



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

**75** Festival  
de Granada

ABRIL – JUNIO 2026

## **BANDAS SONORAS PARA EL 75 FESTIVAL DE GRANADA**



**Organiza:**

*75 Festival de Granada*

*La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea*

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





## 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.



**ABRIL – JUNIO 2026**

**BANDAS SONORAS PARA EL 75 FESTIVAL DE GRANADA**

*APRIL – JUNE 2026*

*SOUNDTRACKS FOR THE 75TH GRANADA FESTIVAL*

**Lunes 13 abril / Monday 13th april**

A propósito del concierto de la pianista **Yulianna Avdeeva**  
con obras de **Wladyslaw Szpilman**

*Regarding the concert by pianist **Yulianna Avdeeva**  
featuring works by **Wladyslaw Szpilman***

**EL PIANISTA** (Roman Polanski, EE.UU., 2002) [148 min.]  
(*THE PIANIST*)

**Miércoles 15 abril / Wednesday 15th april**

Con motivo del centenario del nacimiento de **Miles Davis**

*To mark the centenary of **Miles Davis's** birth*

**ASCENSOR PARA EL CADALSO** (Louis Malle, Francia, 1958)  
[90 min.] (*ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD*)

**Lunes 4 mayo / Monday 4th may**

A propósito del concierto de **Ludovico Einaudi**

*Regarding **Ludovico Einaudi's** concert*

**NOMADLAND** (Chloé Zhao, EE.UU., 2020) [107 min.]

**Lunes 18 mayo / Monday 18th may**

A propósito del concierto homenaje a **Ravi Shankar**

*Regarding the tribute concert to **Ravi Shankar***

**CHARLY** (Ralph Nelson, EE.UU., 1968) [103 min.]

**Jueves 21 mayo / Thursday 21th may**

A propósito del concierto del **Numen Ensemble**

*Regarding the **Numen Ensemble** concert*

**SHUTTER ISLAND** (Martin Scorsese, EE.UU., 2010) [143 min.]

**Lunes 15 junio / Monday 15th June**

Con motivo del **V Centenario de la visita de Carlos V a Granada**

To mark **the 500th anniversary of Carlos V's visit to Granada**

**EL OFICIO DE LAS ARMAS** (Ermanno Olmi, Italia, 2001)

[104 min.] (IL MESTIERE DELLE ARMI)

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

*All screenings in original version with Spanish subtitles*

**Todas las PROYECCIONES A LAS 20:30 H.  
SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO  
(Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

*All screenings at 8:30 p.m.*

*in the Sala Máxima - Edificio V Centenario (Av. de Madrid)*

*Free admission up to full room.*

**Organiza:**

**75 Festival de Granada**

**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

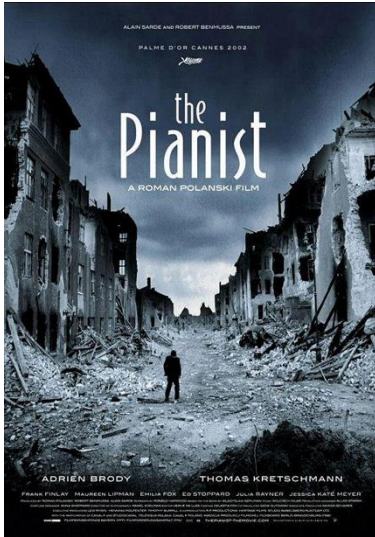






**Lunes 13 ABRIL 20:30 h**  
Sala Máxima del Espacio V Centenario  
*Entrada libre hasta completar aforo*

**EL PIANISTA • 2002 • EE.UU. • 148'**



**Título orig.-** The pianist. **Director.-** Roman Polanski. **Argumento.-** El libro de memorias “El pianista del ghetto de Varsovia” (1946) de Wladyslaw Szpilman. **Guion.-** Ronald Harwood. **Fotografía.-** Pawel Edelman (1.85:1 – Kodak). **Montaje.-** Hervé de Luze. **Música.-** Wojciech Kilar y obras de Chopin, Bach y Beethoven. **Productor.-** Robert Benmussa, Roman Polanski, Alain Sarde y Gene Gutowski. **Producción.-** R.P. Productions – Heritage Films – Canal + - TVP. **Intérpretes.-** Adrien Brody (Wladyslaw Szpilman), Emilia Fox (Dorota), Michal Zebrowski (Jurek), Ed

Stoppard (Henryk), Frank Finlay (el padre), Jessica Kate Meyer (Halina), Julia Rayner (Regina). **Estreno.-** (EE.UU.) marzo 2003 / (Francia) septiembre 2002 / (España) diciembre 2002.

**versión original en inglés con subtítulos en español**

*Película nº 31 de la filmografía de Roman Polanski (de 43 películas)*

*Palma de Oro. Festival de Cannes  
Goya Mejor Película Europea*

*3 Óscars: Director, Actor principal (Adrian Brody) y Guion adaptado.  
4 candidaturas: Película, Fotografía, Montaje y Vestuario (Anna B. Sheppard)*

Música de sala:

**El pianista** (*The pianist*, Roman Polanski, 2002)

Banda sonora con obras de **Frederick Chopin & Wojciech Kilar**

A propósito del concierto de la pianista **Yulianna Avdeeva**  
con obras de **Wladyslaw Szpilman**  
**75º FESTIVAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA**



*“Supe lo que era el miedo físico un día en el que los alemanes hicieron una redada de mujeres en el ghetto: en vez de escaparme como los otros, me quedé petrificado en el lugar: había una anciana al final de la hilera que no podía seguir, un oficial la empujó, ella cayó gimiendo y suplicando al alemán en yiddish; él sacó su pistola y le disparó en la espalda, la sangre brotó como un géiser y la anciana cayó. Salí corriendo y me refugié en el inmueble más cercano, me acurrugué en un rincón nauseabundo bajo la escalera de madera y me quedé allí, sin fuerzas, durante varias horas (...). Lo que más temía era que me separaran de mis padres. Tenía ocho años cuando mi madre fue apresada en el transcurso de una redada. Nunca volvió de los campos (...).”*

**Roman Polanski**



(...) Recompensada con una inesperada Palma de Oro en Cannes, **EL PIANISTA** evoca la tragedia del “ghetto” de Varsovia con un estilo mucho más clásico de lo que es habitual en Roman Polanski. Las voces y ecos que llegaron del festival de Cannes, el pasado mayo, indicaban que Roman Polanski se había vuelto repentinamente impersonal al llevar a la pantalla, paradójicamente, una parte importante de su propia historia transmutada de las memorias del pianista polaco *Wladyslaw Szpilman*, uno de los superviviente del ghetto de Varsovia durante la ocupación nazi. Como tendemos a hacernos una imagen casi idílica de los cineastas que nos gustan, interesan e importan, algunos de los que no estábamos en Cannes, y muchos de los que estaban ahí, imaginamos que un jurado presidido por David Lynch no iba a premiar una película de la que se decía que era todo menos personal o, al menos, digna de figurar en la filmografía de un cineasta tan rupturista y peculiar como Polanski. Los gustos como espectadores de los directores no tienen por qué coincidir con su forma de expresarse cuando son ellos los que inventan a través de la cámara, y ese jurado presidido por el creador de **Cabeza borradora**



decidió, por las razones que fueran, otorgarle la Palma de Oro a la película de Polanski. **EL PIANISTA**, por todo ello, por lo que se ha escrito y uno ha imaginado, llega algo desvirtuada.

No es exactamente una obra personal, al menos en sus cualidades cinematográficas, pero tampoco un telefilm convencional y apático. No es la mejor película de su autor, pero tampoco la peor. Está por debajo, muy por debajo, de **El cuchillo en el agua**, **Repulsión**, **La semilla del diablo**, **Chinatown** y **Tess**, y a años luz de logros mayúsculos como **El baile de los vampiros** y **El quimérico inquilino**, pero supera con creces a films como **Macbeth**, **¿Qué?** y **La novena puerta**. Durante muchos minutos no parece una película de Polanski, pero a ráfagas, cada vez más concentradas cuando el relato llega a su punto álgido, contiene algunos de los mejores momentos del cine de Polanski de las dos últimas décadas, veinte años de desconcierto para un creador apátrida que ha buscado a través de los géneros clásicos -melodrama, thriller, cine de bucaneros, fantástico- reencontrarse a sí mismo cuando el cine europeo, el que le cobija pese a sus anteriores escapadas estadouniden-



-ses, no es ni remotamente el marco en el que pudo desarrollar lo mejor de su obra.

Y en este sentido, **EL PIANISTA** resulta la más lógica de sus películas en estos dos decenios. Tras ahuyentar algunos fantasmas e invocar varios espectros en sus películas más determinantes, Polanski se aferra a un realismo quizá algo anacrónico para sacar a relucir aquellos recuerdos que, mediatizados por otra voz, la del pianista que da título a la película, habían quedado sepultados, al menos en el plano artístico, en la parte más íntima y oscura de su propia existencia. El pianista fluye de una desconcertante e imprevisible mezcla de pudor al invocar la memoria herida y de urgencia emocional. Polanski, al revés que en otras ocasiones, ha preferido no jugársela. Su recreación de los aciagos días en que los judíos polacos fueron reclusos en el ghetto de Varsovia es tan frontal que no se ha permitido veleidad ni innovación alguna, como si el recuerdo de sus propias experiencias en otro ghetto, el de Cracovia, estuviera fijado en la memoria con la funcionalidad expresiva que apuntan las imágenes del film.



Polanski filma en primer plano, de cerca, cronológica y orgánicamente. Aunque el resultado sea una película plana, sin más aristas que las provocadas por la misma historia, viniendo de quien viene puede entenderse mejor. Polanski ha invocado la transparencia allá donde antes requería la complicidad del símbolo, de la oscuridad y la perversión de las formas. Lo que cuenta en **EL PIANISTA** le resulta tan próximo, tan adherido a su conciencia y a su legado familiar, que debía sentir la necesidad ética de no transformarlo ni moldearlo, tan solo mostrarlo. Los miedos de *Szpilman* no tendrían por qué ser, si logramos hacer abstracción de la realidad histórica en los que se producen, muy distintos de los que padecía la Catherine Deneuve de **Repulsión** o los que sufría el personaje encarnado por el propio Polanski en **El quimérico inquilino**. Y si entramos en el terreno puro y duro del melodrama, género que **EL PIANISTA** abraza indisimuladamente en todos sus planos, la última película de Polanski



tampoco diferiría tanto de **Tess**, por curso sentimental y evolución de la tragedia.

Todo, finalmente, es una cuestión de percepción, y los que abogan por la pureza de **El cuchillo en el agua** y **Repulsión**, ya que muestran en bruto la forma que tenía Polanski de aprehender la realidad y pervertirla a través del cinematógrafo -la pureza del cineasta inventivo y personal-, se sentirán defraudados tras la visión de **EL PIANISTA**, mientras quejos que prefieran el tema a cómo este se expone en una pantalla encontrarán otro tipo de pureza en las imágenes del film, las de quien recrea la realidad sin atreverse a modificar prácticamente nada de lo que el recuerdo le dicta. Volviendo a Lynch, uno acaba entendiendo la decisión que tomó el jurado del que era la cabeza más visible. Para muchos, **Una historia verdadera** sería en relación a su obra el equivalente de **EL PIANISTA** en relación a la filmografía de Polanski, con la diferencia de que aquella era una especie de encargo y ésta es una obra personal en el estricto sentido argumental de la palabra. Lynch recreó una historia que le era ajena y la llevó formalmente a su terreno, mientras que Polanski se ha alejado del suyo, del más acostumbrado -aunque títulos como **Frenético** o **Piratas** tampoco tengan mucho que ver con el imaginario polanskiano-, al encarar un relato que le es demasiado cercano. El



miedo a equivocarse pudo haberle atezado tanto que intentó un amago de distanciamiento afectivo a través de una planificación más prosaica. Por ello, pese a sus imperfecciones, pese a la frialdad de algunos segmentos, su tono previsible y el estilo divergente que presenta en relación a los títulos más definitorios de su director, **EL PIANISTA** resulta una película bastante gratificante; mejor cuando se piensa en ella que cuando se ve en una sala de proyección. De la tensión entre el artista personal y el hombre que recrea una parcela de su pasado con el ánimo transparente surge, sin lugar a dudas, un film atípico en cuyo desconcierto se intuye también su grandeza. Porque, debemos decirlo, los quince o veinte minutos en los que Polanski muestra la degradación hacia la soledad absoluta que experimenta *Szpilman* son espléndidos, de lo más logrado en la balbuciente trayectoria última del cineasta polaco. Antes hemos asistido a una reconstrucción metódica, puntillosa, casi filigranesca -de producción sería de una canal televisivo británico, aunque la financiación de la película venga por otro lado-, del nacimiento de las tensiones raciales y la creación del ghetto de Varsovia; de la supervivencia de unos y otros en los apretados callejas en los que fueron confinados los judíos polacos y de la violencia irracional de sus carceleros, capaces de lanzar por la ventana a un anciano inválido antes de ponerse a disparar contra



el resto de su familia; de las luchas por quedarse en aquel infierno cuando los demás eran deportados en trenes hacia los campos de exterminio; de la descomposición forzada de una familia unida que sucumbe ante lo que es inevitable; de los escarceos amorosos en tiempos de guerra y de las sesgadas emociones en la era del vandalismo.

*Szpilman* se va quedando irremediabilmente solo. Contempla impotente cómo sus padres entran en los vagones que se dirigirán a los campos de la muerte. Ve morir a amigos y conocidos. Trabaja en la sombra, se esconde y finalmente entra en contacto con miembros de la resistencia, que no pueden hacer otra cosa por él que esconderlo en un piso franco. Allí pasa días interminables y Polanski filma magistralmente la inexistencia del tiempo. Adrien Brody, el actor escogido para dar vida al pianista, le secunda en todo momento. El personaje se define mejor que nunca cuando no habla, cuando se ve privado de la palabra simplemente porque no tiene nadie con quien alternarla. Ni habla ni escucha. La película se va cerrando sobre sí misma. Sin figurantes que mover en la composición del plano, sin grúas por calles abarrotadas de gente ni travellings que certifiquen el hastío, el hambre, la miseria y la locura, tan solo con un actor (con un rostro) y un decorado (con tres paredes, un techo, un sofá y una venta-



-na por la que poco se puede mirar), Polanski concentra en apenas quince minutos el sentido auténtico de su película.

