trataba de condensar y brindar coherencia interna a todos los enormes vericuetos de la trama que se van conectando sutilmente entre sí para una historia que tenía que tener todo de la España del siglo XVIII y, en rigor, en su entorno no tenía nada. Así, Lidia Skarzynska y Jerzy Skarzynski confeccionaron desde cero los 232 trajes que se utilizaron en la historia, y el propio Skarzynski junto a Tadeusz Mys-



-zorek todos los decorados para una escena que simulaba Madrid cerca del lado glacial de Morskie Oko. La sensación de límite con lo sobrenatural que imponía la narrativa en la pantalla la brindaría además la música del gran compositor polaco Krzysztof Penderecki que se inspira en obras del barroco tardío con variaciones del flamenco y de música electrónica para su primera composición integral para el cine.

Definida la producción y sorteados los condicionamientos que buscaba imponer el Comité Central del Partido Obrero Unificado Polaco, la producción enfrentó otro drama: de la mano de Tadeusz Kwiatkowski el papel principal de la película estaría a cargo del actor Zbigniew Wójcik, uno de los rostros jóvenes más aclamados de la escena polaca y que representaba en ese momento un texto de Kwiatkowski con enorme popularidad. Pero ese 8 de julio de 1963 Wójcik no llegó a la función y nada se sabía de él. Enojado por inconductas previas, Kwiatkowski lo expulsó del grupo teatral y llamó a Has para que no considerara su labor. Lo último que se supo del actor era que había ido a buscar en taxi a su novia, la actriz Zofia Marcinkowska y, todos conjecturaban, habían tenido una enorme borrachera. El periodista y autor Jacek Stwora, el actor Marian Cebulski y el encargado del café del teatro, Tadeusz Lekan, fueron hasta el departamento de Wójcik y uno de ellos logró entrar por una

ventana. Todo olía a gas. La pareja estaba muerta en la cocina. Así **EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA** perdió a su primer *Alfons van Worden*, el joven viajero, oficial de la guardia Valona que viaja a Madrid para ponerse al servicio del Rey de España y en su periplo encuentra diversos personajes que le cuentan sus historias entre la fantasía, la magia cabalística y la aparición de seres fantásticos. Un perfecto cuento de hadas de capa y espada con sus fantasmas y princesas poseídas, pero que en cine no encontraba su rostro como presa de un encantamiento. Así debieron pensar muchos cuando el reemplazo de Wójcik llegó de la mano de una propuesta vinculada al sindicato de extras. Un actor polaco de ascendencia francesa aparentemente llamado Andrea Claire que, en realidad, era Andrzej Trześniewski pero cuya inexperiencia no superó algunas pruebas de cámara. La solución llegó de la mano del entonces llamado “James Dean polaco”, el enorme Zbigniew Cybulski, que gozaba de una inmensa popularidad desde su protagónico en **Cenizas y Diamantes** y que fue uno de los 187 actores (sin contar extras) que estuvieron en el set durante un rodaje extendido por más de un año. Además de los actores, el reparto incluyó a un buitre amaestrado proveniente de Hamburgo, una pitón de cuatro metros del zoológico de Varsovia y cuatro mulas de Cracovia.

Enmarcado por la lente del fotógrafo Mieczyslaw Jahoda, Cybulski se sumerge en un mundo de fantasía en un increíble blanco y negro especialmente elegido por Has: “*Son decisiones intuitivas, aunque, indudablemente, responden a una determinada formación cultural... He preferido el blanco y negro al color, porque quería estar más cerca de los grabados que de los cuadros. Por otra parte, es un tema que se prestaba al ‘color-atracción’, cosa que me horroriza*”, declaraba el director a la revista española “Nuestro Cine” en el año de estreno del film y en coincidencia con su presencia en el Festival de Cine de San Sebastián: “*La película dura aproximadamente unas tres horas. Pero constituye un espectáculo fascinante que se ve sin cansancio*”, escribía Jorge Feliú desde ese festival como corresponsal de la mítica revista argentina “Tiempo de Cine”, agregando que: “*En esta fantasía alucinante hay siempre un trasfondo realista visto desde*

un ángulo crítico. A propósito de ello se ha citado a Boccaccio, y hasta Las mil y una noches. También la novela negra del siglo XVIII y las comedias de Lesage. Para mí es, sobre todo, una admirable recreación del espíritu de toda la literatura de nuestra picaresca, desde El Lazarillo y El diablo cojuelo hasta las actualizaciones de Cela, pasando por el romanticismo de Alarcón. Potocki, el escritor aventurero y portentosamente imaginativo, es el puente entre el siglo XVIII y XIX (se suicidó en 1815), y Has, creador cinematográfico de nuestros días, inteligente, sensible, poderosamente original... ”.

EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA tuvo su estreno en Varsovia el 9 de febrero de 1965, era la versión original sin cortes de 182 minutos. En Alemania y el Reino Unido se exhibió una versión de 156 minutos, en Francia una de 173 más cercana a la original. En los Estados Unidos circularon dos versiones, una de 152 minutos y otra de poco más de 120, rebautizada como “Adventures of the Nobleman”. El investigador Ben Davis anota que los derechos estadounidenses del film eran propiedad de un carnicero de Chicago que tenía unas pocas copias, pero fueron la base del conocimiento del film en la mayor parte del mundo. Deslumbrado con el trabajo de Has, el líder de “Grateful Dead”, Jerry García, intentó restaurar la película pero su repentina muerte truncó la iniciativa, dejando huérfana al film hasta que Martin Scorsese tomó la posta. Junto a Francis Ford Coppola consiguieron restaurar la versión original que volvió a verse en 1997 gracias a los rollos que aún estaban en poder de Has. El director de **Taxi Driver** y el realizador de **El Padrino** no olvidaron el esfuerzo del fallecido rocker y a él dedicaron su trabajo.

Como los intricados periplos de la narración que celebra, a través de los recodos de la historia, una de las grandes obras de todos los tiempos finalmente había vuelto (...).

Texto (extractos):

Pablo de Vita, “La epopeya y la tragedia detrás de la joya polaca que cautivó a un astro del rock y a dos leyendas del cine estadounidense”, diario “La Nación”, 14 de octubre de 2025.



(...) “Me fascina **EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA**, ambas, la novela de Potocki y la película de Has. Vi la película tres veces, lo que en mi caso es absolutamente excepcional”.

“Como la mayoría de los occidentales, llegué a Wojciech Has a través de **EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA**, una película que siempre me ha encantado”.

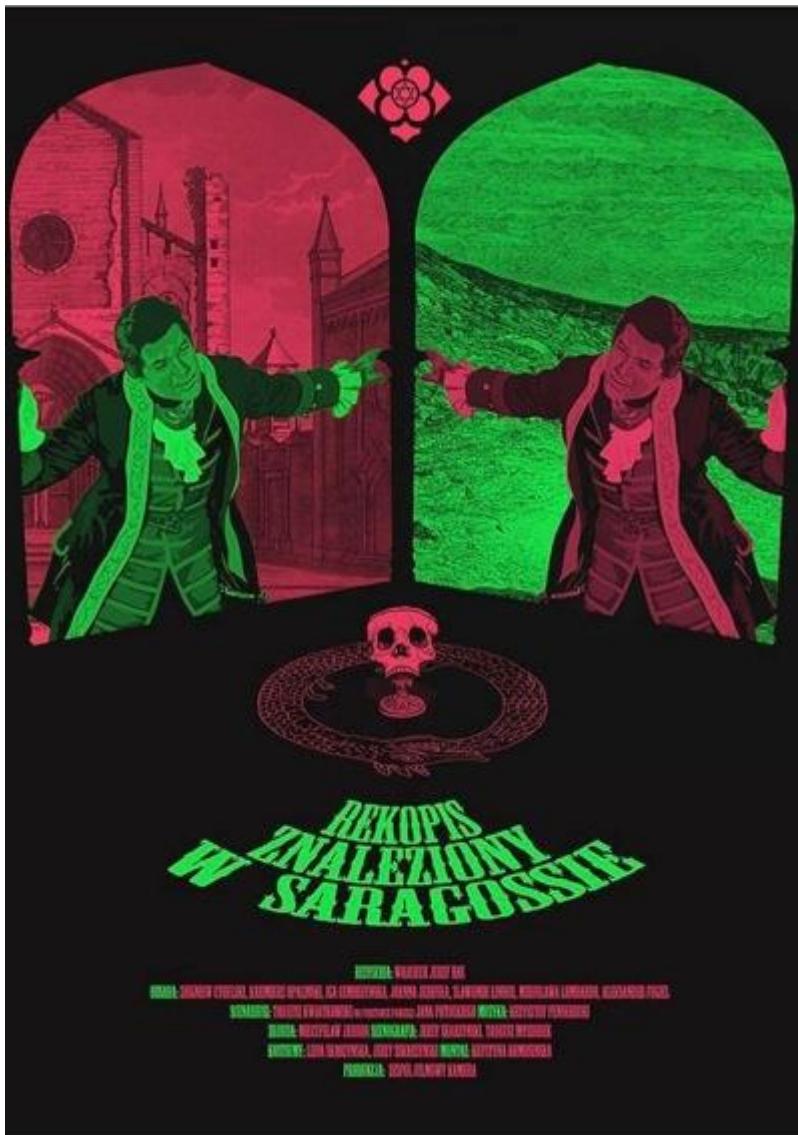
La primera declaración es de Luis Buñuel; la segunda, de Martin Scorsese. Ambas constatan la relevancia de una película que se convirtió en un film de culto casi desde el mismo momento de su estreno en 1965. “Se dice que Buñuel quiso llevar al cine la novela de Potocki pero cuando vio en Cannes la película de Has se quedó tan asombrado que pensó que ya no tenía mucho sentido hacer otra”, subraya Joanna Bardzinska, la presidenta de la AVA Arts Foundation, una entidad dedicada a divulgar el cine polaco en el mundo hispanohablante (...).

