



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA



OCTUBRE 2026

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (X):
PETER BOGDANOVICH (3a PARTE)**



Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

CineClub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”

EN
sa CAPILLA
contrarán ver-
leras obras de
e en muebles,
dros, mante-
s, porcelanas,
a. Al mismo
mpo que me-
a vender cuan-
desee con la
curidad que
edara satisfecho
entenezuelas, 14

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

Avisos
erá con un apa-
AR RAYOS X.

TEATROS & Cines

El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

imposible el de-
mero de estam-
han sido tocada
corruptos de S
cias a todos. G

Igualmente, r
muy noble y b
sús que tuvo e
en reverenciar
a todos los In-
mente a la Co-
lesianos, Teres-
gios de enseña-
que no citamos
han acudido en
nuestros actos.

Rendidas gra-
granadina, a su
parroquiales; s
tísimas autorid
muy especial, s
cuelas Normales
entusiasmo, a l
veterana Asoci-
rio, tan cargad
dos

No quisiera c
mos colaborado
tiguos Alumnos
dia de este Col
ron el honor d
líquidas a nuest
lo hicieron, ple

Gracias a to
molesto si aquí
La Escuela P
Escuela Pia, un
ble recuerdo de
comunicado a n
Roma.

X, juntamen
agradecimiento,
modo especial e

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

Gracias a la
que han volado
que se ha pres-
nas para dar a
dre. También su-
tiene que estar
turado de recio
A todos: ¡MI

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 2026-2027, cumplimos 74 (78) años.

OCTUBRE 2026

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (X)

PETER BOGDANOVICH (3a parte)

OCTOBER 2026

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (X):

PETER BOGDANOVICH (part 3)

Viernes 2 / Friday 2nd

TODOS RIERON

(They all laughed, EE.UU., 1981) [113']

Martes 6 / Tuesday 6th

MÁSCARA

(Mask, EE.UU., 1984) [115']

Viernes 9 / Friday 9th

TEXASVILLE

(Texasville, EE.UU., 1990) [120']

Todas las proyecciones

en versión original subtitulada al español

All screenings in original version with Spanish subtitles

Todas las PROYECCIONES A LAS 21 H.

SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO

(Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

All screenings at 9 p.m.

the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).

Free admission up to full room.

Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Cine Club Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín)

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO EL CONSUMO DE COMIDA
NI DE BEBIDAS ALCOHÓLICAS O GASEOSAS.

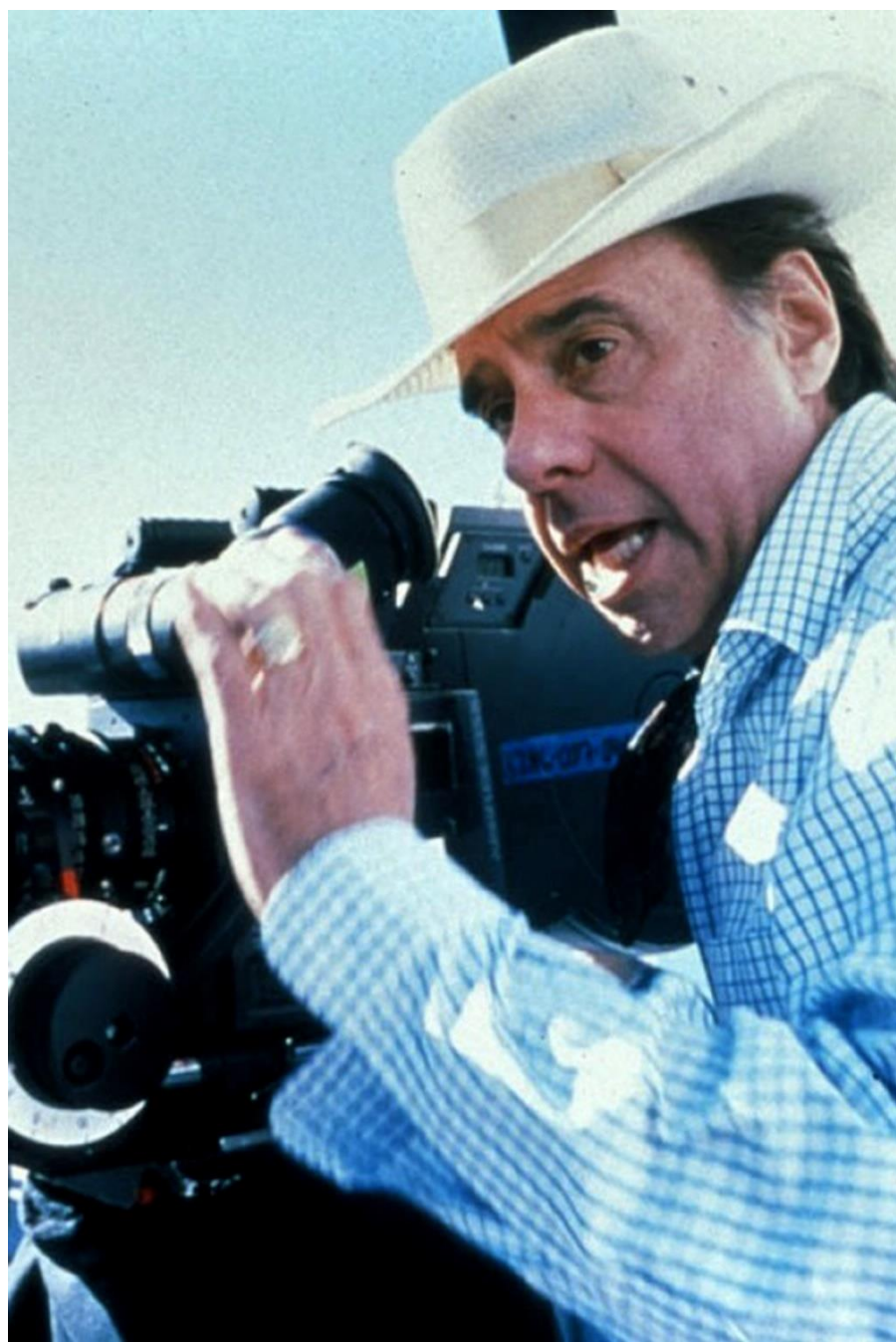
DE IGUAL MODO,
NO ESTÁ PERMITIDO EL USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
SE RUEGA LOS DESCONECTEN HASTA EL FINAL DE LA PELÍCULA.

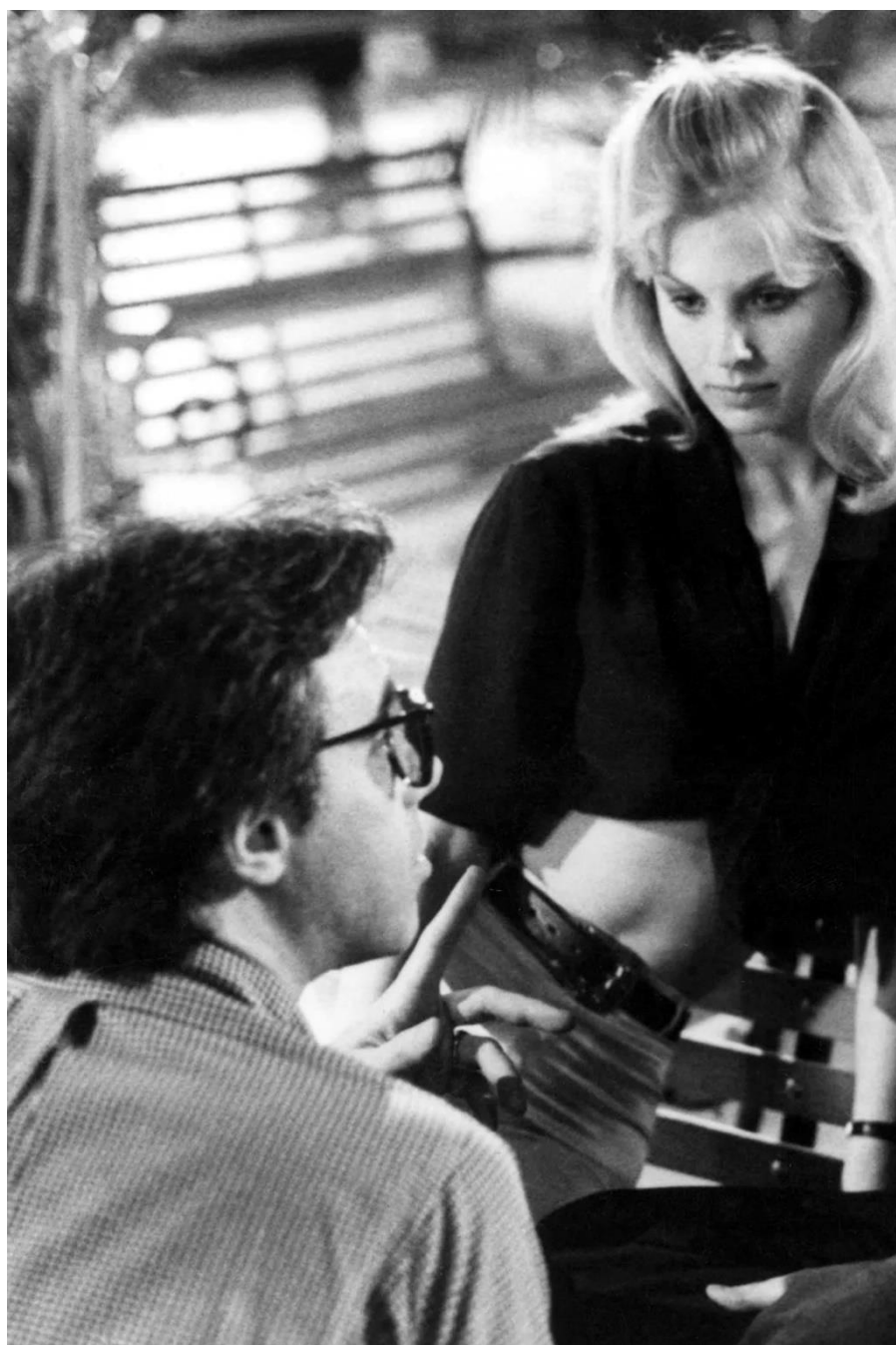
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA SALA
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

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











Viernes 2

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

TODOS RIERON • 1981 • EE.UU. • 113'



Título orig.- They all laughed.