Su título, emparejado solo fonéticamente con los más diversos films sobre instrumentos de teclado y geniales y locos instrumentistas que en los últimos años han aparecido como por arte de magia -**El piano**, de Jane Campion, **La pianista** de Michael Haneke, y **El pianista**, de Mario Gas-, tiene mucho, enorme sentido. *Szpilman* solo puede imaginar en sueños, primero, en desvaríos, después, el suave contacto de sus dedos con las teclas blanquinegras de aquel piano que tocaba en la radio de Varsovia o aquel otro con el que podía matar el tiempo, lo que ahora le sobra, en la casa de sus padres. La locura va apoderándose del protagonista a medida que el piano imaginario cobra vida y se descubre a sí mismo tocando notas en el aire mientras en el exterior, justo aliado de la casa en la que se esconde, soldados alemanes y resistentes polacos se enfrascan en disputas y combates sin lógica ni heroísmo. Será el piano el que, en el fondo, le salve la vida a *Szpilman*, cuando la delicadeza de las melodías que aún logra extraer del viejo instrumento perdido en el corazón de la mansión derruida, la nueva morada del protagonista, apele a la conciencia del oficial alemán que no da parte de su presencia, le suministra comida y, para abrigarle del frío, le presta su capote de color gris.

En esa relación casi callada aunque rápidamente abortada que lleva hasta sus últimas consecuencias la relación y fascinación entre víctima y verdugo, o en el hermoso travelling alzado que muestra a *Szpilman* saltando por una valla para encontrarse con una Varsovia destrozada, como un dibujo estático en blanco y negro de la peor de las pesadillas, se encuentran los mejores momentos de una película extraña, previsible pero emotiva, gélida y cálida al mismo tiempo. El pianista no provoca llanto alguno, y eso quizá sea imperdonable para una película que busca, en apariencia, la complicidad del espectador antes unos hechos irrefutablemente dolorosos. Pero quizás ahí resida la trampa de Polanski, más perversa de lo que podría pensarse. No quiere que el espectador llore ni sufra con lo que le está contando, al margen de que a grandes rasgos esa parcela de la historia reciente sea suficientemente conocida. La película exorciza por la vía más serena los recuerdos de su autor y deviene un melodrama cenital en el que la frialdad de la puesta en escena impide la implicación emotiva del espectador. Puede que con ello logre calar más hondo lo que cuenta la película, que no es otra cosa que el recuento, necesario en tiempos de aberraciones ideológicas no tan distintas a las que alimentó Hitler, de lo que ya sabemos pero no debemos olvidar (...).

**Texto (extractos):**

*Quim Casas*, “El pianista: Polanski vuelve al ghetto”,  
rev. Dirigido, noviembre 2002

(...) Con frecuencia se suele olvidar que Roman Polanski es polaco, si bien nacido en París, que en su formación cultural figura no solo el cine sino también el “teatro del absurdo” y Jerzy Grotowski, que en su infancia conoció los campos de concentración, que desde sus primeros films manifestó que algunos de ellos correspondían a los que “le gustaba ver”, y otros a los que “le gustaba hacer”, y que, por afinidades, está más cerca espiritualmente de autores como Jerzy Andrzejewski que de las viejas casas neoyorquinas -con diablo o sin él-, los piratas del mar Caribe, los castillos transilvánicos o los *film noir* (acaso, todo eso se sitúa entre aquello que le gusta ver y compartir). Viene esto a propósito de **EL PIANISTA**, un film desarrollado en el ghetto judío de Varsovia durante los años de la

Segunda Guerra Mundial, donde el cineasta recupera el peculiar aire realista de **Repulsión** y **Callejón sin salida**, con las que, pese a sus diferencias temáticas y estilísticas, comparte no pocos elementos, los cuales se localizan en lo que puede ser la mejor parte del film: todo lo concerniente al largo período de tiempo que *Wladyslaw Szpillman* (Adrien Brody) debe pasar encerrado en pisos de Varsovia, oculto de los nazis. No es que el encierro de *Szpillman* tenga algo que ver con el de *Carol* (Catherine Deneuve) en **Repulsión**, o que la imagen de la patata germinada permita recordar la de este film, o que el conflicto de **Callejón sin salida** se ramifique hasta **EL PIANISTA**; se trata de una forma de crear una realidad interior en un decorado que se halla continuamente sometido a agresiones procedentes del exterior (los hombres, para *Carol*; los nazis, para *Szpillman*), diluyendo incluso la idea del tiempo. Y así como *Carol* tenía la compañía de su obsesión enfermiza, de sus visiones, *Szpillman* tiene la del teclado del piano, que le ayuda a sobrevivir en una realidad imaginaria hecha de una música que no suena más que en su mente, tratando de acallar el sonido de las bombas y los disparos de fusil y metralleta, y en la que el tiempo ha dejado de tener su tradicional significado (no es extraño que en un diálogo a propósito del mercado negro y la supervivencia, *Szpillman* comente: “*la comida es más importante que el tiempo*”). Por ello, los momentos en los que la música se hace real, dolorosamente real, igual que la constatación de que el tiempo existe más allá de ese encierro, alcanzan una fuerza irresistible: unas notas de la sonata “Claro de luna”, de Beethoven, sobre las ruinas de la ciudad en un plano nocturno; *Szpillman* tocando el piano para el oficial nazi, diluidas las barreras que separan no ya exterior e interior, sino dos mundos en guerra inesperadamente reunidos en la emoción de la música. **EL PIANISTA** responde, mejor que los otros films recientes del cineasta, a su bagaje cultural polaco: al “teatro pobre” de Grotowski (las escenas familiares), a la literatura del absurdo (no otra cosa es el momento en que un anciano judío paralítico es arrojado por los nazis con su silla de ruedas a través del balcón, o la escena en que al criminal nazi se le acaban las balas de su pistola cuando se dispone a disparar a su última víctima y vuelve a cargarla con frialdad tras haber aguantado la mirada

del hombre), a Andrzejewski y su mirada crítica sobre la Historia, a – incluso Jerzy Skolimowski (las escenas en el café del ghetto donde toca *Szpillman*), y a las tradiciones familiares y religiosas del país (el reparto de pedazos del caramelo antes de la separación de la familia adquiere la función de una especie de eucaristía sobre la que late un sentimiento de despedida). No es cierto que Polanski haya sido impersonal en **EL PIANISTA**, sin duda su mejor trabajo desde **El quimérico inquilino**; solo sucede que sus mejores hallazgos no están en el exterior, en la envoltura, sino en el sentido de cada plano (...).

**Texto (extractos):**

*José M<sup>a</sup> Latorre*, “El pianista: música en tiempo de guerra”,  
rev. Dirigido, marzo 2004.









**Miércoles 15 ABRIL 20:30 h**  
Sala Máxima del Espacio V Centenario  
*Entrada libre hasta completar aforo*

**ASCENSOR PARA EL CADALSO • 1958 • Francia • 90'**



**Título orig.-** Ascenseur pour l'échafaud. **Director.-** Louis Malle. **Argumento.-** La novela homónima (1956) de Noël Calef. **Guion.-** Roger Nimier, Noël Calef y Louis Malle. **Fotografía.-** Henri Decaë (1.85:1 – B/N). **Montaje.-** Léonide Azar **Música.-** Miles Davis. **Productor.-** Jean Thuillier. **Producción.-** Nouvelles Éditions de Films. **Intérpretes.-** Jeanne Moreau (*Florence*), Maurice Ronet (*Julien*), Georges Poujouly (*Louis*), Yori Bertin (*Véronique*), Jean Wall

(*Simon Carala*), Elga Andersen (*Frieda*), Sylviane Aisenstein (*Yvonne*), Jacqueline Staup (*Anna*), Charles Denner (*adjunto al comisario*), Lino Ventura (*comisario Cherrier*), Félix Marten (*Christian*). **Estreno.-** (Francia) febrero 1958 / (EE.UU.) junio 1961 / (España) septiembre 1966.

**versión original en francés con subtítulos en español**

*Película nº5 de la filmografía de Louis Malle (de 34 películas)*

Música de sala:

Centenario **MILES DAVIS** (1926-1991)

*Trompetista y compositor de jazz*

**Ascensor para el cadalso**

(*Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle, 1958)

Banda sonora original de **Miles Davis**

Con motivo del centenario del nacimiento de **Miles Davis**  
**75° FESTIVAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA**



(...) **ASCENSOR PARA EL CADALSO** es la película con la que arranca un prometedor cineasta, Louis Malle, que ha sido ayudante de Bresson y ha codirigido con Jacques Cousteau el célebre documental **El mundo del silencio** que le proporciona un gusto por el género que ya nunca le abandonará. Malle se adelanta en dos años al debut tras las cámaras de los abanderados de la *Nouvelle Vague*, Godard, Truffaut y Rohmer y un año a Chabrol que se estrena en el 58 con **El bello Sergio** (*Le beau Serge*). Malle va por libre pero es también, como sus compañeros, un joven rebelde aunque no ha teorizado como ellos sus diferencias, que los otros consideran insalvables, con los directores clásicos del cine francés. Malle llega a la realización cinematográfica como punto final de una serie de elecciones previas que pudieron haberle llevado a otro lugar. Pudo haberse expresado de otra manera. En cambio, los hombres de la *Nouvelle Vague* son indiscutiblemente “hombres de cine”. Todo su



mundo expresivo se vuelca en el cine (quizá con la parcial excepción de Rohmer). Un hombre de cultura y de variados intereses intelectuales frente a unos hombres cuya vida era el cine.

Aunque la película puede hacer pensar en otras de la serie negra francesa, Malle sabe propiciar cambios y giros nuevos. Así, retrata las calles de París con la misma pasión con la que lo harán los directores que se disponen a hacer su debut. La caminata de Jeanne Moreau por los bares y locales nocturnos de París es, en este sentido, modélica, así como el plano en que durante la huida de la pareja joven nos muestra el paso elevado del metro. Es la ciudad como realidad crucial y como objeto de amor. Esta y la siguiente que hizo Malle **Los amantes** (*Les amants*, 1958), sirven para lanzar a Moreau, que hasta entonces, aparte de en un film de Jacques Becker **No tocar la pasta** (*Touchez pas au grisbi*, 1953), solo había intervenido en mediocridades.

También la música remite al espíritu de la época: improvisación y creatividad casi irracional. Miles Davis y sus músicos interpretan tras un par de visiones del material filmado los temas que son ya inseparables de las imágenes a las que acompañan. Y lo cierto es que en pocas ocasiones la música ha acompañado con tanta propiedad a un personaje (o actor) como en la larga excursión de Jeanne Moreau por los lugares de reunión nocturna de París a la bús-



-queda de su amante. Uno no puede dejar de imaginarse que en aquellos momentos, en una buhardilla de París, Julio Cortázar estaría escuchando una música parecida y daría los últimos toques a la figura del atrabiliario saxofonista *Johnny Carter*, otro artista improvisador signo de los tiempos, protagonista portentoso de “El perseguidor”.

El contexto político deja también su huella en la materia argumental. Se afirma que el señor *Carala* ha conseguido su riqueza mediante negocios fraudulentos en la venta de armas y que su asesino *Julien* (Maurice Ronet) ocupa un puesto importante en la empresa debido fundamentalmente a los méritos hechos como combatiente. Un detalle significativo respecto al peso social que las guerras coloniales siguen ejerciendo es que el conserje de la empresa le llama “mi capitán” y él le contesta contrariado en un momento de la película que ya no lo es. Malle hará algo parecido pero con mayor intensidad al tratar del colaboracionismo durante la ocupación alemana en **Lacombe Lucien**.

Esos personajes a los que acabo de referirme gozan de una posición social relevante y, junto a los modestos empleados que surgen a continuación, le sirven al autor para elaborar un discurso complejo sobre diferencias sociales y económicas. Cuando *Julien* deja abando-



-nadas sus propiedades en plena calle Veronique primero y luego *Louis*, ella con disimulo y circunloquios y él primero con desdén pero después actuando con gran determinación, se apoderan de todo: coche, máquina fotográfica, gabardina y pistola. La habilidad con que Malle nos muestra esta apropiación progresiva es extraordinaria. Se nos muestra con mucha propiedad un proceso psicológico de gran complejidad. El coche resulta finalmente un trampolín para obtener otro mejor, el de los turistas alemanes, y la pistola ejercerá sobre *Louis* una fascinación enfermiza, convenientemente mostrada en un primer plano, premonición del asesinato que está a punto de cometer. Con un sentido afín, tenemos un plano para relacionar a *Florence* (Moreau) con un objeto: en plena noche y en medio de su alocada expedición, impetuosamente, acaricia el faro de un coche como el de *Julien* como si así pudiera recuperarlo a él.

Hay un profundo componente matemático en **ASCENSOR PARA EL CADALSO**. Un hecho fortuito, olvidar una cuerda en un lugar indebido, desencadena una serie de hechos que se dan casi sin remisión, y digo “casi” porque Malle se ocupa de hacernos ver que siempre resta un poso de voluntariedad en cada decisión tomada por los personajes. Pero es cierto que un encadenamiento riguroso de los sucesos tiñe al acontecer de un barniz de cosa ineluctable. Hay una



simetría estructural en los asesinatos, uno al principio, otro en la parte final, pero son disímiles en cuanto al *modus operandi*. El primero es premeditado y programado con exactitud (aunque un gato negro que barre la pantalla en el momento de la ejecución puede interpretarse como un indicio del funesto final), y su ejecutor es un ser frío que ejecuta el acto sin emoción como la culminación lógica de un silogismo. El rostro de Maurice Ronet no registra ninguna emoción ni siquiera cuando se encuentra con su primer inconveniente serio, el inesperado encierro en el ascensor. El otro asesinato, el de los alemanes por *Louis*, es, en cambio, arrebatado e imprevisible, propiciado por una noche de emociones fuera de lo común, el resultado final de una serie de actos absurdos o fútiles. Una vez que *Julien* ha quedado prisionero en el ascensor, dos itinerarios nocturnos paralelos se extienden ante el espectador. Uno es el de *Florence* y su búsqueda, que adquiere ribetes místicos como si fuera más allá de su misma materialidad. El otro es la carrera automovilística hacia ninguna parte emprendida por *Louis* y *Veronique*, ese trayecto hacia la muerte y la destrucción de signo existencialista.

La escena del interrogatorio es un compendio de lo anterior. Filmada con *Julien* y los dos policías iluminados mientras se mantiene el fondo en completa oscuridad, los dos interrogadores se mueven

alrededor de él y la cámara efectúa leves movimientos a derecha e izquierda según el lugar en que se encuentra el policía que pregunta. Mientras, *Julien* expresa con palabras y gestos el dilema casi borgiano en que se halla inmerso. Con la verdad entera de su lado, puede afirmar enérgicamente que no estaba en el coche que llegó al motel y no cometió el asesinato de los turistas alemanes. La energía con que Ronet mueve todo su cuerpo subraya este hecho en el que, eso es lo que se percibe con rotundidad en la pantalla, personaje, actor, narrador y espectador están de acuerdo aunque los policías no se lo crean. Pero cuando el personaje introduce el elemento justificador, la coartada, lo de que no pudo cometer el asesinato porque estaba encerrado en un ascensor, aparte de introducir una nota humorística que comenta muy bien el policía interpretado por Lino Ventura al decir que se trata de una situación que “*es para echarse a llorar*”, pone sobre la mesa aquello que lo aleja del crimen que efectivamente no ha cometido, pero lo acerca al crimen del que sí es culpable, motivo por el cual se hallaba en el ascensor en el momento en que se cortó la luz. Ese es un dilema insoluble que Malle ha filmado de manera que el espectador perciba plásticamente que se trata de una situación sin salida.