(...) Tanto el libro como la película han llevado el nombre de la ciudad de Zaragoza por medio mundo gracias a una mención en su

título que siempre ha estado rodeada de misterio. “*¿Por qué Potocki decidió ubicar el inicio de su novela en Zaragoza? Nos podemos seguir haciendo esa pregunta muchas veces, pero siempre nos quedará esa sensación misteriosa y azarosa. Y está bien que sea así*”. La presidenta de la AVA Arts Foundation ha incidido en el enigma de la elección de Zaragoza por parte de Potocki y pone su granito de arena en busca de una respuesta que quizá nunca se encuentre: “*Hay que suponer que el conde polaco Jan Potocki conocería los conflictos bélicos de su época y por tanto las Guerras Napoleónicas y el Sitio de Zaragoza. Y más teniendo en cuenta que el ejército polaco apoyó a Napoleón en esas batallas. Quizá, el escritor polaco también quiso recordar la heroica resistencia de Zaragoza ante los franceses, un sitio que tuvo un gran eco en toda Europa y especialmente en el este, invadido también por Napoleón. De hecho, Tolstoi mencionó el asedio en “Guerra y Paz” y se dice que incluso los polacos resistían a los nazis en el gueto de Varsovia al grito de “¡Recordad Zaragoza!”.*

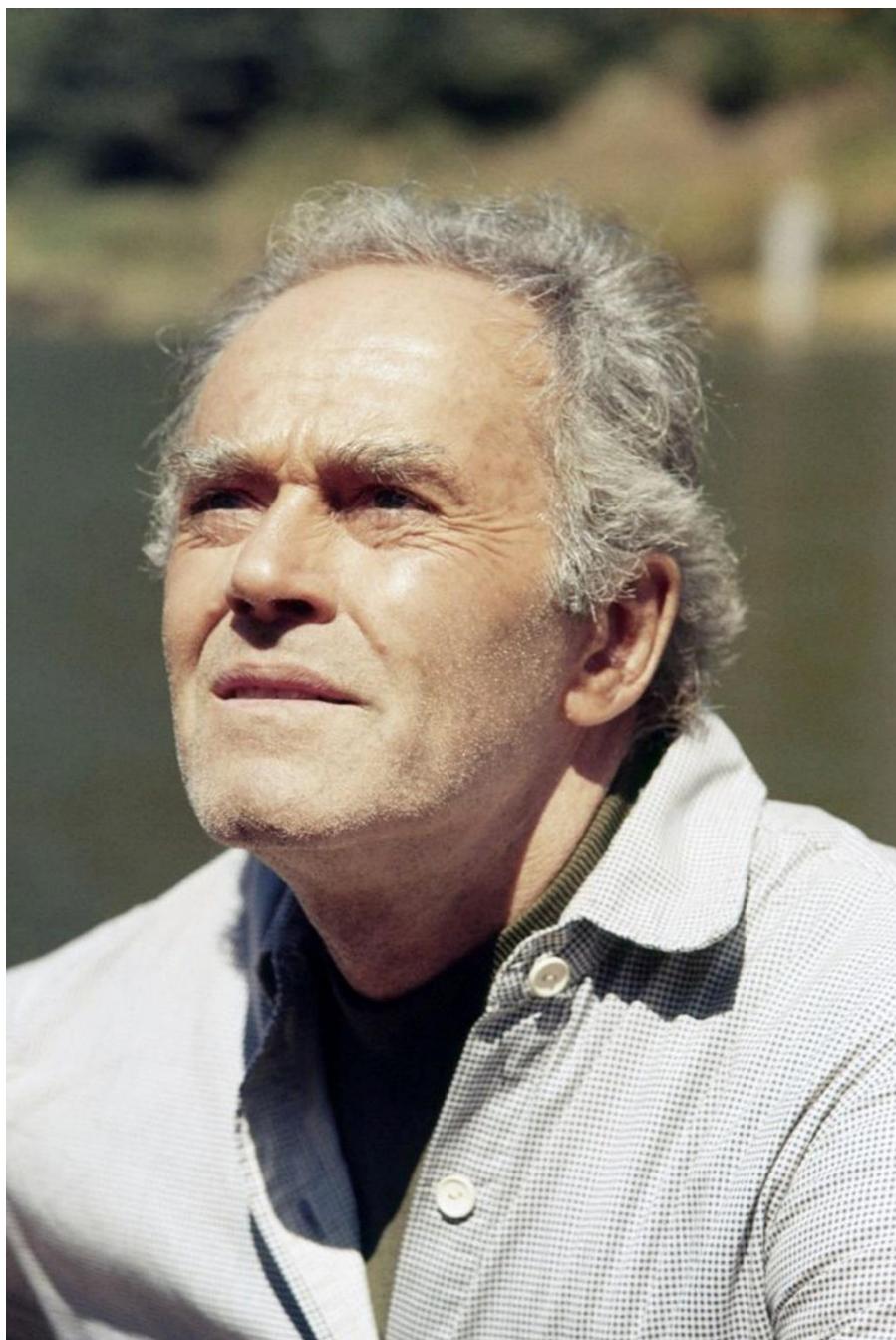
Texto (extractos):