Director.- Peter Bogdanovich. **Guion.-**

Peter Bogdanovich & Blaine Novak.

Fotografía.- Robby Müller (1.66:1 –

DeLuxe). **Montaje.-** Robert Barrere,

William C. Carruth y Scott Vickrey.

Productor.- George Morfogen y Blaine

Novak. **Producción.-** Moon Pictures –

Time Life Films. **Intérpretes.-** Audrey

Hepburn (*Angela Noites*), Ben Gazzara

(*John Russo*), Patti Hansen (*Deborah*

“Sam” Wilson), John Ritter (*Charles*

Rutledge), Dorothy Stratten (*Dolores*

Martin), Blaine Novak (*Arthur Brodsky*),

Linda MacEwen (*Amy Lester*), George

Morfogen (*León Leondopolous*), Colleen

Camp (*Christy Miller*), Sean Ferrer

(*José*), Glenn Scarpelli (*Michael Nioles*), Antonia y Sashy Bogdanovich

(*Stefanie y Georgina Russo*). **Estreno.-** (EE.UU.) noviembre 1981 /

(Francia) septiembre 1982 / (España) abril 1982.

versión original en inglés con subtítulos en español

*Película nº 13 de la filmografía de Peter Bogdanovich
(de 33 largometrajes como director)*

Música de sala:

“New York, New York” (1983)

Frank Sinatra



*“Creo que **TODOS RIERON** es mi film más personal. **Saint Jack** fue personal en el sentido de enviar a Hollywood al infierno. Fue un film en el que decía: ‘¡Jódete Hollywood!’ . Dije adiós a Hollywood, pero volví. **TODOS RIERON** fue una producción independiente pero por desgracia se mezclaron en ella otras tragedias. Pasaron muchas cosas en torno a este film, pero no por ello deja de ser mi favorito. **Saint Jack** era también una especie de apuesta con la historia y con la situación americana en Vietnam. Creo que era un film muy crítico con la sociedad americana, tal como lo era también **El héroe anda suelto**. Al volver a verlo me he dado cuenta de que era mucho más de lo que creía. Y **TODOS RIERON** es mi obra más personal en términos de amor. Ya no se trata un homenaje al género de la comedia sino de una madura reflexión sobre él. (...) En términos cinematográficos es una especie de combinación entre Jean Renoir y Ernst Lubitsch. (...) El tipo de film que yo prefiero es aquél que te hace reír pero también te hace llorar. Me gusta la combinación de ambas emociones y creo que este aspecto está conseguido en **TODOS RIERON**. La última*

película tiene algunas escenas divertidas pero en el fondo, es una tragedia. **TODOS RIERON** es agridulce. Es el film más europeo de todos cuantos he hecho y en él me reconozco a mí mismo. (...) Es la película en la que siento más reflejado”.

Peter Bogdanovich

(...) Tras su inmersión en la diferente realidad de Oriente en **Saint Jack**, que parecía una respuesta, a su manera, a quienes tanto le “pedían” que se distanciara mundo del cine, Bogdanovich siente la necesidad de volver a acercarse a él, permaneciendo todavía en la contemporaneidad. Y lo hace recurriendo al formato de una comedia romántica ambientada en un aparente presente, con una estructura coral que recuerda la de **Por fin, el amor verdadero** –“Todos rieron” es también el título de una canción de George e Ira Gershwin que cantaba Fred Astaire en **Ritmo loco** (*Shall we dance*; Mark Sandrich, 1937)-. Desde la unidad espacio-temporal de una ciudad (Nueva York) y de una figura geométrica cerrada (el círculo), se plantea la misma pregunta que el título anterior: ¿qué significa enamorarse? Como para hacer más aceptable este retorno, le parece necesario asegurarse de que la película, como ya había hecho en **Nickelodeon**, refleje la realidad hasta llegar a lo autobiográfico. Bogdanovich subraya: *“El argumento y el guion son originales. Y el personaje que interpreta John Ritter (Charles Rutledge) está basado en gran parte en mí, al igual que el personaje de Ben Gazzara (John Russo) está basado en Ben pero también en mí”*.

La identificación del director con Gazzara queda aún más subrayada por el hecho de que las actrices que interpretan a las hijas son, de hecho, Antonia y Alexandra Bogdanovich, nacidas de su matrimonio con Polly Platt. Esta mezcla de realidad y ficción continúa con José (Sean Ferrer), el hijo del personaje de Audrey Hepburn (*Angela Niotes*), y que es realmente hijo de la Hepburn y de Mel Ferrer. Los demás personajes femeninos, *Christy Miller* (Colleen Camp), *Deborah Wilson* (Patti Hansen) y sobre todo *Dolores Martin* (Dorothy Stratten) se inspiran también, según confiesa Bogdanovich, en mujeres que jugaron un papel en su vida.



El director comienza a trabajar en el proyecto a poco de producirse su separación de Cybill Shepherd, tras nueve años de vida en común, y la muerte de su madre, a la temprana edad de 61 años. Es una película (“*al mismo tiempo la más feliz y la más triste de mi vida*”) producida por sus amigos George Morfogen (una presencia familiar: era *Rudy*, el maitre, en **¿Qué me pasa, doctor?** y *Eugenio* en **Una señorita rebelde**) y Blaine Novak, que también interpretan los papeles de *León Leondopolis* y *Arthur Brodsky*, respectivamente, y fotografiada una vez más por Robby Müller, quien pinta una imagen inusualmente pulcra de Nueva York, que parece una ciudad agradable para vivir y agradecida para fotografiar: “*What a wonderful town*”, como dice la letra de la canción de **Un día en Nueva York** (*On the town*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1949). La película se rodó en Manhattan (en los créditos se dan las gracias a todos los habitantes de la isla) entre marzo y mayo de 1980.

Durante el rodaje Bogdanovich se enamoró -y fue correspondido- de Dorothy Stratten, la joven “conejita del año” de la revista “Playboy”, que actuaba en la película. A las dos semanas de



concluir el rodaje, pero antes de que la película llegara a los cines, Dorothy fue brutalmente asesinada en su casa de Los Ángeles, el 14 de agosto de 1980, a la edad de veinte años, por su exmarido, Paul Snider, que estaba loco de celos por su relación con el director y que inmediatamente a continuación se quitó la vida. La opinión pública americana quedó conmocionada por este crimen, que les recordaba el de la actriz Sharon Tate, mujer del director Roman Polanski, que apareció bárbaramente masacrada el 9 de agosto de 1969 en su mansión de Cielo Drive en Bel Air. Bogdanovich queda devastado por este terrible suceso que luego contará en su libro *“The Killing of the Unicorn: Dorothy Stratten, 1960-1980”* (1984). El libro se abre con esta dedicatoria: *“En memoria de todas las Dorothys que han vivido, bajo el nombre que fuera; este libro está dedicado a las que viven y a las que vivirán: que sus vidas puedan ser mejores gracias a la vida y al sacrificio de Dorothy Stratten”*. El sangriento suceso fue llevado a la pequeña pantalla en 1980 con el telefilm **Death of a centerfold**, dirigido por Gabrielle Beaumont y protagonizado por Jamie Lee Curtis. Y al cine con **Star 80** (*Star 80*, 1983), de Bob Fosse, con



Mariel Hemingway -la joven actriz que salía en **Manhattan** (*Manhattan*, 1979), de Woody Allen- en el papel de *Dorothy* y con Roger Rees en el papel del realizador, que aquí se llamaba *Aram Nicholas*. Bogdanovich hizo insertar una dedicatoria en memoria de la actriz fallecida en todas las copias de **TODOS RIERON**. La película se presentó en Venecia en 1981, pero tuvo escasa distribución a causa de la crisis de la división de cine de la Time-Life, la compañía productora. En 1981 pone en marcha una pequeña productora, Moon Pictures, consiguiendo los derechos de distribución de su película para Estados Unidos; pero una vez más los resultados en taquilla fueron desalentadores y la compañía se vio obligada a cerrar. Entonces Bogdanovich abandona la dirección para escribir “*The Killing of the Unicorn*”.

Pero volvamos a la película. Los cuatro protagonistas masculinos, *John Russo* (Ben Gazzara), *Charles Rutledge* (John Ritter), *Arthur Brodsky* (Blaine Novak) y *León Leondopolis* (George Morfogen), en palabras del autor, “*trabajan juntos en una pequeña agencia de detectives* (la “*Odysey*”, con su lema: “*Nunca dormimos*”) en *Wall Street*, y su principal actividad consiste en seguir a mujeres casadas y hacer informes a sus maridos. En otras palabras,



un marido acude a ellos y les dice: 'Creo que mi mujer me engaña. Quiero que la sigan... '. El mayor de los cuatro se queda en la oficina, para algo es el jefe, mientras que los otros tres trabajan en la calle. La película se ocupa de sus vidas, la laboral, mientras siguen a un par de mujeres, y la personal, que se va revelando en el curso de su trabajo. Un posible eslogan para la película podría ser: Cuando no siguen a mujeres, 'persiguen ' a las mujeres'".