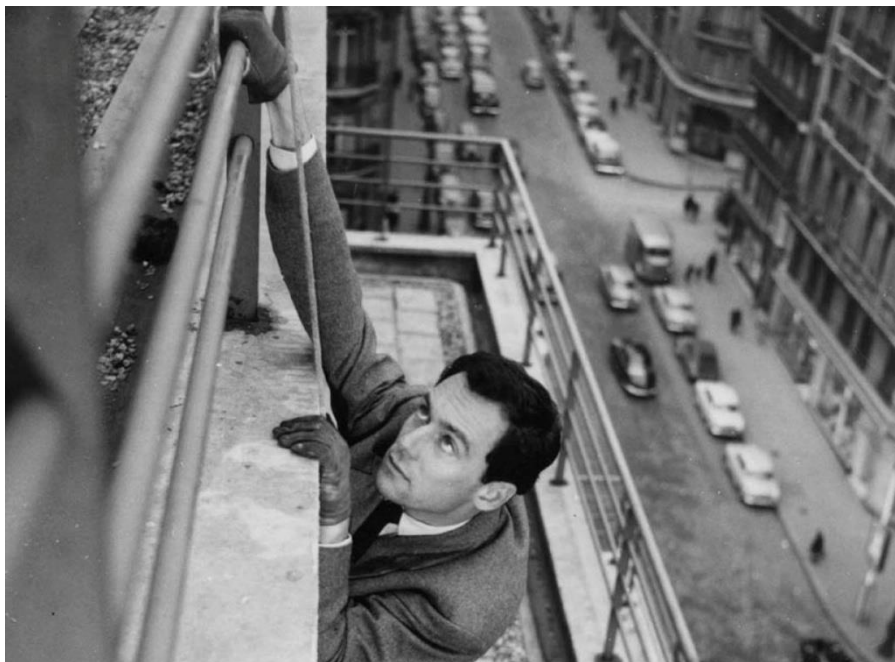
Después de haber examinado la primera obra de Malle y haber resaltado sus indudables virtudes, podemos preguntarnos por qué razón no obtuvo a lo largo de su carrera todos los buenos resultados que podían esperarse. Malle ha llevado a cabo obras de indudable calidad. En mi opinión lo son **Fuego fatuo** (*Le feu follet*, 1963), **Atlantic City** (*Atlantic City U.S.A.*, 1980) y **Adiós, muchachos** (*Au revoir les enfants*, 1987). Otras son en cambio, decididamente malas como **Viva María** (*Viva Maria*, 1965) o **Crackers** (*Crackers*, 1983). Queda un amplio grupo en que los aciertos y los fallos conviven. Creo que Malle fue víctima de su obsesión por no repetirse. Ante el miedo de hacer una película demasiado igual a otra, opta por buscar a toda costa temas nuevos, enfoques insólitos. Esto le diferencia de sus compañeros de la *Nouvelle Vague*, que se cuidaron sobre todo de buscar un estilo propio e inconfundible. Malle desdeña esa búsqueda para volcar sus fuerzas en adaptarse a las diversas propuestas que busca o encuentra por el camino. Desde luego, no puede

asegurarse que no haya sido la suya la decisión más acertada, pues, como se puede comprobar todos los días y sin salirse de la misma generación, tampoco un estilo inconfundible garantiza nada (...).

**Texto (extractos):**

*Lluís Satorras*, “Ascensor para el cadalso”, rev. Dirigido, enero 2005.

(...) **ASCENSOR PARA EL CADALSO**, primer largometraje de ficción de Louis Malle, presenta gran parte de los temas que irán apareciendo en su obra: una mezcla de fascinación y de desprecio por la hipocresía de la clase media, el jazz, el suicidio, el mundo adulto observado por una mirada joven, un marco político tras la acción que se refleja en sus personajes, el destino insoslayable de estos, la destrucción de las pulsiones sexuales o la evaluación de la sociedad en un momento de cambio. Todo aparece de modo embrionario, pero supone un punto de arranque para la carrera de Malle, utilizando para ello la novela de Noel Calef, adaptada por el director y Roger Nimier. El texto de Calef sirve a Malle para construir una película que, tanto en su estructura narrativa como en su elaboración visual, muestra en su interior una suerte de cohesión de épocas, estilos e ideas en su puesta en escena. Lo llamativo, y que hace de **ASCENSOR PARA EL CADALSO** una magnífica película, se encuentra en la capacidad de Malle para aunarlo todo en un conjunto que se muestra tan unitario como deslavazado, por muy paradójico que pueda parecer. Así, la película de Malle comienza con dos amantes hablando por teléfono, *Florence* (Jeanne Moreau) y *Julien* (Maurice Ronet); a continuación, *Julien* lleva a cabo lo que, a priori, parece el crimen perfecto. El arranque, rápido, sin preámbulos, nos sitúa en el terreno del *noir* de una manera clásica, muy prototípica si se quiere, y eso que todavía no sabemos -aunque intuimos-una cuestión primordial para entender por qué *Julien* ha matado a su jefe. Pero debido a un único pero torpe olvido, el plan comenzará a fracasar: *Julien* queda atrapado en el ascensor, *Florence* pensará que este la está engañando con otra mujer y, finalmente, dos jóvenes, *Louis* (Georges Poujouly) y *Véronique* (Yori Bertin), robarán el coche de *Julien* y matarán a una pareja de



alemanes, crimen que recaerá en un primer momento en *Julien*. Mientras, *Florence* camina por las calles de París en busca de su amante. Así, en **ASCENSOR PARA EL CADALSO** confluyen varias líneas narrativas unidas pero, de alguna manera, independientes por aquello que representan en el plano visual pero en cuyo fondo, en su conjunto, traducen la época. Como decíamos, el crimen que planean ambos amantes nos conduce a ciertos lugares del *noir* más clásico. Un asesinato, entendemos, que ayudará a ambos a vivir juntos y dejar de mantener su relación en la sombra. El metódico proceder de *Julien*, quien se mantiene frío y calculador en todo momento, parece responder a su condición de exmilitar que ha combatido en Indochina, algo que se destaca en todo momento y que ayuda tanto a perfilar al personaje como a crear un contexto político y social en la película. Por otro lado, la pareja joven, que representa a una nueva generación, aquella que presidirá la vida francesa durante los años sesenta, y que no es muy diferente a la anterior en muchos aspectos, si bien en este caso la diferencia de clase social es clara y definitiva. En ambos casos



preside un halo trágico exacerbado que conduce a los cuatro hacia el desastre, si bien por motivos bien distintos. En cierta manera, son las dos caras de la misma moneda. Y, alrededor, dos crímenes, uno premeditado, el otro producto de la ofuscación. Y, mientras tanto, *Julien* encerrado en el ascensor intentando escapar del mismo en una clara referencia, Malle así lo declaró, a **Un condenado a muerte se ha escapado**, mientras que el deambular de *Florence* por las calles, que no aparece en la novela de Calef, nos remite, a modo casi de adelanto, a la “Nueva Ola” a punto de surgir en Francia. Con la ayuda de Henri Decae como director de fotografía, y de la famosa banda sonora de Miles Davis, Malle da forma a una película sombría y melancólica que surge entre dos épocas, que recoge una tradición del cine negro, tanto en personajes como en argumento, a la que revierte mediante una contextualización del momento, tanto en un sentido político/social como cinematográfico, que hace del sentido trágico de los personajes algo tan fuera de época como indisoluble de ella.

Porque el devenir de los cuatro se asienta en un esquema más o menos reconocible del género pero acaba teniendo personalidad propia dado que Malle no pretende hacer un *noir* referencial sino introducir sus coordenadas en conjunción con un trabajo visual que recoge una tradición y adelanta nuevas formas visuales en una película inusual dentro del *polar* francés (...).

**Texto (extractos):**

*Israel Paredes Badía*, “Ascensor para el cadalso: un polar entre épocas”,  
rev. Dirigido, junio 2016.







**Lunes 4 MAYO**

**20:30 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**NOMADLAND • 2020 • EE.UU. • 107'**



**Título orig.-** Nomadland. **Director.-** Chloé Zhao. **Argumento.-** El libro “Nomadland: Surviving America in the 21st Century” (2017) de Jessica Bruder. **Guion.-** Chloé Zhao. **Fotografía.-** Joshua James Richards (2.39:1 – C.Fast 2.0). **Montaje.-** Chloé Zhao. **Música.-** Ludovico Einaudi. **Productor.-** Mollye Asher, Dan Janvey, Frances McDormand, Peter Spears y Chloé Zhao. **Producción.-** Searchlight Pictures – Highwayman Films – Hear/Say Productions – Cor Cordium. **Intérpretes.-** Frances McDormand (*Fern*), Gay DeForest (*Gay*), Linda May (*Linda*), David Strathairn (*Dave*), Charlene Swankie (*Swankie*), Bob Wells (*Bob*), Patricia Grier (*Patty*), Ángela Reyes (*Ángela*), Carl Hughes (*Carl*), Ryan Aquino (*Ryan*). **Estreno.-** (EE.UU.) febrero 2021 / (Francia) junio 2021 / (España) marzo 2021.

**versión original en inglés con subtítulos en español**

*Película nº 7 de la filmografía de Chloé Zhao (de 10 películas)*

*León de Oro, Premio SIGNIS y Premio FAIR PLAY. Festival de Venecia  
Premio FIPRESCI. Festival de San Sebastián  
3 Óscars: Película, Directora y Actriz principal  
4 candidaturas: Guion adaptado, Montaje y Fotografía*

Música de sala:  
**“Divenire”** (2006)  
**Ludovico Einaud**

A propósito del concierto de **Ludovico Einaudi**  
**75º FESTIVAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA**



*(...) La primera semilla en mi carrera la puso Wong Kar-wai con su película **Happy Together**. Recuerdo cuando la vi por primera vez y me dejó con la boca abierta. Me di cuenta de que quería hacer películas como esa. Y luego me enamoré de Terrence Malick. Su trabajo me ha influido muchísimo, no solo en el plano visual, sino también su filosofía de rodaje. Como persona, las preguntas que se hace como realizador y como construye sus mundos. Sin él, no creo que estaría donde estoy hoy (...).*

*(...) ¿Por qué creo que tanta gente se lanza a vivir como en la película? Muchas veces lo más duro también es lo más bello. Una cosa va muy pegada a la otra. Es difícil estar expuesto al medio ambiente. Las paredes de la furgoneta no son muy gruesas. No evita que escuches el sonido de una tormenta, o que entre el frío o el calor. No impide que las serpientes de cascabel se acerquen demasiado a la puerta de tu casa. Pero, a la vez, estás obligado a estar cerca del lugar en el que se origina todo que es la tierra, la naturaleza y las semillas, porque todos somos parte de eso. Tener esas cosas tan cerca te sirve para tener presente cuál es tu verdadero lugar. Sientes que eres parte*



*de algo mucho más grande. Y ciertamente, cuando vives así, aprecias mucho más los atardeceres porque sientes que eres parte de ellos de una manera mucho más intensa que si estás metido dentro de tu casa de ladrillos. El problema es que apenas baja el sol el frío se vuelve más intenso. La situación nunca es perfecta (...).*

*(...) Los personajes de Fern y Gay son ficticios. No están en el ensayo en el que se basa esta película, “País nómada: supervivientes del siglo XXI” de Jessica Bruder y Mirela Bofill, mientras que muchos de los otros nómadas que conoces en la película sí están en el libro. Pero no son ficticios en el sentido de que Gay es Gay, está interpretando a una versión de sí mismo. Y Frances es Fern. Frances está interpretando a una versión de sí misma. Se comportaron de la misma manera como lo hicieron nuestros actores no profesionales, compartiendo sus vidas conmigo. Y esa era la única manera en que podíamos hacer esta película, si ellos componían una versión de sí mismos (...).*

*(...) La experiencia de Fern trabajando en Amazon fue algo que se ideó para la película, porque refleja los trabajos temporales que tienen estas personas. Lo mismo vale para las reuniones en el desierto, particularmente en Empire, Nevada, que es una ciudad que ha desaparecido. Todas esas cosas están en el libro de Bruder y Bofill.*



*El mundo que mostramos en la película ya estaba muy bien establecido, pero creamos algunas cosas que son más personales para Fern, como su relación con su hermana, o su deseo de cuestionar el vínculo con su exmarido y la comunidad a la que pertenecía con él. En el primer encuentro con Fran ella dijo que cuando cumpliera 65 se iba a hacer llamar Fern, iba a fumar “Lucky Strikes”, iba a beber “Wild Turkey” y se iba a lanzar a la ruta con la caravana. Y de ahí viene el nombre del personaje, Fern, y esos son los pequeños detalles que ella le quiso agregar. También ves las fotos que tiene de su familia, el regalo que le hizo su padre el día que se graduó. En realidad puedo decir que en Fern hay una mezcla de ficción y realidad, por más que una de las mejores actrices de la industria la interprete. Cuando decidimos que ella iba a aparecer frente a la cámara, sabíamos que se iba a transformar completamente para el papel. Pero eso fue lo menos interesante para mí y para Fran a la hora de crear su personaje. Y Dave es un personaje real, totalmente real. Si hubiera un universo alternativo, Dave seguiría siendo Dave, porque todo el mundo le conoce. Y seguramente estaría viajando en una fur-*



*-goneta por todo el país y organizando tours en los parques nacionales (...).*

*(...) Lo que me atrajo de esta historia fue la búsqueda constante del siguiente horizonte, que es en muchos sentidos la esencia de la creación de Estados Unidos. Eso está en el origen de este país y también en la forma como fue construido físicamente. Es algo que está en el corazón de cada estadounidense. A nivel personal, vi en esta historia el tema de la búsqueda de uno mismo, que es parte del legado del camino. Uno se larga al camino porque siente que lo que le define de un lugar ha dejado de existir. Ya sea que lo hayas perdido todo en una tragedia personal o que decidas que ya no eres el que eras, y te marchas a una aventura para tratar de descubrir en quién te has convertido. En ese sentido me identifiqué totalmente con la historia. (...) El hecho de ser extranjera no me ha permitido retratar esta experiencia estadounidense de una manera diferente. Me siento forastera en cualquier sitio al que vaya, incluso cuando estoy en China. Siempre siento que no soy de allí. Pero no puedo negar que tal vez yo tenga un poco más de miedo a la responsabilidad de contar al-*