Rubén López, “El manuscrito encontrado en Zaragoza: una obra cumbre rodeada de misterio que vuelve a ‘su’ ciudad, “El periódico de Aragón”, 23 de octubre de 2025.



REKOPIS WZNALEZIONY SARAGOSSIE







Viernes 12

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

CASTA INVENCIBLE • 1970 • EE.UU. • 114'



Título Original.- Sometimes a great notion. **Dirección.**- Paul Newman.

Argumento.- La novela homónima (1964) de Ken Kesey. **Guion.**- John Gay.

Fotografía.- Richard Moore (2.35:1 Panavision – Technicolor).

Montaje.- Bob Wyman. **Música.**- Henry Mancini.

Canción.- "All his children" de Henry Mancini (m.) y Marilyn & Alan Bergman (l.), interpretada por Charley Pride.

Productor.- John C. Foreman, Paul Newman y Frank Caffey. **Producción.**- Newman-Foreman Company para Universal. **Intérpretes.**- Paul Newman (*Hank*), Henry Fonda (*Henry*), Lee Remick (*Viv*), Michael Sarrazin (*Leeland*), Richard Jaeckel (*Joe Ben*), Linda Lawson (*Jan*), Cliff Potts (*Andy*), Sam Gilman (*John*), Lee de Broux (*Willard*), Roy Jenson (*Elwood*). **Estreno.**- (EE.UU.) marzo 1972 / (Francia) abril 1972 / (España) septiembre 1972.

versión original en inglés con subtítulos en español

2 candidaturas a los Óscars: Actor de reparto (Richard Jaeckel) y Canción.

Película nº 3 de la filmografía de Paul Newman (de 7 películas como director)

Música de sala:

Casta invencible (*Sometimes a great notion*, 1970)

Banda sonora original compuesta por **Henry Mancini**



(...) **CASTA INVENCIBLE** (*Sometimes a Great Notion*) – nótese el juego al que se presta la última palabra del título– es una película que, si llega a estrenarse hoy día, sería tildada de reaccionaria, como de hecho lo fue en su momento, y presa fácil para circos mediáticos orquestados por ciegos y oportunistas. De las reflexiones de 140 caracteres mejor ni imaginarlo. Si escarbamos un poco –la filmografía como director de Newman se presta continuamente a ello– encontramos lecturas más interesantes más allá de la estupidez política.

Tras protagonizar **Un hombre de hoy** (WUSA, Stuart Rosenberg, 1970), película bastante comprometida, acorde con cómo era Paul Newman, que ponía en tela de juicio al poder establecido en la sombra, algo que le costó la taquilla al actor, los ojos azules por excelencia del cine se pasaron “al otro lado” de la ideología del film de Rosenberg, levantando con ello ampollas en aquellos que solo ven

discursos políticos en todos lados. Pero las cosas no son solo blancas o negras, sino que contienen una amplia gama de matices, y mucho más cuando hablamos de las personas.

Hay que apuntar que Newman no tenía pensado dirigir la película, que sustituyó al inicialmente previsto, Richard A. Colla, que en aquel momento venía de la televisión y tenía una sola película para el cine. Cuesta imaginar qué habría realizado Colla con el material proveniente de la novela de Ken Kensey, de quien cuatro años más tarde se adaptaría una de sus novelas en la muy exitosa **Alguien voló sobre el nido del cuco** (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975). El guion de John Gay permite a Newman ser el blanco de los amantes de los mensajes políticos.

CASTA INVENCIBLE es un título (exagerado) que hace más honor a la épica con la que Paul Newman retrata la vida de la familia de madereros que, en tiempos de huelga convocada por el sindicato, siguen adelante con su empresa para ganarse la vida, sin hacer caso de las charlatanerías que caracterizan a los que gustan de soltar discursos pero no hacer nada. O como dice el personaje de Henry Fonda, “*siempre he preferido darle al pico que masticar*”. Demoledora frase que más de uno malinterpretará.