El personaje de Gazzara es listo, conoce Nueva York como la palma de su mano, conoce a todo el mundo y todos le conocen a él; un poco como *Jack Flowers* en **Saint Jack** y un mucho como el propio Gazzara. Tiene dos hijas, un divorcio detrás suyo y mujeres a montones. Los otros dos, que son más jóvenes, suelen pedirle consejo: nadie como él para indicarles cómo resolver sus problemas con las mujeres. Russo debe seguir a una mujer, *Ángela* (Audrey Hepburn), empieza a interesarse por ella y acaba “entrándole”. Ella le dice: “*Por favor, déjeme en paz, mi marido está haciendo que me vigilen*”. Él responde: “*Sí, lo sé. Soy yo el que está vigilándola*”. Ella: “*¡Qué situación tan extraña!*”. Y él: “*Muy cierto. Vamos a comer algo y hablemos de ello*”. Así comienza una curiosa relación amorosa. Russo pensaba que jamás volvería a hacerlo, pero se da cuenta de que se ha



enamorado y de que ella le corresponde. Pero es una situación imposible, por muchas razones; imposible y lleva a un final muy triste. Las demás relaciones que presenta la película son más complicadas en un sentido y mucho menos en otro. Son relaciones divertidas, un poco locas, con mujeres muy diferentes. Todos los personajes femeninos son maravillosos. Está *Christy Miller* –Colleen Camp, la actriz y cantante que aparecía en **Apocalypse Now** (*Apocalypse Now*, 1979), de Coppola-, que actúa en un club nocturno y se enamora de *Russo* nada más empezar la película. Pero él no siente lo mismo y consigue dejarla contándole una mentira. *Christy* se harta y se olvida de él iniciando una relación con *Charles Rutledge*, pero solo lo hace para darle celos a *Russo*, aunque en cierto modo *Charles* también le gusta. Así comienza una relación sin amor entre los dos. Y está la taxista, *Deborah Wilson* (Patty Hansen), que funciona como un “coro”; el lío de *Leondopolis*, el director de la agencia, con su secretaria; los revoloteos amorosos de *Brodsky* ... Pero, sobre todo, está el amor de *Charles Rutledge* (alias Bogdanovich en persona) por *Dolores Martin*, que le corresponde y accede a casarse con él en el *happy end* de la película (que resulta tan amargo cuando se recuerda el trágico final de su vida)... aunque primero debe obtener el divorcio



de su esposo. La película termina como empezó, en el helipuerto, adonde acude *Russo* para despedirse de *Ángela* ante la imposibilidad de su amor. Un tiovievo amoroso sin salida, entre el *slapstick* de *Charles Rutledge* y la comedia sofisticada de *John Russo*, fundidos en la común referencia autobiográfica que ambos personajes tienen para el director, un tiovievo cuya única consideración es manifestar, al límite del “situacionismo”, las relaciones que unen a hombres y mujeres (una suerte de “partida de cuatro” doble entre las dos parejas jóvenes y las dos mayores). Se siguen y persiguen, se encuentran y abandonan mutuamente, en una circularidad prolongada en el sentimiento de una ligera inconsciencia adolescente que, en el momento inicial del enamoramiento, rezuma confianza y disponibilidad y hace verlo todo de color de rosa -las personas y las cosas, todo lo que sucede en la ciudad-, sin mayor riesgo en la vida que verse perseguido por un amante traicionado.

A su manera, **TODOS RIERON** es dulce y melancólica como el tema de Gershwin del que toma su título. Es el **Vivamente el domingo** (*Vivement dimanche*; Truffaut, 1982) de Bogdanovich, una alegre jornada de primavera en la que todos hablan, ríen y aman (“*Todos se ríen porque están enamorados*”, dice la letra de la canción,



que entona Frank Sinatra). Saben muy bien que no deben dejar que la felicidad que acaban de conocer se les escape de las manos. Un ballet elíptico y coral en el que el amor del personaje por la chica sirve de marco, como en el film de Truffaut, al amor del director por la actriz.

Dice Bogdanovich: *“Para tener éxito hay que enmascarar los elementos personales tras algo impersonal”*. Y tras la impersonalidad de una comedia que cuenta improbables historias de investigaciones matrimoniales y amores caprichosos y momentáneos, pone en escena el nuevo amor que siente por la Inocencia y la Belleza, y lo transforma en la simbología de una pura aparición que recoge con energía la pregunta de Truffaut: *“¿Son mágicas las mujeres?”*

La aparente despreocupación de una película que cuenta una historia fresca como la juventud, rodada con una cámara más ágil que nunca, se torna pronto en la melancolía de la soledad que sucede a los días de color de rosa. Como sucede a menudo en su cine, la música sugiere este deslizamiento con el agrisado tema “A fool such as I”, que remite a los crepúsculos existenciales de **La última película**. Pero sobre estos aromas, tan cinematográficos, reescritos con una invención estilística contemporánea que sin embargo no puede dejar de evocar una atmósfera ya inventada (*“en donde lo real”* -escribe



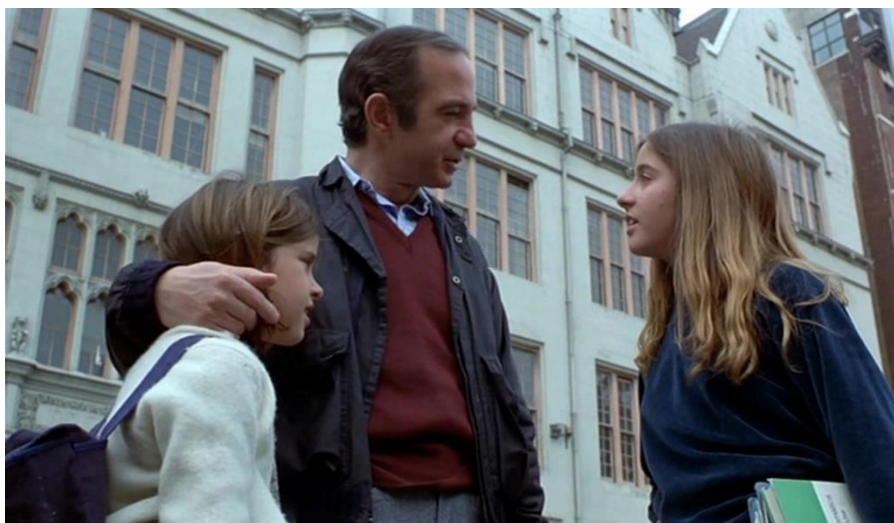
apropiadamente Edoardo Bruno en “Filmcritica”, núm. 317-318, septiembre- octubre, 1981- “*se superpone a lo simbólico en el gusto por la cita alusiva, en el aura inventada por otros directores*”), planea la sombra oscura de la tragedia, la muerte (no del actor sino de la persona) que atormenta a todo cineasta y hace sentir su peso sobre toda película. La escena en la que *Charles* le pide a *Dolores* que se case con él (y ella le responde: “*Sí, pero cuando me divorcie*”) y luego le lee la palma de la mano, comprobando que su línea conyugal es inacabable; es una angustiosa prefiguración.

Se podría hablar de la gracia madura de Audrey Hepburn (“*maravillosa, frágil, invencible*”, la define el director), que se eleva sobre el suelo en helicóptero, abandonando la Tierra y el cine -su última aparición, en 1989, sería en **Para siempre** (*Always*), de Steven Spielberg, ya en el papel de un ángel...-, después de haberlo enriquecido indeleblemente con la ternura de **Desayuno con diamantes** (*Breakfast at Tiffany's*; Blake Edwards, 1961), rodada a unas pocas manzanas de aquí, en el mismo paisaje metropolitano que ya forma parte de nuestra memoria cinematográfica; la ligereza de **Vacaciones en Roma** (*Roman Holiday*; William Wyler, 1953); o



la sofisticada ingenuidad en rose de **Sabrina** (*Sabrina*; Billy Wilder, 1954).

Luego podríamos fijarnos en *Charles Rutledge*: en sus gestos torpes y su sistemática pérdida de equilibrio es heredero directo de la mejor tradición del *slapstick*. O en la secuencia inicial, que dura más de cinco minutos: el juego de miradas y expresiones entre *Russo* y *Deborah*, sin que medie una sola palabra, es un auténtico ejercicio de estilo que sitúa a Bogdanovich entre los realizadores que se han planteado (y resuelto) la cuestión de cómo aplicar, en la época del sonoro, las reglas, efectos y emociones del cine mudo. Una vez más, es una película rodada en la calle y escenarios exteriores, en *plein air*, con la frenética actividad visual y sonora a que nos han acostumbrado los autores de la Nouvelle Vague y del New American Cinema; la cámara recorre lugares habituales del cine hitchcockiano, como el “Plaza” (en donde comenzaba **Con la muerte en los talones**) o el “Algonquin” (el hotel preferido de Hitchcock cuando recalaba en Nueva York); la estructura narrativa, los colores, los ambientes, la airosa dinámica de citas y encuentros en un territorio urbano por donde se puede pasear sin temor (es una Nueva York que no incita a la huida) proceden de la inolvidable **Un día en Nueva York**; e incluso en



esta ocasión el director no deja escapar la ocasión de incluir una referencia fordiana (“*Buenos días, Judas*”, la frase de Colleen Camp a John Ritter procede de una réplica de Warner Baxter a John Carradine en **Prisionero del odio**). Y, en fin, como señala el propio Bogdanovich, en toda la película se respira constantemente “*una especie de combinación de Renoir y Lubitsch*”, un toque ligero que refina a los personajes y suaviza las situaciones.