*-go así, o lo dura que es la historia de este país. Tal vez algunos estadounidenses se hubieran sentido más afectados a la hora de narrar todo esto. Sin embargo, sentí una conexión con la propuesta de los personajes de la película de marchar hacia el Oeste. Todas las culturas tienen su propia tradición de marchar al Oeste. Ciertamente existe en China, en donde una de sus joyas literarias se llama precisamente “Viaje al Oeste”, de Wu Cheng’en. He vivido en Beijing, que está en el este, pero siempre me gustó viajar a Mongolia cuando era niña, que era donde estaban los caballos y me fascinaba la gente que vivía allí, y eso estaba en el Oeste. Ese deseo de viajar hacia otros sitios con más espacio también está en China. Y es algo que también vas a encontrar en las grandes ciudades metropolitanas de todo el mundo.*

*(...) Cuando hablamos de **NOMADLAND**, el país de los nómadas, pensamos que cualquiera puede formar parte de esa nación, puedes ser tú, podría ser yo. Cualquiera que de pronto lo haya perdido todo o haya decidido que la vida que llevaba no era la forma de vivir puede convertirse en uno de ellos. Cuando eres nómada, lo único que*



*necesitas es una caravana. Y luego tienes que aprender cómo vivir en ese mundo. Así es como comienza todo. Lo que me fascinó de esta historia es que tienes un gran grupo de gente que tiene una conexión muy fuerte con esta forma de vida, y vienen de los orígenes más diversos. Hay desde amas de casa hasta agentes de bolsa, aunque muchos sean artistas.*

*Si me pregunto con qué me identifico más fuertemente, si con mi nacionalidad china o con haberme criado a partir de determinado momento en Estados Unidos, diré que con mi condición de ser humano. Puede sonar cursi pero siento que tenemos que recordar que me puedo sentir identificada con alguien con quien aparentemente no tengo nada en común, solo porque los dos somos humanos. De todos modos, también tengo que decir que cuando me acerco a otras comunidades para hacer una película sobre ellos, dependo mucho de la colaboración que pueda establecer con ese grupo. Siento que hay una responsabilidad en la autenticidad y en la manera en que debes respetar a esa comunidad cuando estás contando su historia. Pero a un nivel puramente intelectual, diría que podemos contar historias de otros lugares y que además debemos hacerlo, porque eso es lo que va a ayudar a que el mundo sea un sitio mejor para todos.*



*En cada película que hago, si soy afortunada, deseo poder crecer como persona y creo que **NOMADLAND** fue el rodaje que más me hizo crecer como individuo. Solo conocía los viajes de aventuras de las personas jóvenes. No comprendía qué es lo que llevaba a gente como Bob Wells, Swankie o Linda May, que están en el ocaso de sus vidas, a largarse a las carreteras. No soy religiosa, es más, crecí atea, y a medida que van pasando los años se incrementa en mí la ansiedad de saber a qué lugar pertenezco. Sé que la gente viene y va. Y nunca tuve miedo a decir adiós hasta que llegó el momento de hacer esta película. Llegamos a un lugar, y nos quedábamos allí hasta que llegaba el momento de marcharnos. Y luego otra vez nos encariñábamos con la gen te pero teníamos que recoger y marcharnos. Repetimos ese proceso durante cinco meses. Y terminamos todos agotados. Terminé la filmación bastante deprimida. Una de las últimas cosas que filmamos fue la parte con Bob Wells. Le filmamos hablando. Cuando concluimos, nos dijo que nos íbamos a ver “a lo largo del camino”. No sabía si de verdad nos íbamos a volver a encontrar. No sé qué es lo que esas palabras significaban verdaderamente para él, o para otra persona que hubiese creído en Dios o en el ser espiritual en el que creyera. Lo que dijo me impactó mucho y tuve que alejarme para recomponerme emocionalmente. A*



*nivel personal participar en esta película fue muy fuerte porque me quedé muy conectada con la idea de que todos pertenecemos a algo más grande, especialmente ahora con lo que estamos viviendo con la pandemia. Me siento muy afortunada de haber realizado esta experiencia y que alguien como Bob me dijera esas palabras.*

*No me parece que estos nómadas estén eligiendo un final para sus vidas que es mejor que el que les reserva la sociedad tradicional. Si no trabajan, no saben cómo resolver su situación. ¿Qué otra cosa pueden hacer? No soy muy política sobre estos temas, pero si hay algo de lo que sí puedo hablar es de cómo tratan a los ancianos en Estados Unidos. Es una vergüenza que en el país más poderoso del mundo, cuando la gente llega a los setenta, ochenta y noventa, después de haber trabajado toda su vida, muchas veces arriesgándose para defender este país, terminen con 500 dólares al mes de jubilación para cubrir todos sus gastos. Luego apareció esta pandemia, y nuestro gobierno demostró cuán descartables son porque no hay nada que puedan aportar. Lo irónico es que en las culturas más tradicionales del resto del mundo los ancianos son considerados un tesoro porque son los que tienen la sabiduría, son los que han vivido una vida que la gente joven no ha tenido. Se espera que sean ellos los que transmitan sus conocimientos y las lecciones que han aprendido, y son tratados*



*como la parte más importante de la sociedad. Es una vergüenza que la sociedad capitalista occidental se haya olvidado de todo eso. Para muchos de ellos no hay opciones pero, eventualmente, a partir de la fortaleza y de la perseverancia lo de convertirse en nómada se convierte en una opción. Es gente que ha logrado encontrar lo mejor para su situación. Ellos hubieran querido tener la opción de haber podido ahorrar para poder elegir algo diferente, pero ahora se largan a la carretera, aun sabiendo que no tienen una red que los proteja. En cualquier caso, pueden disfrutar de la carretera en lugar de dedicarse a sobrevivir en sus lugares de pertenencia. Lo que hicimos en esta película fue celebrar su perseverancia, las decisiones que han tomado, pero no podemos ignorar que existe un gran problema en nuestra sociedad en la manera en la que les tratamos (...).*

*Trabajar con Frances McDormand fue un sueño. Cuando nos conocimos, le expliqué cuál era el sistema que íbamos a utilizar. Ella es la productora y entendía perfectamente en lo que se estaba metiendo. Sabía que no iba a ser un proceso convencional. Pero no lo vi como una transición porque ella se metió de cabeza en nuestro mundo a la hora de hacer esta película y se adaptó a mi forma de trabajo. Fue una experiencia increíble. Lo vi de esta manera: cuando estoy en el plató tengo tres bebés. Yo soy la madre. Tengo los perso-*



*-najes, y luego tengo el mundo que estoy intentando retratar. Pero yo soy quien tiene la cámara, porque esto que estamos haciendo es cine y la cámara es lo más importante de todo. Para mí hay una negociación constante con cada uno de estos bebés, y sé que en algunas ocasiones vaya tener que desatender a uno para prestarle más atención a otro. La decisión nunca es fácil, pero es mi trabajo porque yo soy la que siempre tiene que tener claro qué película estamos haciendo. Siempre estoy tratando de entender cómo funciona el delicado equilibrio a la hora de trabajar con actores profesionales (...). En cierta forma intento no mirar a los actores como si fueran profesionales, sino si es la persona correcta para cada papel. Si tengo suerte lo serán y luego cada colaboración será una experiencia verdaderamente única (...).*

*Nunca me sentí discriminada en Estados Unidos, en toda la década que viví aquí. Nunca me pasó. Pero lo que hago mucho es sonreír. Siempre le sonrío a la gente. Esa es la mejor manera de que no me vean como una amenaza, y por sobre todo, para que me vean como una persona. Sé que preferirían verme como un estereotipo.*

*Pero yo les miro a los ojos, veo a la persona que está frente a mí, y sonrío. Es muy difícil para el que está enfrente mantener su odio. En el momento que miras para otro lado, te aplican todos sus prejuicios, y cuando eso ocurre es un caso perdido (...).*

*(...) Aquellos viajes a Mongolia en mi infancia fueron mi inspiración para esos planos de vastos horizontes que se ven en mis películas. Lo que más extraño en este momento, extraño conducir por las áreas despobladas de Estados Unidos. Atravesar las grandes planicies es algo que volvería a hacer de inmediato. No sé por qué siento una gran atracción por los paisajes antiguos. El hecho de que la humanidad esté moviéndose y avanzando aceleradamente es algo que me provoca mucha ansiedad. Vengo de un país muy viejo. Y allí cada pequeño fragmento de tierra está habitado, ha sido descubierto. Pero en las grandes planicies, en Dakota del Sur, hay sitios donde todavía puedes encontrar los huesos de animales que han sido dejados allí hace mucho, mucho tiempo, y si te paras sobre ese pedazo de tierra te darás cuenta de que no ha sido tocado por el ser humano. Es algo que se siente de inmediato y piensas que esa será la tierra a la que vas a ir cuando mueras. Pienso mucho y me pongo muy ansiosa. Y estar en sitios como esos me tranquiliza. Creo que me ayuda a ser una persona mucho mejor de lo que soy. (...) Cada vez que paso por un pueblo o una fábrica que ha desaparecido, en donde se dedicaron a la minería, a la pesca o a la agricultura, me fijo en la gente que ha estado viviendo allí durante siglos y me pregunto: ¿cómo me gustaría que me recordaran? Vivimos en una sociedad en la que si ya no contribuyes al modo de vida actual, desapareces. Te borran, eso es todo. Siento que es esa gente la que me toca el corazón, más allá de que lo que hagan sea progresista o no, que sea bueno para el medio ambiente o para el mundo o no. ¿Acaso no importa su historia y su legado? ¿Y cómo quieren que se les recuerde? Creo que lo que me atrae es tratar de capturar todo esas cosas que tarde o temprano van a ir desapareciendo, que están desvaneciéndose. Estoy segura de que si fuese documentalista estaría haciendo películas sobre sitios que están por desaparecer o animales que están punto de extinguirse (...).*

**Chloé Zhao**



(...) En un momento dado de **NOMADLAND**, uno de los personajes hace referencia a lo duro que fue el año 2008. Tan duro que, incluso, la idea del suicidio fue tomando forma paulatinamente en su cabeza. En esta secuencia se halla una de las claves de la película ya que nos remonta a la crisis de las hipotecas *subprime* de 2007. Al colapso de la burbuja inmobiliaria en Estados Unidos y a las dramáticas consecuencias que todo ello traería con sígo. Entre ellas, la quiebra de Lehman Brothers, que terminaría por significar la imagen simbólica de la destrucción de todo un sistema y la expansión internacional de una crisis. La imagen, por tanto, de los nómadas que presenta la película de Chloé Zhao bien puede representar la resistencia hacia un modelo social que ha destruido sus vidas. Un modelo que, en el fondo, los ha condenado al ostracismo dentro de un *status quo* en el que parece que no son necesarios. Que están de más en un entramado capitalista que busca otro tipo de perfil para poder volver a edificar un nuevo gigante macroeconómico que devore nuevas víctimas.

**NOMADLAND**, por consiguiente, sitúa su mirada en los perdedores. En quienes buscan otra manera de hallar su lugar en el

mundo, convenientemente desplazada de todo aquello que les recuerde el pasado. El hogar se convierte en uno de estos elementos que se ven en la necesidad de superar. Uno de los momentos más significativos a este respecto es cuando *Fern* (Frances McDormand) abandona la casa en la que *Dave* (David Strathairn) ha intentado integrarla junto a su familia para dormir en la furgoneta. El personaje ya se encuentra totalmente alejado de un universo en el que ya no se reconoce. No tanto porque las personas que integran el microcosmos al que ha accedido no sean su familia y que, en esencia, se trate de extraños, sino porque, en mayor o menor grado, están integrados en unas estructuras que *Fern* ya no acepta, generándole una desubicación que únicamente puede desaparecer cuando accede al que ya es su mundo: la furgoneta en la que recorre las carreteras. Nada más.

Aquí es donde se encuentran los aspectos más estimables de esta tercera película de Chloé Zhao: el diseño de un personaje que se erige en representación de los desclasados. De todo un núcleo que hacen del encadenamiento de trabajos precarios y de su vida a la deriva, siempre sujetos a la frágil seguridad que les ofrecen sus vehículos, una forma de vida que simboliza un visceral golpe sobre la mesa.

¿A qué responde todo ello? ¿Qué se esconde debajo de este fresco humano expuesto por la cineasta? Básicamente, un conjunto de soledades. Probablemente, uno de los momentos más terribles, a la par que logrados, de la película sea aquel en el que *Fern*, ataviada con una pequeña diadema en la cabeza en la que se lee “Happy New Year” felicita el año nuevo al resto de nómadas que tienen aparcados sus vehículos. La cámara de Zhao se centra directamente en ella, siguiéndola. Sin interesarle las respuestas de los demás. De esta manera, una *Fern* sonriente intenta transmitir un momentáneo espejismo de felicidad. Una situación que guarda una realidad completamente distinta.

Porque **NOMADLAND** posee, como ya se ha visto anteriormente, una clara lectura crítica hacia la antropófaga avidez del capitalismo. Pero, de igual manera, ahonda en la realidad de un conjunto de soledades. De unos seres que no solo se han visto afecta-



-dos por el estallido de la crisis sino que, asimismo, han visto cómo su estabilidad personal y emocional se ha ido quebrando por el fallecimiento de los seres queridos. *Fern* ha perdido a su marido enfermo de cáncer y vive con la culpa de si verdaderamente hubiera podido hacer algo más por evitarle el sufrimiento durante sus últimos días de vida. Pero no es tan solo ella la única alma en pena del cosmos expuesto por Chloé Zhao. Padres que han perdido a sus hijos o seres a los que les quedan escasos meses de vida y quieren aprovecharlos a su manera integran este sufriente desfile de vidas rotas cuyo nexo común es la soledad.

De hecho, los mejores momentos de **NOMADLAND** son aquellos en los que Zhao sigue las largas caminatas de *Fern* en una serie de travellings tan interminables como los trayectos que el personaje lleva a cabo. Momentos en los que sintetiza la soledad tanto suya como de quienes le rodean. Mostrando el callejón sin salida al que han llegado en sus vidas y la necesidad que tienen de dar un viraje.

Un giro emocional que lo cambie absolutamente todo. Una búsqueda, en definitiva, que toma imagen en los paseos de *Fern*. Paseos en los que se relaciona con el resto de personajes pero evita su contacto (saluda mientras camina, aunque rechaza las invitaciones a unirse a ellos). Un posicionamiento de reflexión personal ante una situación prácticamente límite que no va a variar.