La familia, de la que *Henry Stamper* (Fonda) es el patriarca, representa a esa clase de personas que se han abierto camino en el mundo, dedicándose única y exclusivamente a “*trabajar, comer, beber, follar y dormir*”, tal y como dice en un momento dado a la esposa de su hijo (Viv, Lee Remick), que sorprendida ante la ceguera de sus simples miembros pregunta si no hay nada más en la vida, una clase de vida de la que ella siempre se sintió apartada, ya no solo por su forma de pensar, sino por la imposibilidad de tener descendencia, algo fundamental entre mentes conservadoras. Podría decirse que toda la esencia de la película queda resumida en el citado diálogo, y la filosofía de los personajes centrales, a excepción del “hijo pródigo”, interpretado por el entonces muy de moda Michael Sarrazin, está tallada en un tronco expuesto en el salón de su hogar, y que reza “*Never give an inch*”, que podría interpretarse como “*No des el brazo a torcer*”, frase que caracteriza a la muy tozuda familia que se niega a



cooperar con el Sindicato en una huelga que no les importa lo más mínimo, algo por lo que se ganarán las antipatías de un pueblo no menos paletó y cerrado que ellos, incapaces de lidiar, algunos de ellos, con otro tipo de problemas.

Queda muy bien reflejada la épica de una forma de pensar que, entre otras cosas, ayudó a formar y levantar un país como los Estados Unidos, con todo lo malo y bueno que eso conlleva. También podría decirse que **CASTA INVENCIBLE** juega en su mensaje en la misma liga que **El manantial** (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949), en cuanto al individualismo se refiere, mensaje tan peligroso como susceptible de caer en malas mentes. Ese final, con detalle morboso incluido, es una buena muestra de ello, y la cámara, desde lo alto, ensalzando una forma de obrar auténtica, y nada despreciable. La película es recordada sobre todo por la impresionante secuencia del personaje de Richard Jaeckel, nominado al Óscar por su trabajo, cuando éste queda atrapado en el río por un gran tronco, en un accidente que se lleva consigo también el brazo del patriarca. La se-



-cuencia es bastante angustiosa –el nivel del agua va creciendo y no hay tiempo–, y curiosamente no exenta de humor. Auténtico punto de inflexión del relato, y en el que *Hank* y *Leeland* (Newman y Sarrazin) toman la determinación de luchar hasta el final por unos ideales que han caracterizado a una familia toda su vida. La seguridad de Newman, tanto detrás como delante de la cámara, es apabullante. Llaman la atención los movimientos de cámara con planos generales, sobre todo cuando la familia está trabajando, o los encuadres dentro de la casa familiar, antaño un lugar lleno de vida, ahora un espacio vacío en el que *Hank* no tiene futuro.

El actor/director recibió innumerables críticas negativas por su excepcional trabajo, tras el cual produjo a su esposa un curioso film sobre la figura de *Sherlock Holmes* (...).

Texto (extractos):

Alberto Abuín, “Casta invencible: la épica de una forma de vida odiada”, Espinof.com, junio 2015



(...) **PAUL NEWMAN** (1925-2008) pertenece al generoso grupo de actores y estrellas estadounidenses que pasan o pasaron, de manera aislada o más recurrente, a la realización. Querría haber citado todos los nombres, con el fin de calibrar la importancia de este proceso ya habitual, pero desbordaría la extensión del presente texto: son mucho más de un centenar de actrices y actores e incluye nombres conocidos (el propio Newman, Brando, Redford, Beatty, Gibson, Lupino, Streisand, Sinatra, Stallone, Nicholson, Costner, Clooney, Jodie Foster, Scarlett Johansson) o inesperados (Drew Barrymore, Forest Whitaker, Gary Sinise, Olivia Wilde, Robert Duvall, George C. Scott, James Caan, Anjelica Huston), sin contar los que pasaron a ser mejor considerados como directores que intérpretes (Eastwood). Pero Newman es un caso ciertamente atípico. No había tantos en su época que hubieran emprendido la doble tarea de dirigir e interpretar (triple, pues también sería productor). El más parecido a Newman es, temas y estilos aparte, John Cassavetes: misma generación, uno más “indie”

que el otro, alcoholismo, presencia constante en sus películas de sus respectivas esposas (Joanne Woodward y Gena Rowlands) y un interés especial en dirigir a los actores -y a su mujer- por encima de cualquier otra consideración. Este sería uno de sus principales rasgos de estilo - como lo fue el de George Cukor-, unido a la querencia por argumentos centrados en relaciones familiares asfixiantes, patriarcados y matriarcados en núcleos cerrados (**CASTA INVENCIBLE, El zoo de cristal**) y enfrentamientos generacionales madre-hijas (**Raquel, Raquel, El efecto de los rayos gamma sobre las margaritas**), madre-hijo (**El zoo de cristal**) o padre-hijo (**Harry e hijo**).