Pero en una obra tan fuertemente marcada por el duelo, todo es confuso y desorientador. Es un obstáculo demasiado grande para que pueda deshacerlo el golpe de viento de un film. El círculo se cierra inexorablemente sin dejar una vía de escape. El Sueño imaginario e imaginado se ve transfigurado por la oscura locura de la Vida (...).

Texto (extractos):

Vittorio Giacci, **Peter Bogdanovich**,

45º festival de cine de San Sebastián & Filmoteca Vasca, 1997.

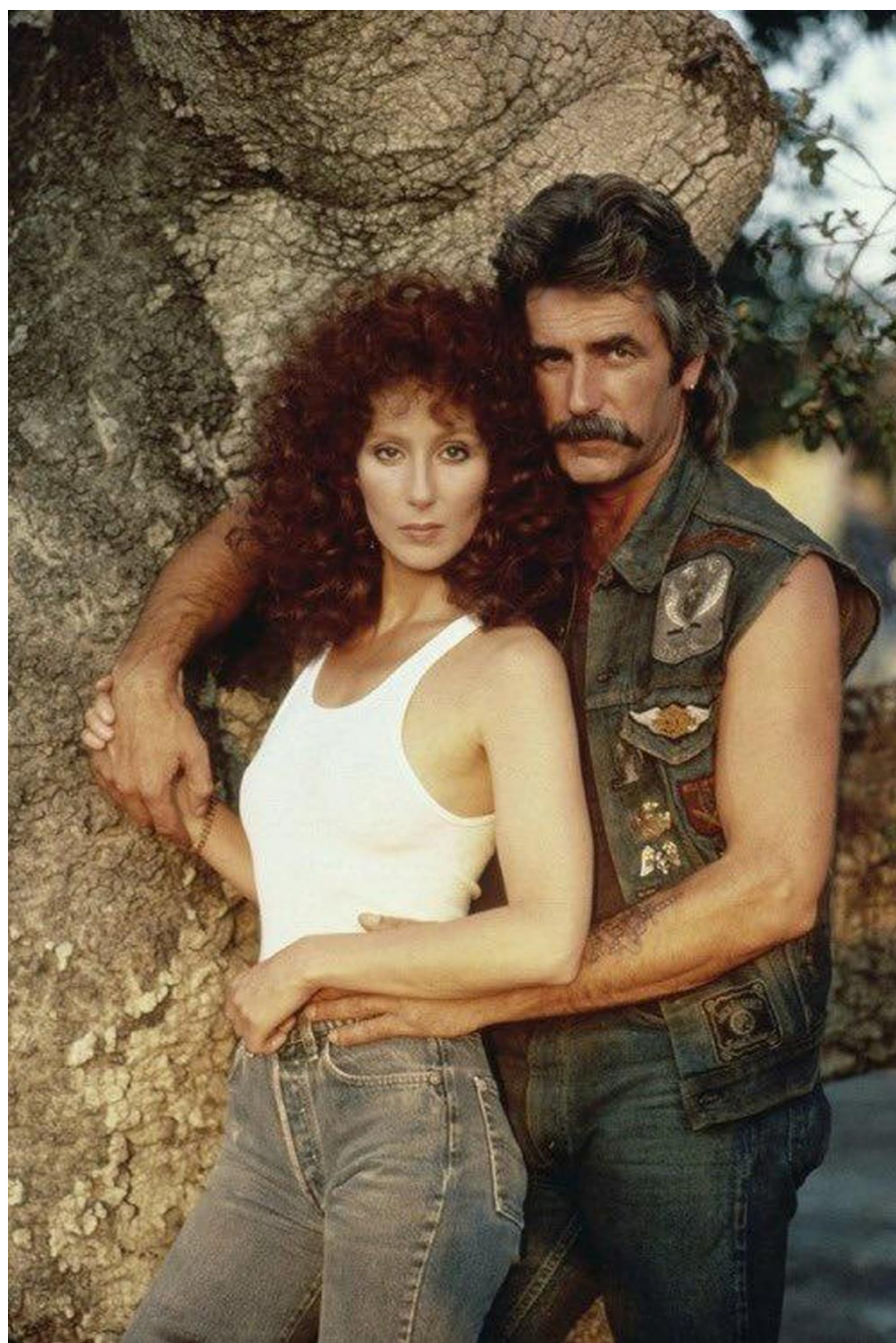
(...) **TODOS RIERON** es una excelente comedia, jubilosa, enamoradiza, muy libre, en la que de una manera desembarazada,

Bogdanovich explora y describe el entrecruzamiento amoroso de varias parejas en el escenario tan especial y subyugante de Nueva York. El cineasta corre un riesgo enorme al construir el guion - coescrito con el actor Blaine Nowak, que interpreta en la película a un desinhibido detective de largo cabello rizado- sobre una leve trama - ahí está su impenitente admiración por Lubitsch-, una historia muy coral en la que los itinerarios sentimentales de sus personajes cruzan el borgesiano jardín de los senderos que se bifurcan. Su admirado Hawks lo había intentado, sin éxito, en **iPeligro, línea 7000!**, pero Peter lo logra de manera sutil, trabajando en un ritmo relajado que nunca tensiona pero que jamás se estanca. (...) Durante el rodaje de **TODOS RIERON**, casi reproduciendo lo que le había pasado con Cybill Shepherd en el de **La última película**, se había enamorado perdidamente de Dorothy Stratten, una rubia guapísima, ex playmate de Playboy, a la que había dado un personaje en la película, y con la que pensaba casarse una vez que lograra el divorcio de su marido, un peligroso mafioso de tercer orden. No pudieron hacerlo porque el exmarido, al conocer esos planes, la asesinó brutalmente y luego se suicidó. El infierno se desató para Bogdanovich, que no superó el suceso. La productora, absurdamente asustada por lo que creía que era publicidad negativa de la película, la estrenó de tapadillo, y Peter, convencido de sus bondades, se la recompró y la reestrenó en un intento ya inútil para que la gente viera y apreciara la película (...).

Eduardo Torres-Dulce







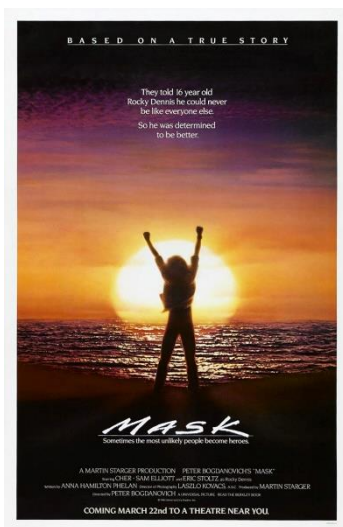
Martes 6

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

MÁSCARA • 1984 • EE.UU. • 128'



Título orig.- Mask. **Director.-** Peter Bogdanovich. **Guion.-** Anna Hamilton Phelan. **Fotografía.-** László Kovács (1.85:1 – Technicolor). **Montaje.-** Barbara Ford y Eva Gardos. **Canciones.-** Bruce Springsteen. **Música.-** Dennis Ricotta. **Productor.-** Martin Starger, Howard Alston y Lew Grade. **Producción.-** Universal. **Intérpretes.-** Cher (*Rusty Dennis*), Sam Elliott (*Gar*), Eric Stoltz (*Rocky Dennis*), Estelle Getty (*Evelyn Steinberg*), Richard Dysart (*Abe*), Laura Dern (*Diana*), Micoie Mercurio (*Babe*), Harry Carey Jr. (*Red*), Dennis Burkley (*Dozer*), Lawrence Monoson (*Ben*), Ben Piazza (sr. *Simms*). **Estreno.-** (EE.UU.)

marzo 1985 / (Francia) mayo 1985 / (España) junio 1985.

versión original en inglés con subtítulos en español

1 Óscar: Maquillaje (*Michael Westmore y Zoltan Elek*)
Festival de Cannes. Mejor Actriz

*Película nº 14 de la filmografía de Peter Bogdanovich
(de 33 largometrajes como director)*

Música de sala:

Máscara (1985)

Banda sonora. **AA.VV.**



*“El título es adecuado porque la película habla de las máscaras que llevamos todos, no necesariamente el chico protagonista (...). El film está construido visualmente sobre el eje de las miradas entre Rocky y los demás personajes. Había en ello una reflexión sobre el miedo. (...) Es como si fuera un film sobre un monstruo. Cuando lo rodaba y me preguntaban sobre él lo definía como “un film barato de monstruos para la Universal”. Sin embargo, se trataba de un hecho real. Eric, el actor que interpretaba a Rocky, solía ponerse la máscara y pasear por los alrededores del estudio para experimentar aquello que el personaje sentía al entrar en contacto con los demás. (...) Me atrajo en particular una idea contenida en el guion: la trascendencia de una cierta clase de muerte. (...) **MÁSCARA** era un film mejor que el que se estrenó: cortaron ocho minutos de metraje y quince de la banda sonora, interpretada por Bruce Springsteen. Las escenas que cortaron clarificaban realmente aquello sobre lo que el film trataba. Sobre el hecho de que, para Rocky y su*

madre, la muerte no era el fin sino solo una transición y, en cualquier caso, una parte de la vida. Este punto quedaba muy claro en la escena suprimida donde el personaje interpretado por Harry Carey Jr. moría. Todos iban a su funeral y se producía una escena triste pero al mismo tiempo divertida. Al principio la escena era muy emotiva pero después provocaba la risa. El estudio pensó que era innecesaria. (...) Al final del film, Bruce Springsteen cantaba “The Promise Land”. (...) Es el mejor film dramático que he dirigido (...)”.