Porque **NOMADLAND** termina, prácticamente, como empieza. No hay un trayecto iniciático ni tampoco ningún hecho trascendental que haya variado la opción vital escogida por *Fern* (y, por extensión, la de los otros personajes que comparten su misma elección). Solo un fragmento de su existencia en un viaje constante que no va a finalizar jamás. Un viaje en cuyas paradas encontrará semejantes que, prácticamente, son espejos en los que ve reflejado alguno de los aspectos que con forman su búsqueda. La vida se ha convertido en un círculo que no tiene principio ni fin. Un círculo como el del amor, al que hace referencia uno de los personajes cuando observa el anillo de casa da que *Fern* aún lleva en su dedo.

La puesta en escena de Chloé Zhao potenciará esta idea sirviéndose de dos elementos trascendentales dentro de las líneas formales de la película. Por un lado, los ya comentados travellings que acompañan a la protagonista en muchas de las secuencias. Los travellings se detienen en un momento dado debido, esencialmente, a necesidades dramáticas. Pero podrían seguir acompañando a *Fern* a lo largo de un trayecto infinito en el que nada cambiará. Por otro, las tomas largas en las que el personaje o la furgoneta que conduce quedan empequeñecidos por la inmensidad del entorno o por las líneas de fuga de unas carreteras que parecen no tener fin. Símbolos, básicamente, de un trayecto que siempre la llevará a las mismas posiciones, empequeñeciéndola progresivamente.

La reacción de *Fern* hacia ello tendrá visos cercanos a la autodestrucción. Aspecto que la película apunta muy puntualmente, sin ahondar demasiado en ello, aunque tampoco dejándolo de lado. La mujer preferirá dormir dentro de su furgoneta, soportando temperaturas bajo cero, antes que acercarse a una comunidad religiosa que le ofrece techo. Por otro lado, la necesidad de no tener ningún otro

contacto con el resto de personajes salvo el estrictamente necesario para ofrecer un amago de inclusión social provocará que en varios momentos en los que se encuentra enferma los pase recluida en su vehículo. Una opción que sirve de respuesta visceral a una existencia en la que el personaje va, progresivamente, cerrándose sobre sí mismo. Incrementando su contacto con la naturaleza que la rodea como preámbulo de una muerte, quizá, internamente deseada.

**NOMADLAND**, por consiguiente, se convierte en la expresión última de las cenizas de la crisis, donde la cruenta dictadura de la macroeconomía ha hecho estragos con todo lo que toca. Y, posiblemente, la ambigua presencia de Amazon en la película sirva como metáfora de todo ello (...).

**Texto (extractos):**

*Joaquín Vallet Rodrigo*, “Nomadland: Soledades”,  
rev. Dirigido, febrero 2021.



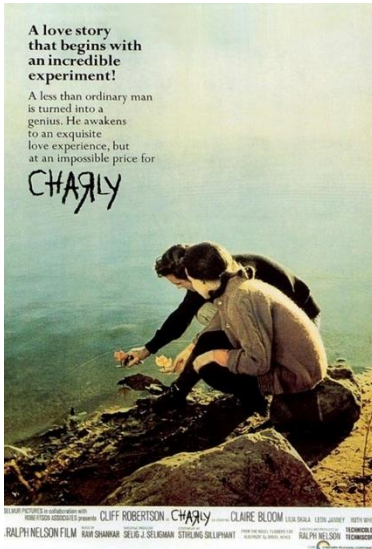






**Lunes 18 MAYO**                      **20:30 h**  
Sala Máxima del Espacio V Centenario  
*Entrada libre hasta completar aforo*

**CHARLY** • 1968 • EE.UU. • 103'



**Título orig.-** Charly. **Director.-** Ralph Nelson. **Argumento.-** El relato (1958) y posterior novela (1966) “Flores para Algernon” (Flowers for Algernon) de Daniel Keyes. **Guion.-** Stirling Silliphant. **Fotografía.-** Arthur J. Ornitz (2.35:1 Techniscope - Technicolor). **Montaje.-** Frederic Steinkamp. **Música.-** Ravi Shankar. **Productor.-** Ralph Nelson y Selig Seligman. **Producción.-** ABC Pictures – Robertson and Associates – Selmur Productions. **Intérpretes.-** Cliff Robertson (*Charly Gordon*), Claire Bloom (*Alice Kinnian*), Lilia

Skala (*dra. Anna Strauss*), Leon Janney (*dr. Richard Nemur*), Ruth White (*sra. Apple*), Dick Van Patten (*Bert*), Edward McNally (*Gimpy*), Barney Martin (*Hank*), William Dwyer (*Joey*), Dan Morgan (*Paddy*). **Estreno.-** (EE.UU.) febrero 2021 / (Francia) junio 2021 / (España) marzo 2021.

**versión original en inglés con subtítulos en español**

*Película nº 9 de la filmografía de Ralph Nelson (de 16 películas)*

*1 Oscar: Actor principal (Cliff Robertson).*

Música de sala:  
**“Bridges” (2001)**  
**Ravi Shankar**

A propósito del concierto homenaje a **Ravi Shankar**  
**75° FESTIVAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA**



(...) Actor teatral durante su etapa juvenil, Ralph Nelson nació el 12 de agosto de 1916, en Nueva York. A pesar de ser el miembro de mayor edad de la Generación de la Televisión, Nelson hizo efectivo su ingreso en el mundo del cine cuando ya había cumplido los cuarenta y cinco años. Atrás quedaba una larga experiencia vital y profesional, que comprendía desde sus problemas con la justicia por hurtos de pequeña consideración hasta su paso por Broadway como actor teatral especializado en el repertorio shakespeariano (‘Hamlet’, ‘La fierecilla domada’, ‘Romeo y Julieta’) en los años treinta. Reclamado por el ejército de su país, Ralph Nelson accedería al puesto de instructor de vuelo durante la Segunda Guerra Mundial. Para el polifacético cineasta de origen escandinavo, la contienda bélica tan sólo supuso un



paréntesis a su frenética actividad escénica, aunque en su nueva etapa como civil se decantaría por escribir sus propias obras teatrales. Ante la imposibilidad de ver estrenadas en condiciones algunas de sus piezas teatrales, Ralph Nelson probaría fortuna en la televisión, medio en el que no tardaría en responsabilizarse de la dirección y producción de series o espacios dramáticos como “Mama”, “Kraft Theatre”, “The Twilight zone” o “Playhouse 90”. Precisamente sería en este último espacio de la CBS en el que Nelson, desde su condición de director titular -junto con Arthur Penn y John Frankenheimer- acometió la puesta en escena de “Requiem por un peso pesado” (1956), por la que obtendría un premio Emmy en su categoría. Seis años más tarde, el mismo material de partida sobre el mundo del boxeo que había confeccionado Rod Serling -asimismo creador de la serie “The Twilight zone”, para la que Nelson rodaría diversos capítulos- valdría para procurarse su debut en el medio cinematográfico con idéntico protagonista, Anthony Quinn.



En función de su tardío ingreso en la nómina de directores, Ralph Nelson abordó la práctica cinematográfica sin la determinación y la inquietud propia de los jóvenes que habían sido sus compañeros en los dramáticos televisivos -algunos, como en el caso de John Frankenheimer, eran catorce años menor que él-. No obstante, Ralph Nelson contribuyó en buena medida a diseñar un nuevo escenario para la industria cinematográfica una vez finiquitada la política de Estudios. A tal efecto, Nelson ayudaría a potenciar la presencia de actores de raza negra -hasta entonces relegados mayoritariamente a papeles secundarios-, como Sidney Poitier, con quien trabajará en **Los lirios del valle** (*Lilies of the field*, 1963). Pero al margen de este talante liberal inherente a su generación, Ralph Nelson se vio en exceso condicionado a un material que ya había sido consensuado por los productores, guionistas y/o los actores principales: una dinámica habitual que Nelson parecía aceptar con cierta resignación.

Durante sus primeros años de asentamiento en el mundo del celuloide, el cineasta alimentaba la posibilidad de llevar a cabo la adaptación a la gran pantalla del relato corto de Daniel Keyes “Flores para Algernon”. Cliff Robertson fue su principal benefactor, ya que había adquirido los derechos de la obra en 1963, dos años después de que hubiera interpretado una versión televisiva bautizada como “The

Two Worlds of Charly Gordon” (1961) dentro del programa “U.S. Steel Hour”. El título de este dramático exhibido en la pequeña pantalla, hacía referencia al personaje central de la historia, un retrasado mental que desarrolla un coeficiente de inteligencia propio de un genio tras someterse a una operación por la que ya había pasado satisfactoriamente el *ratón Algernon*. A petición de Robertson, William Goldman escribió un primer tratamiento del guion que quedaría invalidado al entrar en juego Stirling Silliphant, un escritor con mayor experiencia dentro del medio. Una vez concluido el borrador del guión de Silliphant, Nelson entraría en el proyecto que se convertiría en **CHARLY**, uno de sus trabajos mejor resueltos –la sincera emoción que destila este film lo emparenta con obras de Delmer Daves o el mismísimo King Vidor- y que brindaría un Oscar a Robertson como mejor intérprete, al igual que había acontecido con Sidney Poitier en **Los lirios del valle**.

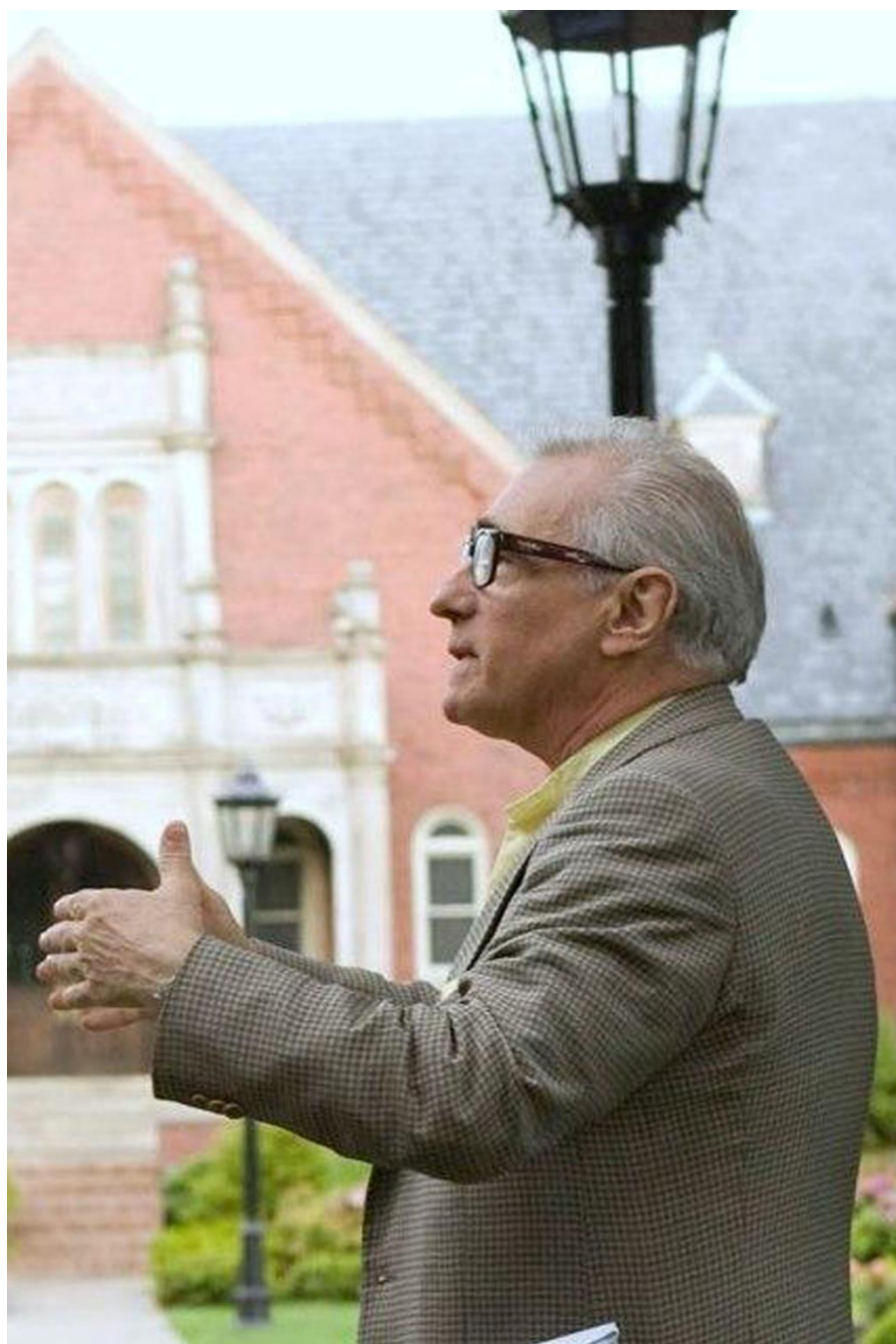
En **CHARLY** no falta la capacidad de Nelson para la experimentación que ya había apuntado en **Los pasos del destino** (*Fate is the hunter*, 1964) y **El último homicidio** (*Once a thief*, 1965), desde el empleo de la ‘split screen’ o pantalla dividida, hasta la búsqueda de una original partitura musical cortesía del hindú Ravi Shankar o la concreción de un diseño artístico que remite a un espacio aséptico, con el predominio de tonalidades neutras. A partir de **CHARLY**, Ralph Nelson se situaría en una nueva dimensión como cineasta que no tardaría en dinamitar al inscribirse en un modelo de producción en el que primara la denuncia social pero con un tratamiento de la violencia que seguía la estela de la estética impuesta a finales de los años sesenta y principio de los setenta por cineastas como John Boorman, Sam Peckinpah, Robert Aldrich o Don Siegel, entre otros (...).