En una primera aproximación, en la revista “Dirigido por”, al cine como director de Newman incluida en un amplio dossier sobre los directores norteamericanos de los años setenta, Carles Balagué apuntaba que “*tanto Raquel, Raquel como El efecto de los rayos gamma sobre las margaritas son intentos más próximos a cierto nuevo cine americano que a unos planteamientos de egocéntrico actor venido a la dirección*”. Son “*pinturas de provincia americana*” y, en la relación director-actriz, “*ambos films son vehículos para Joanne Woodward, que comparte un doble personaje femenino en una monológica perpetuación de los tics del Actor's Studio*”. Mientras que la primera aseveración es pertinente, ya que la obra de Newman tras la cámara está imbuida de ese “estado de ánimo” que socavó los cimientos del viejo Hollywood, la tercera convendría reconsiderarla, ya que los efectos interpretativos del “Método” tienen en estas películas una consecuencia menos evidente a la de determinados títulos de Kazan, Delbert Mann, Ritt o Lumet con gente del Actors's Studio.

Newman había protagonizado con Woodward **El largo y cálido verano** en 1958 y **Samantha** en 1963, y después de **Raquel, Raquel** seguirían trabajando juntos a las órdenes de otros directores: **500 millas, Un hombre de hoy** y **Con el agua al cuello**. La idea de la independencia ha sido una máxima entre las estrellas y los directores importantes de Hollywood, de modo que Newman y el agente John Foreman crearon en 1968 la productora

“Newman-Foreman Company”. Fue justo después de los problemas que tuvo el director para levantar **Raquel, Raquel**, y lo hizo sin duda espoleado por el éxito comercial de ésta. Con Foreman produjo **500 millas, Dos hombres y un destino, Confesiones de una modelo** y **El detective y la doctora**, además de **CASTA INVENCIBLE** y **El efecto de los rayos gamma sobre las margaritas**. Unos años después, Newman se involucraría en la creación de un consorcio de producción con Barbra Streisand y Sidney Poitier, “First Artists Productions Company”, al que se sumaría Steve McQueen y Dustin Hoffman. El primer film de esta compañía *all stars* fue uno con Newman, **Los indeseables**. Es también el contexto más politizado en la carrera del actor y director. Para la derecha estadounidense, era una de las estrellas de izquierdas con ideas más radicales. Una vez planteó esta cuestión: “*Tengo derechos, derechos como ciudadano. ¿Debí olvidarlos cuando decidí ser actor?*” Desde 1963 había participado en manifestaciones y campañas en contra de la guerra de Vietnam y a favor de los derechos civiles, y en 1968, año crucial en su trayectoria, produjo con Frank Perry (que venía de realizar **El nadador**) un documental con el objetivo de recaudar fondos para la candidatura del senador demócrata Eugene McCarthy por New Hampshire. Ese año participó en la Convención Democrática de Chicago, en calidad de delegado por Connecticut.

El posicionamiento político funcionó en paralelo a sus “nuevos” intereses como productor y director. Pero en realidad su iniciación detrás de la cámara no es con **Raquel, Raquel**. En 1961 había dirigido el corto de veinticinco minutos **On the harmfulness of tobacco**, adaptación de una pieza de Chejov protagonizada por un solo personaje (Michael Strong), entre loco y patético, que da una conferencia sobre los peligros del tabaco. De encuadres a veces expresionistas, el film -un ejercicio, una probatura, un intento de conocer los límites de la representación- se centra en el actor, la máxima de Newman, en la interpretación por encima de todo (se trata de un monólogo), aunque al final mueve la cámara para alejarse del protagonista después de que este confiese que ya no recuerda nada



(existe otra versión del mismo texto, también en formato corto, realizada por Nick Hamm y protagonizada por Edward Fox en 1991).

Entre su tercer film, **El efecto de los rayos gamma sobre las margaritas**, y el cuarto, **Harry e hijo**, pasaron doce años, pero Newman no estuvo inactivo como director: en 1980 llevó a la televisión **The Shadow Box**, una pieza teatral de Michael Cristofer, también guionista, que no intenta trascender su doble materia (el espacio escénico y el telefilm) pese a que la imagen de apertura sea un travelling lateral que concluye frente a dos cámaras que registran los comentarios de un paciente, a quien vemos en imagen real y a través de los monitores de circuito cerrado de un hospital en el que coinciden tres enfermos de cáncer terminal y sus respectivos familiares.