Peter Bogdanovich

(...) Precedida por una cierta aureola de escándalo, que se creara sobre todo en Cannes, tras su pase en el festival, **MÁSCARA**, la última película de Peter Bogdanovich, supone una suerte de “cuento moral” con todas las moralejas y lecturas estimulantes posibles. Aparentemente alejada de las preocupaciones de que hiciera gala el cine pasado del director, la película plantea una vez más la vieja dicotomía, casi nunca bien resuelta en el cine norteamericano, entre trabajo “de subsistencia” y el trabajo “personal” y artístico.

Si bien es cierto que en Cannes siempre pasa de todo un poco, no deja tampoco de ser extraño el que una misma película provoque dos conferencias de prensa con personajes que se acusan mutuamente y que reivindican paternidades o rechazan en nombre de tal o cual principio la “autoría” de una película. Eso ocurrió con **MÁSCARA**; el productor y la primera actriz, Cher, comparecieron para hablar y defender el film tal y como hoy existe, y Bogdanovich abjuró de su trabajo porque, según él, le habían cortado unos diez minutos de proyección, además de alterarle la banda sonora (el cambiar algunas canciones de Bruce Springsteen por otras de Pete Seeger). El productor afirmó que le faltaban tan solo 4 minutos y la cosa quedó ahí: en una buena maniobra publicitaria de la cual **MÁSCARA**, seguramente, sacará una plusvalía adicional, además de propiciar la polémica ya servida acerca de los derechos del director sobre el producto final.



Tomar partido en una polémica de tal naturaleza resulta baladí: Bogdanovich puede renunciar a la paternidad del film (está en su legítimo derecho), pero no debe olvidarse el hecho de que él conoce (y se supone que muy bien, a tenor de la labor crítica que desarrollara en el pasado) el mundo hollywoodense y sabe que un director es una figura más o menos a sueldo del productor, quien, en última instancia, es el que resuelve el producto final. Es una pena no poder ver el film que Bogdanovich realizó (ese que tenía 10 minutos más y otra banda sonora), pero no hay que desdeñar el que hoy existe: al fin y al cabo, de él también se pueden extraer, espero, algunas conclusiones interesantes.

MÁSCARA es, como **El hombre elefante**, película de obligada referencia sobre el mismo tema, un cuento moral que puede resumirse, un tanto groseramente, a la dicotomía normalidad física/monstruosidad moral enfrentada a la anormalidad física/riqueza o integridad moral; la primera está mayoritariamente asumida por la

Sociedad, así como mayúsculas, y la segunda es la mejor característica del héroe.

Como ocurría en **El hombre elefante** (y en **El jorobado de Notre Dame**, por qué no), la deformidad del protagonista¹ se presta al juego constante de la humillación, la befa y el escarnio. Y como también ocurría en **El hombre elefante**, la “redención” del héroe no se producirá por un acto heroico, sino mediante el largo proceso de reivindicación de su propia normalidad.

Estamos, pues, frente a un argumento ideal para trazar ciertas críticas sobre el comportamiento social en relación con el “fenómeno”. Así, el entorno habitual de *Rocky*, constituido por una banda de presumibles “Ángeles del Infierno” (entre los que se encuentra el bueno de Harry Carey Jr.) y por su madre, también ella un resto de la cultura del “acid-rock” de los sesenta, acepta, protege y defiende la “normalidad” de *Rocky*, mientras el resto (el director de la escuela, el médico pedante que le atiende por vez primera, y sobre todo los padres de *Diana*, la rubia ciega de la cual *Rocky* se enamora) solo verá en él al “monstruo” y solo le aceptará (el director, por ejemplo) tras las pertinentes presiones legales de la madre, o no llegará nunca a hacerlo (los ricos padres de *Diana*).

Con todo, no se piense que estamos solo ante una crítica social, o incluso ante un melodrama (al fin y al cabo concurren en el film todos los elementos para hacerlo); al contrario, Bogdanovich huye ya desde los primeros planos de una lacrimosidad que, muy justamente, contiene siempre que le es posible mediante, sobre todo, el recurso expeditivo de hacer que sus personajes (*Rocky* y su madre, la cantante Cher) se tomen a sí mismos con humor: “*Soy un hombre león*” o “¿*Nunca habéis visto a un habitante del planeta Vultemo?*” son algunos de los epítetos que *Rocky* y su madre utilizan como tarjeta de presentación.

¹ La película está basada en un caso real, el de Rocky Dennis, muerto en 1980 víctima de una enfermedad que se produce solo una vez cada 22 millones de partos y que consiste en la acumulación anormal de calcio en los huesos del rostro y de la cabeza, con lo cual se produce entre otras anomalías, un alargamiento desmesurado del rostro y una apariencia leonina.



¿Está **MÁSCARA** más cerca de, por ejemplo, **El héroe anda suelto** o **La última película**, las dos películas más personales de Bogdanovich, o en cambio es un buen producto “de artesanía”, como tantos otros films suyos? La pregunta no es fácil de responder, aunque pueda parecerlo a simple vista. Por una parte, no hay en **MÁSCARA** demasiados elementos comunes al resto de la filmografía de Bogdanovich (aunque, todo hay que decirlo, también en **El héroe anda suelto** se hablaba de monstruosidad moral a propósito de un insospechable asesino compulsivo) y se diría que Bogdanovich puso su buen oficio (que no es poco) en la confección de una película funcional y bien narrada, pero lejos de cualquier interés profundo por su parte. Pero por el otro, la propia película evidencia un cuidado que excede el mero artesanado, bien hecho: ya desde la primera secuencia, Bogdanovich coloca el acento sobre un elemento inseparablemente relacionado con la percepción de la monstruosidad como es la mirada. Se podría afirmar que, en consonancia con el tema planteado, la película se construye a partir de la mirada: la de la madre hacia el héroe, la de la profesora negra que le recibe con normalidad en su

primer día de clase; las que Sam Elliott intercambia con Cher, las del propio *Rocky* hacia *Diana* (que por carecer tal vez de mirada será quien logre enamorarse de *Rocky*, por cuanto apreciará en él los valores morales que el poder de la mirada puede esconder). Incluso se puede afirmar que la cámara, que en la primera secuencia se aproxima un tanto aviesamente a la ventana de la habitación de *Rocky* para “ver al monstruo” desde el exterior, pronto se troca en una cámara objetiva, o bien en una mirada que, progresivamente, hace olvidar al espectador que lo que está contemplando es un fenómeno de la naturaleza; poco a poco se toma conciencia de estar frente a un ser humano con problemas, sí, pero solo un poco más difíciles que los que afronta el propio espectador en su vida cotidiana.

Eso, pues, es lo que hay que agradecer a Bogdanovich; una construcción inteligente que huye de lo banal y de lo más fácil, una cámara que desdeña la entomología y toma partido por el protagonista, un esfuerzo (logrado casi siempre) por contener lo más banalmente lacrimógeno de la historia, a pesar del héroe-de-una-pieza en que fatalmente acaban todos estos héroes-fenómenos en el cine (...)

Texto (extractos):

Mirito Torreiro, “Máscara: la mirada sobre el monstruo”,
rev. Dirigido, julio 1985.

(...) La muerte de Dorothy Stratten sacude profundamente a Bogdanovich, acarreando consecuencias también en su actividad profesional. Durante cuatro años se mantiene voluntariamente alejado de los platós, completamente dedicado a la escritura del libro “The Killing of the Unicorn”.

Cuando el productor Martin Starger le envía el guion de **MÁSCARA**, inspirado en la historia real de Rocky Dennis, un muchacho afectado por una rara enfermedad, la displasia del cráneo (un exceso de calcio que altera la estructura ósea del cráneo, transformándolo en una máscara deforme), su primera reacción es de frialdad.



Pero la lectura del guion suscita su interés, al encontrarle algunas analogías con la vida de Dorothy. *“Parecía que estaba obligado a hacer esta película”* -declara en una entrevista con Margy Rochlin (“Interview”, marzo de 1985)-. *“Me sentí conmovido por la historia. Llegué a sentir que era algo inevitable. Y por una razón bien extraña: la primera obra de teatro que vio Dorothy Stratten en su vida fue ‘El hombre elefante’. Le produjo una gran impresión, no hablaba de otra cosa. Poco después se fue a una librería y compró varios libros sobre John Merrick. A mí me costaba un poco mirar aquellas fotografías, pero Dorothy no tenía reparo alguno. No pude entender tanto interés hasta después de su muerte, cuando fui a ver la obra de teatro. Me di cuenta de que una belleza extraordinaria te hace destacar tanto como una deformación extraordinaria. Empecé a comprender de manera más profunda el concepto de apariencia: lo estúpido y engañoso que es guiarse por las apariencias... Para mí existía un enorme contraste entre el aspecto grotesco de John Merrick y la belleza de Dorothy Stratten, pero la belleza y la fealdad extremas producen el mismo efecto: se hacen notar demasiado. Cuando llegué a entender esto, lo encontré fascinante. Y fue entonces cuando el guion*



de **MÁSCARA** cayó en mis manos”.