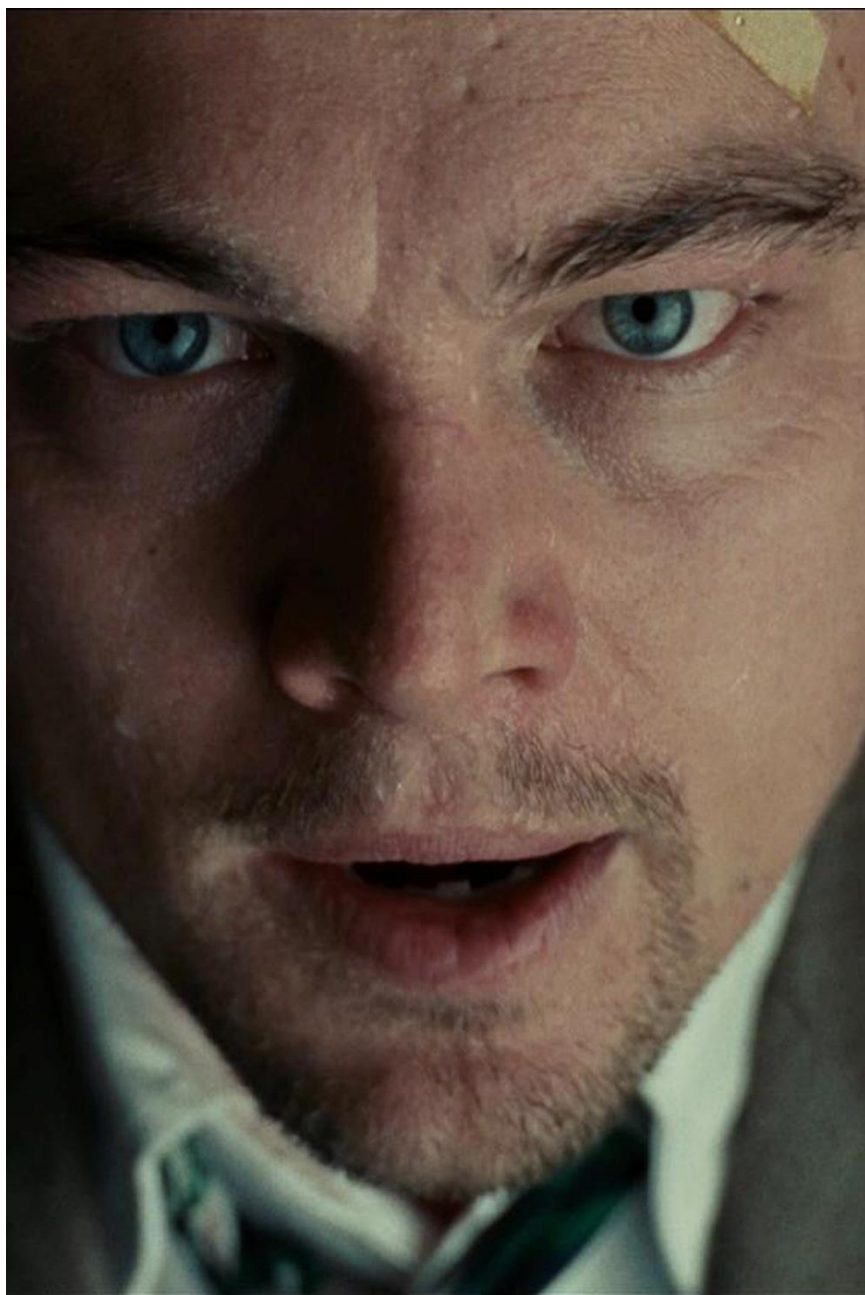
Texto (extractos):

Christian Aguilera, **La generación de la televisión: la conciencia liberal del cine norteamericano**, Ed. 2001, 2000.

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon, **50 años de cine norteamericano**, Akal, 1997.







**Jueves 21 MAYO 20:30 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**SHUTTER ISLAND • 2010 • EE.UU. • 143'**



**Título orig.-** Shutter Island.

**Director.-** Martin Scorsese.

**Argumento.-** La novela homónima (2003) de Dennis Lehane. **Guion.-**

Laeta Kalogridis. **Fotografía.-**

Robert Richardson (2.39:1 – Kodak).

**Montaje.-** Thelma Schoonmaker.

**Música.-** Obras de György Ligeti,

John Adams, John Cage, Brian Eno,

Max Richter y Krzysztof Penderecki.

**Productor.-** Bradley Fischer, Mike

Medavoy, Amy Herman, Arnold

Messer y Martin Scorsese.

**Producción.-** Phoenix Pictures –

Sikelia Productions – Appian Way –

Thomas FX Group para Paramount

Pictures. **Intérpretes.-** Leonardo DiCaprio (*Teddy Daniels*), Mark

Ruffalo (*Chuck Aule*), Ben Kingsley (*dr. Cawley*), Max von Sydow

(*dr. Naehring*), Michelle Williams (*Dolores*), Emily Mortimer (*Rachel 1*),

Patricia Clarkson (*Rachel 2*), Jackie Earle Haley (*Noyce*), Ted

Levine (*guardia*), John Carroll Lynch (*alcaide McPherson*), Elias

Koteas (*Laeddis*). **Estreno.-** (EE.UU.) febrero 2010 / (Francia)

febrero 2010 / (España) febrero 2010.

**versión original en inglés con subtítulos en español**

*Película nº45 de la filmografía de Martin Scorsese (de 67 películas)*

Música de sala:

**Obras de György Ligeti (1962-1969)**

A propósito del concierto del **Numen Ensemble**  
**75° FESTIVAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA**



(...) El protagonista de **SHUTTER ISLAND** estuvo en la guerra en Europa, pero en realidad podría ser en cualquier parte. Cuando los veteranos volvieron, el cine lidió con ellos en **Los mejores años de nuestra vida**, de William Wyler. Esa es la versión civilizada del asunto. Luego está el cine negro, que es la parte incivilizada del tema. El cine negro duró más, es puro estado de ánimo y de tono, que sale de una guerra que acabó con la bomba atómica y que nos mostró de qué éramos capaces: de alienarnos completamente como especie. Esto es posible si no controlamos y contenemos algunos aspectos, que de hecho son potenciados por la guerra. Si sacas a un niño de ocho años del colegio y le das una pistola, ¿qué esperas que haga cuando llegue a casa? Sinceramente, es difícil hablar de esto, pero es verdad que muchos soldados americanos, cuando volvieron de Irak o de Afganistán, mataron a sus mujeres (...).

*(...) Cuando leí el guion me emocioné mucho. Me gustó la decisión, en la última escena, de añadir unas líneas que no estaban en la novela, así que cuando terminé, volví a leer algunas escenas. Me impresionó su sentido del sufrimiento, tenía algo muy particular: la compasión de todos alrededor del protagonista (...).*

*(...) Hacer algo personal y algo comercial era parte del reto de hacer **SHUTTER***

***ISLAND.** Por un lado, pude disfrutar de las referencias a los géneros de los años cincuenta y me sentí muy cómodo con el cambio que se produce respecto a la novela Por otro lado, es una gran película, ¿no? Quiero decir: se podría haber hecho la misma película con menos dinero, pero por suerte fue con más. Que una película cueste menos no significa que sea mejor (...).*

*(...) Leonardo DiCaprio es un chico joven que se ha ido convirtiendo en un gran actor. A medida que madura, su vida va penetrando en su forma de actuar y resulta muy emocionante estar cerca de una persona con tanto talento mientras esto va sucediendo. Mi relación con Leo comenzó siendo de padre e hijo. Ahora, en cambio, somos amigos. Podemos tener una relación como la que tengo con Robert De Niro o Harvey Keitel, que son del mismo barrio que yo y a los que, a veces, mi madre les invitaba a comer (...).*

**Martin Scorsese**



(...) “Recordadnos, puesto que también hemos amado y reído”. Esta cita puede leerse en un cartel que el agente federal *Teddy Daniels* (DiCaprio) ve durante su trayecto desde el puerto de la isla de Shutter, en la bahía bostoniana, hasta el centro psiquiátrico de Ashecliffe, situado en los confines de la misma isla, allí donde se encuentran reclusos aquellos que un día fueron buenos hombres y mujeres y hoy no pueden hacer otra cosa que recomponer su mente rota o dejarse llevar por una imaginación quebrada y desconectada de la realidad, aquellos que amaron y rieron y ahora ya ni odian ni lloran.

Scorsese sale de Boston, lugar de la acción de su anterior película, y sale por extensión de todo núcleo urbano estadounidense, para ubicarse en una suerte de tierra de nadie, un lugar remoto de la ficción que le permite jugar con toda la imaginería gótica de su gusto. En la isla de Shutter, en las dependencias de los pabellones A y B y en la fortaleza que da cobijo al pabellón C de la institución psiquiátrica para criminales dementes, en las celdas lóbregas, los pasadizos laberínticos, las murallas exteriores y los lujosos salones interiores en penumbra, Scorsese se siente libre para crear un mundo que,

ciñéndonos solamente a sus anteriores films con DiCaprio, no necesita de un proceso de recreación (las puertas del infierno neoyorquinas en el siglo XIV, la costa californiana de la primera mitad del siglo XX), sino de estricta invención.

Nada tiene que ver pues con el Nueva York pretérito de **Gangs of New York** –ni por supuesto con las anteriores y más modernas geografías neoyorquinas retratadas a lo largo de su obra-, ni con el Hollywood estilizado pero seco de **El aviador** ni con la fisonomía incierta de una ciudad dispersa, que puede ser acogedora y solitaria a la par, como es el Boston de **Infiltrados**. Es conveniente remarcarlo dada la importancia que espacios y ciudades han tenido siempre en el cine del director. En **SHUTTER ISLAND**, ambientada en 1954, durante el anticomunismo y los experimentos atómicos -dos aspectos que, de manera un tanto forzada, se dan cita en el devenir del relato en momentos puntuales-, concibe uno de los lugares más privilegiados de su cine, sin ataduras formales y con capacidad absoluta para dar rienda suelta a su imaginación filtrada por tantos film *noir* turbadores y relatos de terror gótico que le han nutrido como espectador. No es que reconozcamos detalles concretos vistos en otras películas, entre el pastiche y la devoción, sino que advertimos formas que siempre han podido estar en el cine de Scorsese y ahora cristalizan, libre de toda atadura, por terrenos insospechados o no practicados, lo que no quiere decir necesariamente que por ello **SHUTTER ISLAND** sea una de las mejores películas de su autor o simplemente una buena película: le falta misterio, algo consustancial al tipo de relato elegido y al género, o mezcla de los mismos, que Scorsese ha decidido practicar.

Por ello no es de extrañar que, como se indica en las notas de promoción del film, el cineasta dedicara una serie de proyecciones nocturnas a los miembros del reparto y equipo técnico de **SHUTTER ISLAND** con el fin de transmitirles evocaciones más que ideas, atmósferas más que momentos concretos. Scorsese les proyectó títulos como **Laura** (Otto Preminger), **La casa en la sombra** (*On Dangerous Ground*, Nicholas Ray), **Encrucijada de odios** (Edward Dmytryk), **Suspense** (Jack Clayton), **La casa encantada** (*The Haunting*, Robert Wise), **El proceso** (Orson

Welles), un documental bélico de Huston sobre el síndrome de guerra, **iHágase la luz!** (*Let there be light*, 1946) y **La séptima víctima** (*The seventh victim*, Mark Robson), aunque a la lista podría haber añadido sin ningún problema otra película de Robson producida también por Val Lewton, **Bedlam**, y el **Corredor sin retorno** de Sam Fuller, ambas visiones descarnadas de la vida en un manicomio, más gótica la primera y más sensacionalista la segunda, además de algún que otro fragmento de **El gabinete del doctor Caligari** (Robert Wiene), no por sus decorados expresionistas, pero sí por sus sencillas interpretaciones psicológicas de la locura.

¿Debemos por ello celebrar un plano igual que el del film de Robson, o una idea de iluminación que nos recuerde al de Dmytryk, o elementos afines con la atmósfera turbadora en un paraje solitario de la película de Ray, o la pesadez de la puesta en escena de Welles adaptando a Kafka, o la arquitectura inquietante del film de Wise, o la imaginación enferma que da vida a los fantasmas de la novela de Henry James versionada por Clayton, incluso esas sugerencias de la magistral **Jennie** de William Dieterle que Scorsese ha citado también como referencia o el regreso de un personaje que se creía perdido, la paciente *Rachel Solando* (Emily Mortimer), como regresaba de entre los muertos la Gene Tierney de **Laura**? En absoluto. **SHUTTER ISLAND**, como tantas otras películas con una cierta personalidad, no transita la senda manierista de la evocación formal ni en un ensamblaje de motivos visuales y gestos argumentales vistos y reconocidos, sino que utiliza todas esas referencias a modo de colchón sobre el que dejar reposar ideas que si bien no son estrictamente originales, tampoco funcionan como mera acumulación de deudas cinéfilas contraídas. Scorsese, como ha hecho en sus documentales sobre cine norteamericano e italiano, acude a los autores pretéritos para sentirse más seguro de sí mismo. Por eso podemos reconocerlo todo en **SHUTTER ISLAND** sin reconocer nada en concreto, a diferencia de lo que ocurre por ejemplo con el cine de Tarantino o lo que pasaba a veces con el primer Godard. Scorsese ha educado su ojo con las películas citadas (y muchas más) y quiere mostrarnos a nosotros, espectadores enfrentados con un género perdido, el gótico, cuál ha sido



ese proceso de educación para reafirmarse en su postura, como espectador de cine y como director de cine, y decirnos que historias de este tipo pueden contarse aun empleando técnicas narrativas y visuales propias de un tiempo pretérito que nunca perdió su vigencia.

La teoría no siempre lleva a la práctica, y las secuencias que ilustran las pesadillas de *Teddy* -sobre todo las primeras en las que aparece su esposa, *Dolores* (Michelle Williams)- tienen unos efectos especiales francamente horribles, entre *demodés* y artificiales; eso también resta misterio. La sucesión de recuerdos y pesadillas, de pesadillas y recuerdos -pronto se rompe la fina línea que separa las dos cosas-, que hacen referencia a la esposa muerta, por un lado, y al momento en que *Teddy*, diez años antes, entró con el resto de tropas aliadas en el campo de concentración de Dachau, acaba por entorpecer la dinámica de una historia de la que, sorteada la primera hora de metraje, uno puede intuir cuál será más o menos el desenlace, con un giro aparentemente inesperado -y que otorga lógica absoluta al obsesivo punto de vista en primera persona: *Teddy*/DiCaprio está presente en casi todos los planos de la película- que no lo es tanto. Las



analogías entre campo de concentración nazi y manicomio son algo burdas, no nos engañemos, reafirmadas en la excesivamente discursiva secuencia de la conversación en la cueva entre *Teddy* y una paciente huida (Patricia Clarkson), y subrayadas por ese travelling elegante pero innecesario que sigue lateralmente a los soldados alemanes que van cayendo abatidos por los disparos de los soldados estadounidenses cuando estos ya no pueden contenerse por el horror que acaban de presenciar (Sam Fuller, en **Uno rojo, división de choque**, necesitaba solo un primer plano sostenido de Mark Hamill disparando varias veces contra el soldado alemán escondido en un horno crematorio para explicar más y mejor lo mismo). Y la manera de mostrar algunos síntomas de la locura bordean peligrosamente el efectismo inútil: la expresión, los ojos vidriosos y la cabeza medio calva de una paciente que se fija en *Teddy* a su llegada a Ashecliffe, por ejemplo, o las entrevistas con otros de los reclusos. Una sola frase – “*un insecto viviendo en mi cerebro*”- dice más, en definitiva, sobre la sensación de demencia que muchas de las cosas mostradas por Scorsese a lo largo del film.