Joanne Woodward propuso a Stewart Stern³ que hiciera el esbozo de adaptación de una novela que le había gustado, “A Jest of God”, de la canadiense Margaret Laurence. Los dos implicaron a Newman como productor y, durante el proceso posterior, el actor decidió dirigir la película. *“Nadie quería financiar el proyecto a pesar de la garantía que presentaba el nombre de Newman, porque consideraban el tema muy poco comercial. Por último, y tras la negativa de muchas compañías, Warner le dio 700.000 dólares y logró hacer el film con un presupuesto tan bajo a base de renunciar a sus honorarios y los de Woodward y completando la filmación en solo cinco semanas”*. Warner había tenido éxitos con Newman: **El cáliz de plata**, **El zurdo**, **La leyenda del indomable** y, sobre todo, **Harper, investigador privado**. El nuevo director les dio una pequeña lección: el film resultante, **Raquel, Raquel**, fue también un éxito y recaudó ocho millones de dólares (...)

(...) **El efecto de los rayos gamma sobre las margaritas** se basa en una comedia teatral escrita en 1964 por Paul Zindel y ganadora el Pulitzer en 1971. Un año después, Newman la dramatizaría en su primer film abiertamente de cámara y con procedencia teatral, con guion de Alvin Sargent, habitual del Nuevo Hollywood (guiones para Mulligan, Pakula, Frankenheimer y Bogdanovich). Tres son los personajes que configuran uno de los tensos núcleos familiares por los que tanto interés sentía el director: *Beatrice* (Joanne Woodward) y sus dos hijas, la adolescente *Ruth* (Roberta Wallach, hija de Eli Wallach), animadora de instituto, intransigente y despertando al sexo, y la joven *Matilda*, estudiosa, introvertida y enamorada de su profesor de ciencias. La interpreta Nell

³ Stewart Stern había escrito los guiones de **Teresa** (Zinnemann), **Rebelde sin causa** (Ray), **The James Dean Story** (Altman) y **Traidor a su patria**, film de Arnold Laven protagonizado por Newman. Fue uno de los mejores amigos de Newman y Woodward, y firmó los guiones de **Raquel, Raquel y Deseos de verano, sueños de invierno** (Gilbert Cates), film diseñado para Woodward. Escribió también **The Last Movie** (Dennis Hopper) y la versión televisiva de **El zoo de cristal** protagonizada por Katharine Hepburn. Fue el promotor de la miniserie sobre Newman y Woodward, **Las últimas estrellas de Hollywood**, dirigida por Ethan Hawke en 2022, siete años después del fallecimiento de Stern, y el compilador de la mayoría del material que conforma la autobiografía de Newman, publicada también en 2022.



Potts, hija de Newman y Woodward (su nombre real es Elinor Teresa Newman). (...)

(...) **CASTA INVENCIBLE** es, sobre el papel, una película extrañísima en la trayectoria de Newman, ya que sus personajes representan, ideológicamente, lo contrario a sus creencias políticas. Pero en un intento complejo de darle la vuelta al tema (la historia de una tradicionalista, conservadora, testadura y patriarcal familia de madereros), Newman quiso producirla e interpretarla. Según Carlos Balagué, (...) “sorprende qué interés debía tener Paul Newman en las vicisitudes de un clan maderero en los bosques de Oregón. En algunas declaraciones el actor/director deja translucir la decepción que la experiencia supuso para él, que pese a coger el film a los quince días de rodaje intenta dar al proyecto un tono distante, contemplativo, que paradójicamente juega en contra de sus intenciones y hacen de la familia Stamper, un abnegado islote de las peores reservas

espirituales del pueblo americano. La familia Stamper (...) es un muestrario de las virtudes raciales e independientes del espíritu “yanqui”: el patriarca de los Stamper hace caso omiso a la huelga de madereros que ha paralizado la actividad de la zona y decide llevar adelante el contrato contraído con una compañía maderera. El film se convertirá en un tour de force entre los huelguistas y Stamper; en el empeño encontrarán la muerte el padre de Hank y su primo Joe; por su parte Viv, que ha mantenido relaciones con Lee, abandonará el hogar. Pese a todo, éste y Hank conseguirán llevar adelante el contrato y sacar la balsa río abajo ante el estupor de los reacios madereros (...).”

El director escogido, Richard A. Colla, fue despedido a las tres semanas de rodaje por desavenencias con el propio Newman, quien decidió, en una maniobra entonces sorprendente, asumir la realización, algo que iba en contra de los principios establecidos con **Raquel, Raquel**, los de un actor consagrado que realiza pequeñas películas independientes y personales. En todo caso, parece ser que fue una decisión financiera: asumir la dirección del film evitaba costes suplementarios derivados de un posible retraso en el rodaje. De forma paradójica, Newman se rompió la clavícula en un accidente de moto y la película se encareció igualmente.

Desde otro ángulo, **Casta invencible** puede verse también como un intento de reinserción, ya que aquella fue una etapa muy auto destructiva de Newman con el alcohol. La película adapta una novela de Ken Kesey, “Sometimes a Great Notion” (título original del film, extraído de un tema del cantante de blues y folk Ledbelly), publicada en 1964, dos años después de la que se convertiría en su obra más icónica y daría pie en 1975 a **Alguien voló sobre el nido del cuco** de Milos Forman.