La idea para el argumento se le ocurrió en 1977 a Anna Hamilton Phelan, una actriz y escritora que trabajó durante un tiempo en el consultorio de genética de un hospital, en donde entró en contacto con el caso de Rocky Dennis, muerto a la edad de 16 años a causa de su terrible enfermedad. Tres años después, ya dedicada de lleno a su actividad literaria, Anna Phelan recordó aquel caso y decidió escribir un libro sobre él. Buscó a la madre de Rocky, Rusty Dennis, y a sus amigos, la pandilla de “Ángeles del Infierno” que siempre acompañaba al muchacho protegiéndole como a un hijo. No sin dificultad, encontró a Rusty en Azusa (California); la madre se avino a colaborar con ella, proporcionándole información y material.

Bogdanovich recuerda en “The Killing of the Unicorn” esta frase de Thornton Wilder: *“Ésta es la tierra de los vivos y la tierra de los muertos; y el puente entre ambas es el amor, la única salvación, el único sentido”*. De ahora en adelante el director se atenderá escrupulosamente a este pensamiento en sus siguientes obras, en las

que el amor y las tentativas de hacerlo nacer y florecer serán una continua fuente de inspiración para él.

Bogdanovich, Phelan y Starger pusieron manos a la obra, elaborando nueve versiones diferentes del guión hasta quedar satisfechos. Al final limitaron la historia al último año de vida de *Rocky*. Para encarnarle eligieron al actor de 23 años Eric Stoltz. A fin de convertir su rostro en una máscara debía llegar todos los días con cuatro horas de adelanto para maquillarse (labor que merecería un Oscar). A su madre *Rusty* la interpretó la cantante Cher. Desde el principio todos convinieron en que solo Cher podría encarnar de manera convincente el personaje de *Rusty*. No se equivocaban: la interpretación de Cher, mezcla de ternura, entereza e independencia (*Rusty* se definía como “*una soñadora independiente*”), es extraordinaria. A Bogdanovich le bastaba acercar la cámara a su rostro y a sus ojos para comunicar sus estados de ánimo.

Una vez más la fotografía corrió a cargo del experimentado László Kovács, pero en esta ocasión Bogdanovich no quedó satisfecho de su trabajo: consideraba su fotografía demasiado clara y brillante para una historia que, a su juicio, necesitaba una imagen “*mucho más oscura y melancólica*”, como la de **Una señorita rebelde**.

Pero el trabajo de Kovacs contradice, por una vez, la opinión de Bogdanovich: la fotografía, casi de “docudrama”, proporciona una dimensión más auténtica y cotidiana, eludiendo el riesgo de un clima de expresionismo visual que hubiera alterado el sentido mismo de la película y acercándola al estilo de **Los Ángeles del Infierno** (de la que Bogdanovich fue director de la segunda unidad) y de **Buscando mi destino** (cuya fotografía era obra de Laszlo Kovacs), estilo más adecuado para representar, como ha dicho el propio Bogdanovich, “*el lado sórdido de la mitología fordiana, que aparece después de Liberty Valance*”.

La película fue coproducida por sus amigos George Morfogen y Peggy Robertson, que durante largo tiempo fue colaboradora de Hitchcock. El metraje del film es inferior al que tenía en su versión



original, que duraba 128 minutos². Falta en particular la secuencia en la que Cher canta “Little Egypt” con Rocky la víspera de su muerte (*“Era una secuencia muy importante” -dice el director-: “le daba un toque más risueño a la película, mostraba el entendimiento entre los personajes y demostraba que Rusty sí tenía talento artístico. Era emocionante y graciosa”*). Falta también el funeral de Red, el anciano “Ángel del Infierno”. La banda sonora original fue alterada también, a pesar de las protestas del realizador: contenía cuatro temas de Bruce Springsteen, entre ellos “Born in the USA”, pero su costo fue considerado excesivo por los productores y se sustituyeron por temas de Bob Seger. Fruto de esta polémica, la película se presentó en el Festival de Cannes en dos versiones distintas seguidas por sendas ruedas de prensa “respectivas”. **Máscara** recibió una acogida triunfal y Cher obtuvo el premio de interpretación femenina.

A pesar de los avatares de la producción, la película tuvo un extraordinario éxito de crítica y de público en todo el mundo que sirvió

² La copia que se proyectará en este ciclo es la copia restaurada e íntegra.



para redimir a Bogdanovich de la amargura de los años anteriores y volvió a confirmarle como uno de los talentos más sensibles del cine americano.

Rocky Dennis es un chico de 16 años afectado de leontiasis. Su terrible desgracia se ve parcialmente compensada por el profundo amor de su madre *Rusty* y la amistad protectora de un grupo de “Ángeles del Infierno”, en especial de uno de ellos, *Dozer* (Dennis Burkley), obeso y con problemas de dicción. Al nacer *Rocky*, *Rusty* se ve abandonada por su marido y se refugia en las drogas y el sexo, enrollándose con un pandillero detrás de otro. Durante una de las juergas del grupo, amenizadas con copas, porros y peleas, aparece *Gar*-Sam Elliott, que debutó con un pequeño papel de jugador en **Dos hombres y un destino** (*Butch Cassidy And the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969)-, el único hombre al que *Rusty* no ha dejado de querer nunca. *Gar* se muestra muy afectuoso con *Rusty* y con *Rocky* también. La pareja vuelve a reunirse, en parte para procurar la felicidad del chico. Los problemas para insertar a *Rocky*, constantemente seguido y protegido por el “clan”, en la vida normal, acaban viéndose



superados. Tiene un carácter y una inteligencia fuera de lo común y es el primero de la clase. Ayuda a sus amigos en los estudios, dispuesto siempre a ser útil. Al terminar su primer curso en el instituto consigue su diploma, tres premios, la estima de sus profesores y el aplauso de sus compañeros de clase, que han terminado por aceptarle y se muestran muy cariñosos con él. *Rocky* tiene varias discusiones con su madre, sobre todo a causa de la droga: el chico quiere a toda costa que la deje y la trata casi como si fueran padre e hija. A *Rocky* le encanta la música (tiene posters de Springsteen y los Beatles en su cuarto) y el baseball, y tiene una colección de cromos de su equipo favorito, los Dodgers de Brooklyn, de su mejor temporada, la de 1955. Sueña con recorrer Europa en moto en compañía de su mejor amigo, *Ben* (Lawrence Monoson). Un día acepta una oferta para trabajar de ayudante en un campamento de verano para niños ciegos, y allí no sólo se gana la simpatía de todos sino que se enamora, viendo su amor correspondido por *Diana* -Laura Dern, hija de Bruce Dern y Diane Ladd, que ya había hecho una aparición junto a su madre (era la niña que comía un helado) en **Alicia ya no vive aquí** (*Alice doesn't live*

here anymore, Martin Scorsese, 1974); el comentario de *Rocky* de que *Diana* parece la protagonista del libro de Lewis Carroll funciona como una referencia implícita a su debut. Conviene recordar también que el personaje de *Alice* en el film de Scorsese lo interpretaba Ellen Burstyn, la madre de *Jacy* en **La última película**-. Su historia de amor se interrumpe cuando termina el campamento. *Diana* presenta a *Rocky* a sus padres, que se quedan horrorizados, se la llevan a casa, le esconden las cartas que le manda y no dejan que se ponga al teléfono cuando llama. Amargado y desilusionado, *Rocky* arregla una cita secreta con *Diana* en un establo. Se aclaran los equívocos, pero *Diana* le cuenta que va a entrar en un colegio especial para invidentes en Santa Bárbara, y el muchacho comprende que ya no volverá a verla. Hasta su amigo *Ben* le dice que va a mudarse a otra ciudad para irse a vivir con su padre, lo que destruye su sueño de recorrer Europa juntos. Es demasiado para *Rocky*. Se va a su cuarto, arranca las chinchetas que había clavado en un mapamundi indicando todos los sitios que iban a visitar y se echa a dormir. Ya nunca despertará.

Bogdanovich regresa a la realidad, en este caso a una historia muy reciente, con protagonistas reales (hasta la autora del libro hace una breve aparición) y basada en testimonios auténticos. La película está rodada entre Azusa y Monrovia, en los mismos lugares en donde *Rocky* apuró su efímera existencia. Pudo así verificar la reconstrucción cinematográfica con sus protagonistas. Es su película más realista, pero también la más simbólica.

Invirtiendo radicalmente la propuesta de David Lynch en **El hombre elefante** (*The elephant man*, 1980), que era una contemplación complaciente de lo excepcional, y pensando más bien en los melodramas de Sirk, Dieterle, Borzage y Stahl y en particular en **Face behind the mask** (Robert Florey, 1941), con Peter Lorre, que narraba el amor entre un hombre desfigurado y una chica ciega, Bogdanovich logra intervenir en lo “real” con una mirada serenamente distanciada, pese al dramatismo del material, tratando de representar, ya desde el principio -con la panorámica sobre el paisaje, la calle, la casa, la ventana de la que surge la música, hasta encuadrar, ya en el interior, a un chico en un entorno normal y con una conducta normal,



para acabar mostrándonos su deformidad reflejada en un espejo, como una versión invertida del mito de *Narciso*- los desesperados intentos de *Rocky*, *Rusty*, *Gar* y toda la banda para hacer aceptable la diferencia, cotidiano lo extraordinario, natural lo excepcional, familiar lo monstruoso.