En cuanto al concurso de DiCaprio, y buscando correlaciones con sus otros trabajos para Scorsese, suponiendo que las tenga y no sea una simple operación comercial destinada a beneficiar a uno y a otro -y a los productores, claro-, es cierto que *Teddy Daniels*, tan inseguro y frágil (no bebe, fuma pero pierde el encendedor, tiene migrañas, se marea en el mar) ofrece una prolongación en el terreno

de la ficción de los delirios reales del *Howard Hughes* de **El aviador**, a la vez que una progresiva pérdida de identidad -fruto, inicialmente, de los narcóticos neurolépticos que parece suministrarle el director del centro (un ambiguo pero no turbador Ben Kingsley)- que conectaría con la que padece, por otras circunstancias, el personaje que encarnara el actor en **Infiltrados**. Pero estas teorías, extensibles al gusto constante de Scorsese por volver al pasado en sus películas con DiCaprio (tres de cuatro, o cinco de seis si contamos los proyectos futuros sobre *Roosevelt* y *Sinatra*), casarían solo con la ya extinta política de los actores que promulgó el “Cahiers” francés hace bastantes años y que, en el cine norteamericano contemporáneo, solo ha tenido verdadera razón de ser en Tom Cruise y, si se quiere, Ben Stiller. En cuanto a lo gótico en el film, Scorsese lo asume en sus funciones más evidentes y dramáticamente barrocas; no en vano hay un manicomio, un cementerio, una cripta, una tormenta huracanada, unas mazmorras, unos pasadizos, la luz de las velas o de las cerillas, un despacho oscuro amueblado con libros, un *mad doctor* (Max Van Sydow), un acantilado y, por supuesto, un faro, lugar de la expresión máxima del conflicto al que se aboca la película.

Al final, **SHUTTER ISLAND** puede verse como una terapia de choque en el sentido total de la palabra, más fuera que dentro del relato. No ha habido sesiones de electrodos y duchas frías, camisas de fuerza, drogas que anulan la conciencia y demasiadas escapadas por los corredores del recinto, y de la lobotomía solo se dice en una ocasión que está a punto de practicarse, pero la película en sí misma es una especie de sofisticada terapia de choque que se practica al personaje principal y, también, una terapia de choque de Scorsese con sus fantasmas góticos, con el cine negro no urbano (ni de gánsteres, detectives o policías) y con los films de terror de serie B en el que prevalecía la atmósfera, o una idea de la atmósfera cinematográfica aplicada a un tipo concreto de relato, por encima de los trucajes y las criaturas mal maquilladas de otro mundo (...).

**Texto (extractos):**

*Quim Casas*, “Shutter Island: Scorsese-DiCaprio, una década incierta”, en dossier “Martin Scorsese” 1ª parte, rev. Dirigido, marzo 2010.



(...) Martin Scorsese nos traslada a la Era de la Ansiedad. Aquellos años cincuenta, marcados por la II Guerra Mundial, la bomba H, los campos de exterminio, en los que el ser humano ya no pudo mirarse al espejo y reconocerse, Como el policía federal *Teddy Daniels* de **SHUTTER ISLAND**, su identidad se desdobra entre el hombre asustado y la bestia enloquecida. A pesar de Theodor Adorno, que no creía en la poesía después de Auschwitz, en el cine americano aquélla se abrió paso por las grietas de unos relatos de claustrofobia en los que la banalidad del mal y la imposible fatalidad vehicularon el miedo y el desencanto de la sociedad. Con todas sus consecuencias (que pasan por completar un film tan aislado y enigmático en la producción de Hollywood como la lúgubre isla en la que transcurre la acción de **SHUTTER ISLAND**), Scorsese, el gran preservacionista del cine americano, ha querido invocar esa atmósfera de pesadilla laberíntica en su último film.

Con tal propósito, el autor de **Taxi Driver** quiso que todo el equipo se empapara de las producciones del cine negro y de terror de la época que lleva marcadas a fuego en su imaginario; esas películas en las que, dice, *“lo interesante es que la historia se basa en cómo se percibe la realidad”*. La primera de las proyecciones nocturnas que organizó fue la seminal **Laura** (Otto Preminger, 1944). *“Creí que Leonardo (DiCaprio) y Mark (Ruffalo) podían fijarse en Dana Andrews, en su lenguaje corporal”*, es decir, el de alguien que regresa del infierno y se enamora de un fantasma. Oscuras pulsiones

hilvanadas en estructuras tan complejas como las de **Retorno al pasado**, de Jacques Tourneur, también han jugado un papel determinante en la mecánica argumental de la adaptación de la novela de Dennis Lehane, como prácticamente todo el halo de misterio que rezuman, como por intervención ultraterrenal, las series B de Tourneur (**Yo anduve con un zombi**, 1942; o **La mujer pantera**, 1943) y, en general, las producciones de Val Lewton, como el thriller de exploración satánica **La séptima víctima** (*The seventh victim*, Mark Robson, 1943),

Desde los primeros y ambivalentes minutos del film (la singladura en barco hacia el hospital y la isla envuelta en la bruma), la atmósfera que se apropia de la pantalla, remarcada por un *score* a lo Bernard Herrmann, se hace eco tanto de referencias acuciantes del terror **La casa encantada** (*The haunting*) Rober Wise, 1963; **Suspense**, Jack Clayton, 1961; **La isla de los muertos** (*Isle of Dead*) Mark Robson, 1945; y **La casa de la colina**, Robert Wise, 1951), como de thrillers-policiales -**La casa en la sombra** (*On dangerous ground*) Nicholas Ray, 1952; **Encrucijada de odios**, Edward Dmytryk, 1947- o dramas psicológicos -**Labios sellados**, Karl Malden, 1957; **El proceso**, Orson Welles, 1963-, para que el expresionismo de **El gabinete del dr. Caligari** (Robert Wiene, 1919) tome los claustrofóbicos interiores y recodos del frenopático donde transcurre la acción. **Titticut Follies** (1967), de Frederick Wiseman, proporcionó a los actores una referencia documental del entorno (una institución para criminales trastornados), así como los documentales de John Huston **San Pietro** (1945) y **iHágase la luz!** (*Let there be light*, 1946) (...).

Texto (extractos):

Carlos Reviriego, "El cine que habita en Shutter Island",  
rev. Cahiers du Cinéma España, marzo 2010



(...) **SHUTTER ISLAND**, uno de los mejores films de Martin Scorsese de estos últimos años, se inspira en la estupenda novela homónima de Dennis Lehane. La película, cuyo guion firma Laeta Kalogridis, sigue fielmente la trama del libro, reproduciendo incluso algunos de sus diálogos; el estilo de la novela se presta, dado que es muy “cinematográfica”. En el film queda más claro desde el principio del relato el trastorno mental que sufre su protagonista, el *agente federal Teddy Daniels* (Leonardo DiCaprio). Aunque en la novela también se insiste desde sus primeras páginas en que *Teddy* está muy afectado por terribles recuerdos del pasado -sobre todo, lo relativo a su esposa *Dolores* (encarnada en la película por la estupenda Michelle Williams)-, Scorsese tarda poco en visualizar las traumáticas rememoraciones, pesadillas y momentos oníricos que torturan a *Teddy*. Incluso añade una secuencia fragmentada, solo apuntada en el libro, en la cual vemos que su tormento se remonta a sus años de servicio militar durante la Segunda Guerra Mundial, y en concreto, a su entrada con su pelotón en el campo de exterminio de Dachau (es de justicia destacar el extraordinario travelling lateral con el que el director visualiza el crudo momento en el que *Teddy* y sus hombres acribillaron a los soldados alemanes que habían capturado). Scorsese mitiga el efecto sorpresa del final de la novela porque ya lo ha anticipado. Prefiere, a cambio, potenciar lo que la tenebrosa aventura de *Teddy* en la isla de Shutter tiene de experiencia sensorial para el protagonista, y de paso, experimentar él mismo con las formas del cine



de terror gótico. **SHUTTER ISLAND** es un relato gótico de pura raza construido alrededor de una trama policíaca. Desde una perspectiva gótica hay, por así decirlo, de todo. Un paisaje remoto, esa isla azotada por un huracán. Un decorado lleno de habitaciones secretas donde no se puede entrar y de puertas cerradas que no se deben abrir: el penal psiquiátrico de Ashecliffe. Un personaje ambiguo que transmite la sensación de que sabe mucho más de lo que dice, el *dr. Cawley* (Ben Kingsley). Una “damisela en peligro”, *Rachel Solando* (Emily Mortimer), la paciente cuya huida de su celda es lo que ha provocado la presencia de *Teddy* y su compañero *Chuck Aule* (Mark Ruffalo) en la isla. El *dr. Naehring* (Max Von Sydow), un “científico loco” que cree en las cadenas y la lobotomía como método terapéutico para los criminales dementes. Un cementerio y un panteón. Elevados acantilados que se precipitan sobre un mar revuelto. Un faro solitario y aislado por la marea donde, dicen, se llevan a cabo experimentos secretos ... Pero si todo esto es atractivo en sí mismo considerado, lo mejor reside en la brillantez con la cual Scorsese lo visualiza todo, en un ejercicio formal que como suele ser habitual en el cineasta neoyorquino, tiene mucho de exhibición de cinefilia (referencias al cine negro de los años cuarenta y cincuenta, y a la estética de las producciones de Val Lewton), pero también atesora una función narrativa concreta: expresar que el tormento mental de *Teddy* no es más que la fantasía de un demente encerrado en su propio mundo. ¿Y qué mejor modo de hacerlo que a partir de convenciones

cinematográficas asimismo inexistentes en la así llamada vida real? Para Scorsese, el cine es una fábrica de sueños pero también de pesadillas; y, por ello, convierte la pesadilla de Teddy en una sucesión de momentos “de cine”. Asimismo, el protagonista digamos que “vive una película” porque, expresado coloquialmente, también se ha “montado una película” en su cerebro. Una “película”, y “de terror” por añadidura, en la cual caben, por tanto, numerosas secuencias oníricas (todos los misteriosos flashbacks/ sueños de *Teddy* con *Dolores*); visitas a “casas de los horrores” (*Teddy* internándose en el pabellón de los internos más violentos); encuentros con “monstruos” (conversaciones de *Teddy* con *Andrew Laeddis*/ *Elias Koteas* y *George Noyce*/ *Jackie Earle Haley*, cuyo rostro tumefacto como consecuencia de haber recibido una paliza le da un aire a lo Rondo Hatton); incluso conversaciones con “brujas” o “pitonisas” (diálogo de *Teddy* con la “auténtica” *Rachel Solando*/ *Patricia Clarkson* a la luz de las llamas de una hoguera con reminiscencias infernales). El film se cierra, con respecto al libro de *Lehane*, con una nota ambivalente, pues si en la novela se explica de forma más clara que todo lo que hemos visto es una invención de la mente de *Teddy*, en cambio la secuencia final de la película es mucho más ambigua: ¿tienen razón los médicos de la isla de *Shutter* y *Teddy* no es más que un demente con mucha imaginación? ¿O acaso *Teddy* tenga razón y nada esté tan claro como esos mismos médicos pretenden aparentar? Una resolución que evoca -y se trata de algo reconocido por el propio Scorsese- el no menos ambiguo final en el manicomio del clásico expresionista de *Robert Wiene* **El gabinete del Dr. Caligari** (*Das cabinet des Dr. Caligari*, 1920) (...).

**Texto (extractos):**

*Tomás Fernández Valentí*, “*Shutter island: la isla del terror*”,  
rev. Dirigido, marzo 2017.



(...) En una entrevista realizada en 1962, a propósito de su adaptación de “El proceso” de Franz Kafka, Orson Welles afirmaba: *“Es un gran libro, uno de los textos que han marcado nuestro tiempo. Yo quise resituar la pesadilla en 1963, para dibujar una pesadilla más actual cercana a la posguerra”*. Al hablar de universalidad a propósito de la obra de Franz Kafka, Welles no hacía más que vislumbrar el libro que estaba adaptando como una especie de imagen compendio de las pesadillas del siglo XX. Kafka surgía como un modelo de literatura extrema que permitía al cineasta poder hablar de la alienación de ese hombre moderno surgido de la ilustración, de ese individuo atrapado en sus propios laberintos cuya existencia había desembocado en el horror de los campos de exterminio nazis. Si rastreamos la cinematografía de Martin Scorsese, nos encontraremos con que Kafka ha estado latente en algunos de sus infiernos extremos (como el prefigurado de forma barroca en **Al límite** / *Bringing out the dead*, 1999), pero solo se había manifestado como una auténtica pesadilla gestada desde el absurdo en **¡Jo, qué noche!** (*After hours*, 1985).

En **SHUTTER ISLAND**, inspirada en una novela de Dennis Lehane, autor de “Mystic River”, Kafka se convierte en el principio rector tanto de los aspectos narrativos como de los juegos metafóricos que rigen la historia. Martin Scorsese construye un relato extremo, terriblemente personal y ambicioso. El cineasta desafía lo verosímil, pero con la peculiaridad de que su película nunca abandona la condi-



-ción de nuevo capítulo de esa gran saga americana que el propio cineasta ha ido tejiendo en los últimos años. En esta ocasión, la novedad de film reside en que el sujeto que se sitúa en el epicentro de la ficción es el americano de posguerra que acarrea, como sujeto histórico, una pesada carga de culpabilidad urdida en la II Guerra Mundial y rematada por los desmanes de la Guerra Fría.

*Teddy Daniels* es el hombre herido por los efectos de la barbarie, es el ser humano que quiere olvidar sus propios traumas convirtiéndose en prisionero de sus delirios. *Daniels* pasea por una isla misteriosa su condición de sujeto simbólico de la América de los años cincuenta, arrastra consigo mismo el horror colectivo e intenta crear extrañas fortificaciones mentales para superar una violencia que condiciona la idea de progreso y de falsa bondad de su propio país. Si la sangre de las bandas de malhechores de **Gangs of New York** era la semilla de las Torres Gemelas, los cadáveres de Auschwitz, Normandía e Hiroshima no cesan de gravitar entre los acantilados de **SHUTTER ISLAND**. Las fortificaciones psiquiátricas son el refugio de esa alienación generada como resultado de la crisis de la moral, y tras sus turbios corredores se esconden las tribulaciones de unos vencedores empeñados en aniquilar la disidencia. Después de Auschwitz, conviene no olvidar que también existió Hiroshima.