No hay experiencia lisérgica en este texto, aunque uno de los personajes, el encarnado por Michael Sarrazin en la película, pertenezca a la contracultura hippy de la época. El clan familiar, integrado por el patriarca *Henry Stamper* (Henry Fonda), sus hijo mayor (*Hank*: Newman), su sobrino (*Joe Ben*: Richard Jaeckel) y las respectivas esposas de estos dos (*Viv*: Lee Remick, y *Jan*: Linda Law-



-son), funciona de manera independiente con relación al resto de leñadores de la zona, y quizá sea esa independencia lo que interesara inicialmente a Newman del proyecto aunque los *Stamper*, que viven todos juntos en la misma casa, representen a una comunidad reaccionaria. Viven y trabajan en una localidad de la costa de Oregón en la que se ha declarado una huelga del sector, lo que enfrenta a la familia con el sindicato (otro tema delicado que Newman sortea con cierta solvencia). Los trabajos de recogida de troncos están paralizados en la zona, pero los *Stamper* tienen un contrato con una industria maderera que piensan cumplir. “*No cedas ni un ápice*” fue el título que la película recibió en su emisión televisiva, contrario a la ambigüedad de la que Newman intentó imbirla.

Lee (Sarrazin) vuelve a casa como el hijo pródigo y a contracorriente. La naturaleza conservadora de la familia les hacen ser anticomunistas y asombrarse por los cabellos, no excesivamente largos, que luce *Lee*. “*Crecen*”, se limita a decir el joven en repetidas



ocasiones. En una buena idea en cuanto al empleo del espacio, la casa de *Henry* y familia está situada al otro lado del río, y es el curso fluvial, esencial en su trabajo cuando trasladan los troncos, lo que les separa y divide del resto del mundo. El formato Panavisión, utilizado solo en esta ocasión por el Newman director, realza esta imaginaria línea fronteriza en lo físico y en lo ideológico.

Algo que posiblemente no se apreciara entonces aparece hoy sobre la rugosa superficie de la película, por mucho que sigamos preguntándonos que interesó a Newman de esta historia, no solo como director, más allá de que fuera una obligación contractual (tampoco era **Raquel, Raquel** un proyecto suyo), sino como productor.

CASTA INVENCIBLE es un retrato de diversas y contrapuestas masculinidades tóxicas que se agigantan con la llegada de *Lee*. Este es hijo de la segunda esposa de *Henry*, y ambos fueron repudiados por el patriarca. La mujer se suicidó y, anteriormente, también tuvo relaciones con *Hank*, cuando este tenía catorce años y ella treinta, un detalle nada menor para describir este particular ecosistema familiar. No es nada habitual que los miembros masculinos del clan sean agradecidos, y menos con sus mujeres, por lo que Newman se detiene especialmente en la expresión de *Viv* cuando *Lee* le da las gracias por unos gofres. Tampoco es casual que las mejores escenas del film sean

las que comparten *Lee* y *Viv*, por la graduación a las que las somete el director y por lo que representan en el discurso de la película: *Viv* ve en *Lee* una posibilidad de escape, pero sigue amando a *Hank*, aunque este es incapaz de dar el paso que sabe tiene que dar para conservarla. También es notable la parte documental (la tala de árboles, la conducción final de troncos a través del río) y el momento dramático que se inserta en ese documento, la muerte de *Joe Ben*, con medio cuerpo atrapado bajo un tronco en el río: el nivel del agua sube inexorablemente y *Hank* le hace el boca a boca hasta el final. Es el único film de Newman sin Woodward, el único en pantalla panorámica, el único que él interpreta con otra estrella (Fonda), el único que incluye espacios naturales y uno que no quería realizar; un film extraño en la obra de su autor, en definitiva (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Dirigido por Paul Newman”, Dirigido, septiembre 2025.
Carlos Balagué, “Paul Newman, director”, en dossier, “Directores estadounidenses de los
70”, Dirigido, febrero 1978



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

Agradecimientos:

Ramón Reina / Manderley

Joanna Bardzinska (AVA Arts Foundation)

Nina Kressova (Centro de Culturas Eslavas. UGR)

Imprenta Del Arco

Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario

(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR

(Patricia Garzón, Esperanza Gallardo y Melisa Tejero)

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 MADRASA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

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

Para la proyección de
“El manuscrito encontrado en Zaragoza”:

Coorganiza:

AVA
ARTS FOUNDATION



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Centro de Culturas Eslavas

Patrocina:



INSTYTUT ROZWOJU
JĘZYKA POLSKIEGO

Dofinansowano przez
Instytut Rozwoju Języka Polskiego
ze środków budżetu państwa

Síguenos en Facebook, Instagram y TikTok

LAMADRAZA.UGR.ES