Como en **El héroe anda suelto**, no se habla del contraste entre la máscara y el mundo, sino entre las diferentes máscaras que lo habitan. Toda la primera parte de la película se dedica a esta opción ética, confiándole a *Rusty* -personaje que Bogdanovich trata con la compleja delicadeza que merece, recordando las lecciones de George Cukor, *the woman's director*, y pensando sobre todo en **Un rostro de mujer** (*A woman's face*, 1941)-, la tarea de hacer aceptar dicha opción.



“A la gente le cuesta un poco de tiempo aprender a quererle”, dice Rusty. Cuando quiere matricular a su hijo en el colegio y el director, embarazado, trata de orientarla hacia una institución especializada que resultaría más adecuada para satisfacer las necesidades del chico, ella le responde llena de aplomo: “¿No enseñan aquí álgebra, biología e inglés? Pues ésas son sus necesidades”.

La película está atravesada por la necesidad de respeto y por un sentimiento de orgullo que viene de muy lejos, de las lecciones del tiempo y de los mitos, de esa cultura que lleva a desear conocer Europa, como anhela Rocky (*“Quiero visitar todos los países de los que he oído hablar, las grandes ciudades en donde nacieron nuestros parientes... Los únicos americanos son los indios”*). Esto proviene de sus películas anteriores, sobre todo de **Saint Jack**. Es un sentimiento compartido por Rusty y Diana, por Dozer (que vence su mutismo solo para decir *“Tengo envidia de ti, Rocky”*) y por el grupo de *outsiders* y no integrados, todos aquellos que aún no han visto sofocada o aniquilada su humanidad.

Es un “orgullo” genuino, hecho de lucha, de estudio, de la adhesión a valores naturales, enfrentado a los “prejuicios” de la gente “normal”, ésa que sin darse cuenta también lleva máscaras y disfraces, pero que insisten en pedirle a *Rocky* el gesto imposible de quitarse la suya.

“Bogdanovich invita a destruir la perversa malignidad de nuestras pequeñas comparaciones cotidianas. Todas las personas son grandes”, escribe Giuseppe Turrone en su bellísimo análisis (Filmcritica, núm. 361, enero de 1986). Y *Rocky* es grande porque, pese a tenerlo todo en contra, a los 16 años tiene la sabiduría de un adulto, sabe distinguir entre el Bien y el Mal, y quiere vivir una vida serena en convivencia con otros, en una atmósfera de solidaridad e intercambio. Y quizá es un monstruo precisamente por poseer valores que la sociedad contemporánea ha dejado de sentir.

Pero **MÁSCARA** es más que esto. Es la percepción tangible de la apariencia, una mediación silenciosa entre la esencia y la apariencia, una metáfora estética, la superficie facial que alude y refracta, *“que nos fija y contempla aunque no se asemeje a un rostro”* (“La imagen-afecto: rostro y primer plano”, Gilles Deleuze, 1983). Una dialéctica que no reconoce el antagonismo entre fealdad y belleza, sino que ve en ambas un frente común, un mismo conflicto, la misma desgracia, como la muerte de *Narciso*, las guerras helénicas, y la muerte violenta de la hermosa Dorothy.

En una escena espléndida que da todo su sentido a la película, *Rocky* se ve por primera vez con un rostro normal cuando se mira en el espejo deformante del parque de atracciones, y saborea por unos momentos la belleza de sentirse normal. En un espejo, en un reflejo (o en una pantalla), solo existen la Verdad y la Belleza del Poeta, las mismas que se enseñan a una clase distraída en **La última película**.

Y Bogdanovich vuelve a pensar en el cine, distanciándose de la realidad para entrar en el reino de una verdad distinta y más armoniosa, cuando *Rocky* conoce a *Diana*, alegoría de la diosa cuyo nombre comparte. Entramos en la dimensión fantástica de *Alicia* (“*Eres como Alicia en el País de las Maravillas*”, y *Alice* se llamaba también la chica de **Nickelodeon**), Adonis (“*Ha sido maravilloso y*

yo soy maravilloso también”), *Helena* (“*Un rostro tan sublime que podía mover una flota de mil naves*”), estamos en el universo del tacto y el sonido, donde el frío es azul y las nubes están hechas de algodón flotante.

En la historia de amor con una ciega está no solo el Chaplin de **Luces de la ciudad** (*City lights*, 1931), sino el flujo del propio Cine en la corriente más amplia de la Visión que nace del Mito, y la ceremonia de las apariencias se hace Trascendencia. Como en el silencio de la muerte más allá del ruido de la vida.

Hay dos representaciones de la muerte en esta película en la que, cruelmente, vibra una derrotada “*alegría de vivir*” (como observa correctamente Edoardo Bruno en “Filmcritica”, núm. 356, junio-julio de 1985): la de *Rocky*, el “fuera de campo” más terrible de todo el cine de Bogdanovich, y la de *Red* (cortada en las versiones que han circulado), encarnado por un actor caro a Ford, Harry Carey, Jr., que actuó en numerosos títulos suyos (**Tres padrinos, La legión invencible, Río Grande, Caravana de paz, Centauros del desierto, Dos cabalgan juntos, El gran combate**), así como en **Río Rojo**, el film de Hawks que se citaba en **La última película**.

En esta muerte, que anticipa la de *Rocky*, el espíritu de grupo, sus rituales, el sentido de pertenencia sin el que no existiría ninguna sociedad humana, se ven confirmados en la más fordiana de las atmósferas (los “Ángeles” son “cowboys modernos” que sustituyen el caballo por la moto). *Red* es sepultado con su Harley Davidson y el grupo le presenta sus últimos respetos arrojando medallas y alhajas - de especial valor para sus dueños- en un casco decorado con flores. Cuando *Rusty* le pregunta a su hijo por qué no ha echado nada en el casco, *Rusty* responde repitiendo las palabras de Sean Lennon tras el asesinato de su padre: “*No voy a despedirme de Red. De todas formas, no está ahí. Está aquí mismo. Se ha ido pero se ha quedado. Está por todas partes. Nadie muere nunca realmente*”. La otra muerte es aún más intensa. *Rocky* ha muerto y *Rusty* vuelve a colocar todas las chinchetas en el mapa de Europa que tenía en su cuarto, susurrando:



“Ahora puedes ir a todos los sitios que quieras”. Lento fundido.

Algún tiempo después, *Rusty*, *Gar* y *Dozer* visitan la tumba. Es una escena muda y la cámara observa sus gestos. *Dozer* coloca unos cromos en la lápida y *Rusty*, con una expresión de paz y serena aflicción en el rostro, escucha unos poemas que le había recitado *Rocky* una noche. La muerte es trascendencia, un pasaje final que nos transfiere de un estado (la naturaleza) a otro (la memoria) o, si se prefiere, a la Representación.

Recurriendo al proceso fordiano de mostrar un “bis” de los personajes principales en una sucesión de breves imágenes tras las palabras “The End”, Bogdanovich suaviza la muerte solitaria de *Rocky* recordando esos momentos de su vida que solo se pueden repetir en el cine. La crónica se hace Imagen que sobrevive, mito como los mitos griegos que le gustaban a *Rocky*, apariencias que devuelven la Vida, persistencia y resistencia que saben dar el paso de lo Negativo a “*algo hermoso*”, en una palpable revelación que no es excesiva sino evocativa, en la esencialidad de un drama que se torna de pronto en elegía (...).

Texto (extractos):

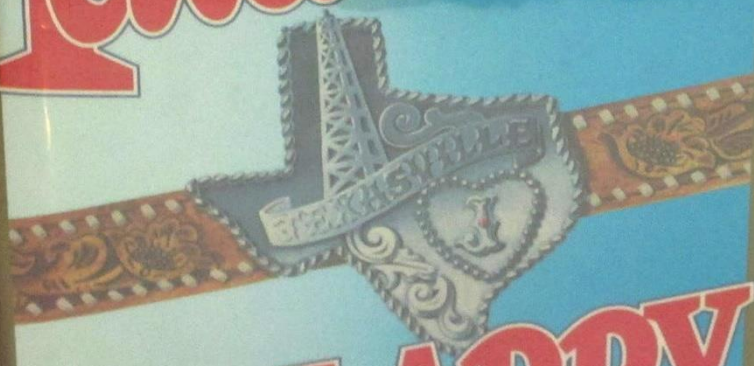
Vittorio Giacchi, **Peter Bogdanovich**,

45º festival de cine de San Sebastián & Filmoteca Vasca, 1997.