En la narrativa de Franz Kafka existe una marcada diferencia entre los principales personajes de sus dos obras mayores. *K.*, el agrimensor de “El castillo”, es básicamente una figura del exilio, in-



-tenta penetrar en un mundo ajeno pero acaba sucumbiendo a la alienación y a la burocracia instrumental. En cambio, *Joseph K.*, el protagonista de “El proceso”, es alguien que cree pertenecer al propio mundo que le procesa. En todo momento piensa que podrá vencer, cree que disfruta de una buena condición social y no se da cuenta de que ha sido expulsado de la existencia ordinaria. *Joseph K.* sabe que nunca encontrará la verdad, pero persiste en su empeño, su único límite es el cansancio físico. *Teddy Daniels* sería la extrapolación que Scorsese lleva a cabo de la figura de *Joseph K.*, con la diferencia de que lo que le interesa al cineasta no es tanto el sujeto atrapado por la lógica legal, sino el sujeto atrapado en la tenue frontera que separa la bondad de la monstruosidad. A lo largo de la película, el personaje no cesa de pensar que es capaz de controlar su propio mundo y de creer que la lógica de su visión corresponde a la realidad. Al igual que *Johnny Barret*, el protagonista de **Corredor sin retorno** (*Shock corridor*, 1961) de Sam Fuller, el personaje de *Teddy Daniels* no se da cuenta de que está perdido en el interior del laberinto y que al final del camino lo único que existe es el *Minotauro*, esa bestia mitológica encargada de devorar a todos los que se han perdido, a todos los que nunca podrán llegar a encontrar la salida.

Martin Scorsese construye su relato jugando con esos desniveles entre la cordura y la demencia que estaban ya latentes en una obra primigenia sobre el binomio cine/ locura como **El gabinete del dr. Caligari** (1919), de Robert Wiene. Sin embargo, su deseo de



llevar a cabo una escritura extrema no acaba desembocando en las fórmulas neoexpresionistas de algunos de sus trabajos anteriores, marcados por el movimiento excesivo de la cámara o la extrapolación grotesca de las interpretaciones. Scorsese concibe su puesta en escena a partir de una gran sobriedad y de un comedido trabajo interpretativo. Deja que los sueños malignos penetren en la tesitura del decorado o juega con gran elegancia con el fuego como proyección de ese infierno del que vienen los personajes y hacia el que regresan. A pesar de rechazar los efectos, consigue que el hipotético mundo objetivable acabe adquiriendo también la dimensión de una auténtica pesadilla.

El gran reto de Martin Scorsese no reside en construir una trama que se desplace progresivamente hacia lo onírico o lo absurdo, sino en buscar el modo en que se filtra una cierta verosimilitud dentro de algo que no cesa de traicionar su propia verosimilitud. Desde esta perspectiva, la lección de Franz Kafka actúa como una implacable receta. Las primeras imágenes nos introducen en un tiempo y un espacio concreto: Boston, 1954. Este factor nos obliga a trazar unas coordenadas de verdad, pero a medida que el cineasta nos hace avanzar por el laberinto, nos olvidamos de esa posible verdad inicial para ir comprobando cómo todas las otras verdades del relato también son posibles, aunque la lógica de los sueños convierta en locura todo lo que ha sido enunciado. Los giros no son golpes de efecto, sino simples pruebas a la capacidad del espectador para convertir un mundo marcadamente simbólico en un mundo posible. **SHUTTER ISLAND**

es una película excepcional porque nunca abandona la lógica verosímil propia del thriller dentro de un universo que se rige por la lógica de lo inverosímil (...).

**Texto (extractos):**

*Ángel Quintana*, “Shutter Island: Kafka en la isla infernal”,  
rev. Cahiers du Cinéma España, marzo 2010









**Lunes 15 JUNIO 20:30 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**EL OFICIO DE LAS ARMAS • 2001 • Italia • 104'**



**Título orig.-** Il mestieri delle armi.

**Director y Guion.-** Ermanno Olmi.

**Fotografía.-** Fabio Olmi (1:85:1 – Color). **Montaje.-** Paolo Cottignola.

**Música.-** Favio Vacchi.

**Productor.-** Roberto Cicutto y Luigi Musini.

**Producción.-** Cinemaundici – Rai Cinema – Studio Canal – Taurus Produktion Boyana Film.

**Intérpretes.-** Christo Jivkov

(*Giovanni de Medici de la Bande Nere*), Sergio Grammatico (*Federico Gonzaga*),

Dimitar Rachkov (*Luc'Antonio Cuppano*), Fabio

Giubbani (*Matteo Cusastro*), Sasa Vulicevic (*Pietro Aretino*), Paolo

Magagna (*Francesco Maria della Rovere*), Franco Andreani (*embajador de Carlos V*), Giancarlo Belemi (*Alfonso d'Este*), Andrea

Iacopo di Antonio (*Francesco d'Este*), Omero Antonutti (*narrador*).

**Estreno.-** (Italia) mayo 2001 / (Francia) enero 2002.

**versión original en italiano con subtítulos en español**

*Película nº89 de la filmografía de Ermanno Olmi (de 102 películas)*

Música de sala:

**Alexander Nevski** (*Aleksandr Nevskiy*, Sergei Eisenstein, 1938)

Banda sonora original de **Sergei Prokofiev**

Con motivo del  
**V Centenario de la visita de Carlos V a Granada**  
**75° FESTIVAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA**

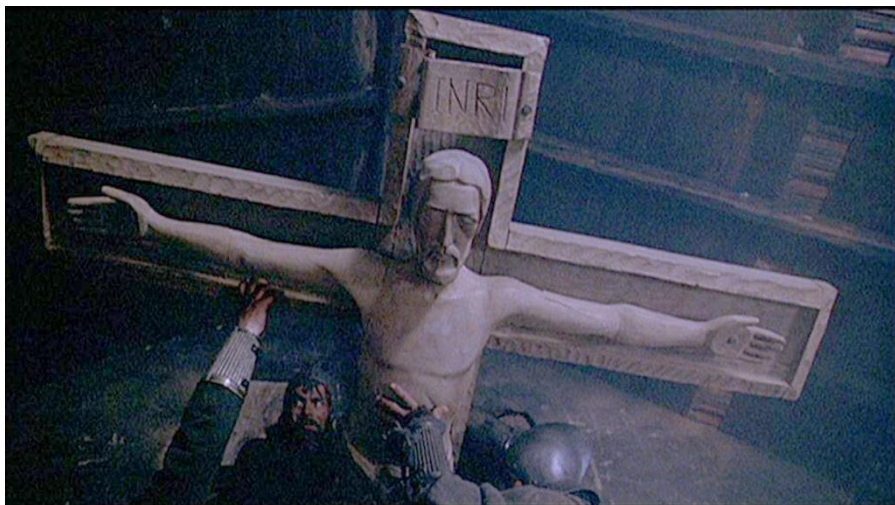


(...) Uno de los factores determinantes del cine contemporáneo reside en la forma en que la épica ha llegado a establecer una curiosa alianza con la informática, hasta el punto de convertir la pantalla en un territorio abierto a la grandilocuencia, a la espectacularidad y a la representación de las batallas más delirantes. Desde **Gladiator**, de Ridley Scott, hasta **El último samurai**, de Edward Zwick, sin olvidarse de la saga de **El señor de los anillos** o de los delirios visuales de **Hero**, de Zhang Yimou, la épica está conquistando un preciado territorio de la espectacularidad. Dicho modelo de épica cibernética se ha caracterizado por su capacidad para construir el espacio como un curioso laberinto, para deslumbrar al espectador con planos generales de ciudades imaginarias pobladas de clones generados a partir de repeticiones de imágenes almacenadas en los discos duros de los ordenadores y por jugar con la exaltación grandilo-



-cuenta del sonido en Dolby Stereo, reforzado por alguna banda sonora que parece inspirarse remotamente en los ecos majestáticos del “Carmina Burana” de Carl Orff. La épica cibernética no tiene fijados sus límites en la pantalla, ya que encuentra su extensión en otros terrenos, perfectamente adaptados a los excesos, como los videojuegos, donde la mística generada en torno a las pruebas iniciáticas del héroe hasta llegar al combate definitivo, forman parte de su propia base estructural.

Mientras en la pantalla no cesan de triunfar los más diversos delirios épicos, nos llega una película épica a contracorriente titulada **EL OFICIO DE LAS ARMAS**. La película se presenta como una asombrosa joya reluciente que nos remite a otra tradición, a otra idea del cine más rudimentaria en la que la artesanía suplantaba a la tecnología. **EL OFICIO DE LAS ARMAS** es la penúltima película de Ermanno Olmi, el último gran resistente en activo de los años gloriosos del cine italiano -junto a Marco Bellocchio- y uno de los más cuidadosos artesanos de la historia del cine. Olmi es autor, entre otras, de esa maravilla llamada **El árbol de los zuecos**, que en su momento fue eclipsada por los delirios guiñolescos de **Novecento**,



de Bertolucci, pero que con los años se ha convertido en la gran película del cine italiano de los setenta y una de las mejores y más cuidadas descripciones de la vida rural. Olmi siempre ha sido un incalificable resistente, capaz de realizar una edificante película sobre los reyes magos como **Cammina, Cammina** o de estrenar en Italia este otoño una estimulante película de piratas perdidos en los mares de China titulada **Cantando dietro I paraventi**.

En **EL OFICIO DE LAS ARMAS** Olmi concibe la épica desde el artesanado y, en vez de mostrar un ejército clonado por ordenador, prefiere mostrar algunos caballos perdidos en la niebla, substituyendo la espectacularidad de los planos generales por la eficacia de los primeros planos. Los referentes épicos con que juega Olmi están muy claros y forman parte de una fructífera tradición por la que circulan algunas de las grandes obras maestras de la historia del cine épico como **Alexander Nevski**, de Sergei M. Eisenstein, **Andrei Rublev**, de Andrei Tarkovski, o **Lancelot du Lac**, de Robert Bresson, sin olvidar un ejemplo italiano reciente como **El príncipe de Homburg**, de Marco Bellocchio. Aliado de estos modelos épicos, Olmi no se olvida de la lección impuesta por Roberto Rossellini con sus películas didácticas para televisión, hasta el punto de que determinado modo de contar la historia en **EL OFICIO DE LAS AR-**



**-MAS** podría cruzarse con la vía explorada en **L'eta di Mediei**, de Rossellini. El resultado final es, sin ninguna duda, la mejor película que nos ha ofrecido el cine italiano en los últimos años. Una obra que reivindica una artesanía plástica de la imagen, entendida como acto de reproducción y que se resiste a ser vampirizada o, mejor dicho, escaneada por el poder representativo de la cibernética.

**EL OFICIO DE LAS ARMAS** es una película que parte de la compleja historia italiana renacentista, la cual es expuesta de forma didáctica, a partir de múltiples voces que recogen cartas o documentos de la época, inscrita sobre una serie de imágenes frontales de los principales protagonistas del relato. Los acontecimientos que relata la película se sitúan en 1526 cuando murió en la ciudad de Mantova el mítico caballero Giovanni de Medici, conocido con el sobrenombre de Giovanni dalle Bande Nere. Giovanni de Medici había capitaneado las tropas pontificias en su lucha contra el avance de las tropas alemanas de Carlos V, dirigidas por el general Frundsberg. La lucha de Giovanni de Medici, junto con la del general Della Rovere, duque de Urbino, debía ser fundamental para impedir la posterior entrada de las tropas alemanas en Roma e impedir el saqueo de la ciudad. **EL OFICIO DE LAS ARMAS** centra su acción en los seis días anteriores a la muerte de Giovanni de Medici y funciona como un detallado fresco histórico



centrado en los juegos de intereses que se crearon en los diferentes ducados que atravesaban las tropas alemanas. Así, en el conjunto del relato, ocupan un lugar destacado las figuras de Federico Gonzaga, duque de Mantova, que inicialmente decide comprometerse con el papa, Clemente VII, para frenar la avanzada de las tropas del general Frundsberg, pero que finalmente acabará acercándose a las tropas alemanas. O la figura de Alfonso d'Este, duque de Ferrara, que llega a un acuerdo matrimonial con el emperador Carlos V, entre su primogénito Ercole y la hija del emperador, Margarita de Austria. Alfonso d'Este ofrecerá al general Frundsberg cuatro pequeños cañones provenientes de sus fundiciones.

Ermanno Olmi ha declarado que su deseo en **EL OFICIO DE LAS ARMAS** no era el de recrear la historia, sino evocarla. Por este motivo, el cineasta se permite jugar tanto con diferentes registros, que remiten hacia formas de evocación de documentos sobre la época Renacentista, como la pintura de Paolo Ucello o los textos de Maquiavelo o de Tibullo. Desde las imágenes del prólogo que nos muestran al capitán herido en el combate, Olmi no cesa de trabajar con



la yuxtaposición de diferentes dimensiones del relato. La primera dimensión sería la mítica y estaría presente en la evocación de la imagen del guerrero, del mundo caballeresco y de las batallas. A esta dimensión mítica, de la que surge Giovanni de Medici como una víctima del progreso militar generado por las armas de fuego, se yuxtapone una dimensión histórica que quiere ser respetuosa con los hechos acontecidos y con los documentos que dieron cuenta de estos hechos. Mientras la dimensión mítica encuentra su expresión en la épica artesanal, la dimensión histórica se proyecta mediante la didáctica. Frente a estas dos dimensiones básicas acaba apareciendo, sobre todo en la segunda parte de la película, centrada en la agonía del protagonista, una especie de dimensión existencial que acaba conectando con una determinada reflexión humanista/pacifista sobre cómo el advenimiento de las armas de fuego acabó generando el odio y la destrucción entre los hombres. La descripción detallada del camino hacia una agonía no aparece como un tema extraño a Ermanno Olmi, sino que es un tema recurrente en su filmografía, hasta el punto de marcar enteramente el tempo de una película como **La leyenda del santo bebedor**. En cambio, la reflexión humanista/pacifista sobre la necesidad de pensar la historia de la Humanidad como una carrera marcada por el odio ha acabado estallando en su última

epopeya, **Cantando dietro l paraventi**, donde frente a la posibilidad de la batalla, el cineasta reclama la reconciliación y el diálogo entre los pueblos (...).

**Texto (extractos):**

*Ángel Quintana*, “El oficio de las armas: por una épica artesanal”,  
rev. Dirigido, febrero 2004.







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

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine  
“Eugenio Martín”. 2026

## **Agradecimientos:**

75º Festival de Música  
Ramón Reina/Manderley  
Imprenta Del Arco  
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario  
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)  
Área de Recursos Gráficos y Edición UGR  
(Patricia Garzón & Melisa Tejero)  
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)  
Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)  
Redes Sociales (Isabel Rueda)  
Luis Castillo Vidal  
M<sup>a</sup> José Sánchez Carrascosa

## **In Memoriam**

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

Organiza:



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

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

Accede a todos los cuadernos de los ciclos en  
<https://lamadraza.ugr.es>

*Síguenos en Facebook, Tik Tok e Instagram*

LAMADRAZA.UGR.ES