Texasville



A Novel by **LARRY
McMURTRY**

Author of LONESOME DOVE - Winner of the Pulitzer Prize for Literature

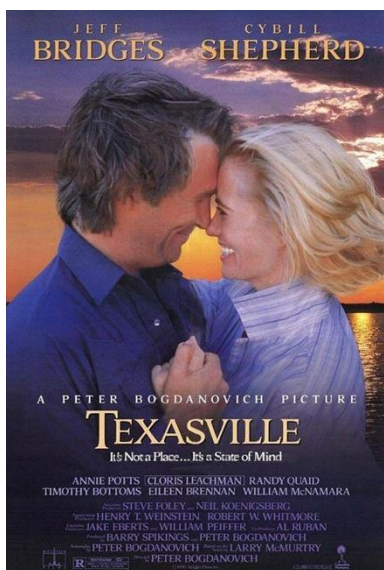
Viernes 9

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

TEXASVILLE • 1990 • EE.UU. • 120'



Título orig.- Texasville. **Director.-** Peter Bogdanovich. **Argumento.-** La novela homónima (1987) de Larry McMurtry. **Guion.-** Peter Bogdanovich. **Fotografía.-** Nicholas Josef von Sternberg (1.85:1 – Technicolor). **Montaje.-** Jack Fields & Ronald Krehel. **Productor.-** Peter Bogdanovich, Barry Spikings, Al Ruban, Jake Eberts y William Pfeiffer. **Producción.-** Cine-Source / Nelson Entertainment. **Intérpretes.-** Jeff Bridges (*Duane Jackson*), Cybill Shepherd (*Jacy Farrow*), Annie Potts (*Karla Jackson*), Cloris Leachman (*Ruth Popper*), Randy Quaid (*Lester Marlow*),

Eileen Brennan (*Genevieve Morgan*), Timothy Bottoms (*Sonny Crawford*), Jimmy Howell (*Jack Jackson*), Earl Poole Ball (*Junior Nolan*), Katherine Bongfeldt (*Nellie*). **Estreno.-** (EE.UU.) septiembre 1990 / (Francia) septiembre 1994 / (España) agosto 1991.

versión original en inglés con subtítulos en español

*Película nº 16 de la filmografía de Peter Bogdanovich
(de 33 largometrajes como director)*

Música de sala:

“The Essential” (2003)

Willie Nelson



*(...) Hoy ya no hay nada original. Todo se hizo en la época del cine mudo. John Ford, Howard Hawks y Allan Dwan ya lo hicieron todo (...). **TEXASVILLE** no se trata de una secuela al uso, ya que está hecha veinte años después de **La última película**, el mismo tiempo que tardó Larry McMurtry en escribir su siguiente novela. La acción transcurre en el verano de 1984 y la rodamos en la misma ciudad de Archer con los mismos intérpretes. Los tiempos han cambiado y, para los personajes, las cosas no van demasiado bien. Tienen problemas económicos y sentimentales. El ritmo de la vida contemporánea es mucho más rápido que el de los años cincuenta (...).*

Peter Bogdanovich

*(...) Bogdanovich quería hacer ver a las generaciones de los años 90 lo que habían sido los 70 y para ello recurre a la única posibilidad: rehacer **La última película**, y rehacerla con los mismos personajes, treinta años después. Tres años de duros esfuerzos le cuesta encontrar la financiación necesaria y, sobre todo, recuperar a*



los mismos actores y lograr que estén disponibles. La escribe y la produce él mismo, junto con Bany Spiking, para Nelson Entertainment.

En **TEXASVILLE** vuelven a actuar Timothy Bottoms (*Sonny Crawford*) y Jeff Bridges (*Duane Jackson*), Cloris Leachman (*Ruth Popper*) y Cybill Shepherd (*Jacy Farrow*), Randy Quaid (*Lester Marlow*) y Eileen Brennan (*Genevieve Morgan*). En su estreno la película se recibió con mucho respeto y, en algunos casos, con gran admiración.

1984. Seguimos en Anarene, pequeño centro petrolífero en crisis, en el corazón de Texas, que se prepara a celebrar el centenario de su fundación. *Duane*, que ahora tiene 40 años, es un magnate del petróleo. Tiene una mujer, *Karla* (Annie Potts), hijos, varios sobrinos y una hermosa villa. *Ruth*, ex-mujer del entrenador de baloncesto y ex-amante de *Sonny*, le echa una mano en la contabilidad de la empresa. *Karla* y *Duane* se la engañan mutua y abiertamente, buscando distracción en amores pasajeros; su hijo mayor, *Dickie* (William McNamara), le roba las amantes a su padre, que también debe pagar la fianza para sacarle de la cárcel por traficar con droga. Ninguno consigue liberarse de la sensación de frustración y embotamiento que pesa sobre la pequeña comunidad. El malestar es colectivo: otro amigo



de *Duane*, *Lester Marlow* (Randy Quaid), amenaza con suicidarse porque acaba de dejarle su mujer *May Lou* (pero le deja porque se ha liado con el propio hijo de *Lester*). Y así sucesivamente. Para romper la monótona sucesión de días iguales entre sí como gotas de agua, se produce el descubrimiento de un nuevo pozo de petróleo, que salva momentáneamente a *Duane* de la quiebra, y el regreso de su viejo amor de juventud, *Jacy Farrow*. *Jacy* vuelve de Europa, dejando atrás a dos hijos, después de haber tentado, sin mucho éxito, la carrera de actriz y tras haber perdido a su marido y a un hijo en un accidente de rodaje. *Jacy* encuentra un poco de serenidad frecuentando a la mujer de *Duane* y a su numerosa familia, y trata de hacer que *Karla* y *Duane* se reconcilien, aunque solo consigue reabrir viejas heridas en el segundo. Una tarde, repasando viejos recuerdos, encuentran en un álbum de fotos de 1952 una fotografía de *Jacy* con la dedicatoria: “*Al chico más dulce del mundo. Te querré siempre*”. Llega el día de la celebración. A *Duane* y a *Jacy* les toca interpretar -nada menos- los papeles de *Adán* y *Eva*. *Sonny*, antaño rival de *Duane* por el amor de *Jacy*, sigue soltero y es el alcalde de la ciudad; vive en la tienda que le dejó *Sam*, perdido en su propio mundo, hundiéndose cada vez más en la locura,



escondiéndose en lugares apartados e imaginando que ve películas proyectadas en la bóveda del cielo. La llegada de *Jacy* despierta también en él emociones y antiguos resquemores. Le dice a *Duane*: “¿Cómo es que pudimos ser amigos? Tú tienes éxito y yo soy un fracasado. Ya éramos así en la época de estudiantes. Un ganador y un perdedor nunca deberían ser amigos”. Un día, preocupados por su enésima desaparición, *Duane*, *Karla*, *Ruth*, *Jacy* y *Genevieve* salen a buscarlo y consiguen rescatarle cuando estaba a punto de caerse de un andamio a la pista en donde va a celebrarse la fiesta. Viendo a los hijos de *Duane* montar en bicicleta seguidos por su perro, *Jacy* rompe a llorar pensando en su hijo muerto. *Duane* trata de consolarla. Todos empiezan a mirarse con un poco menos de indiferencia que antes. Llevan a *Sonny* a dar un largo paseo en coche mientras *Willie Nelson* canta “On the sunny side of the street”.

TEXASVILLE comienza con una larga y lenta panorámica exterior mientras se oye el ladrido de un perro en la distancia. Entra luego en el “campo sonoro” la voz de un locutor de radio desgranando las noticias de la jornada, la previsión del tiempo, el encuentro de *Reagan* con una delegación soviética para discutir el desarme. Se oye un seco disparo, luego otros, hasta que aparece en el campo visual una pistola y finalmente, tras haber recorrido la cámara un arco de casi



360°, vemos a *Duane* sumergido en una bañera en forma de barril, tocado con un sombrero vaquero, con los oídos tapados, disparando sobre la caseta de su perro. Un plano-secuencia de más de cuatro minutos para introducir un microcosmos existencial en donde el tiempo se ha detenido en la cansada repetición de gestos mecánicos, como se hace pronto evidente en la marchita relación entre *Duane* y su mujer *Karla*. Un bloqueo simbólico inesperado, pues el regreso a los mismos lugares de **La última película**, a esta distancia, debiera habernos situado en una dinámica bien distinta. Esta película, que es inevitablemente una recapitulación, regresa a las cuestiones estilísticas y los nudos narrativos previamente analizados, del tema del fracaso privado y colectivo al tema del “perdedor”, de la envidia jamesiana por el refinamiento aristocrático europeo a la idealización gravesiana de la “diosa blanca”, del fin del mito a la muerte del cine, en un “lugar” que ya no es accesible y un “tiempo” que ya no es vuelta sino ineficaz “fuera de campo”.

El Tiempo, en el cine, es bien sabido, es una ilusión; no es más que una serie de “fotogramas fijos” que dan la impresión de Movimiento. Todo lo que parece animado en la pantalla no lo está realmente, es solo una sucesión de imágenes estáticas, paradas en el tiempo, distintas en el



espacio. Trazas de una escena que el Ojo transforma en Visión, hipótesis de un recorrido que la Mente transforma en Acción. Pero Peter Bogdanovich, el más formalista de los realizadores americanos, “invierte” esta ley fílmica primaria: su cine, de hecho, cuenta, en forma de movimiento, la “Stasis” (lo estático), la Fijación, la Inmovilidad. Al igual que en el mundo físico todo se transforma y nada se destruye, en el cine de Bogdanovich todo se modifica y todo sigue igual, una parada filosófica que congela toda posibilidad de animación.

El Anarene en color de 1984 de **TEXASVILLE** no es ciertamente el Anarene en blanco y negro de 1951 de **La última película**; igualmente, *Duane, Sonny, Ruth* y *Jacy* se han visto radicalmente transformados. Sin embargo, por encima, por dentro, al lado y más allá de esta transformación degradada, hay una sensación de bloqueo, de falso movimiento, de parada existencial, de la Nada como única tensión del Ser.

Nada de lo que ha cambiado valía la pena que cambiara, nada de lo que ha ocurrido valía la pena que ocurriera, nada del presente vale más de lo que valía en el pasado. Duane dice: *“Aquí nunca cambia nada”*. Y Jacy: *“Tengo la impresión de que la existencia nos ha dejado atrás. Y de que envejecemos sin crecer, como en esa vieja fotografía”*.

Bogdanovich no vive, recuerda. Pero como su memoria no es la del viejo que sabe convertirla en melancólica sabiduría, sino la del hombre de edad madura, se llena -y su cine también- de la mayor amargura posible, del amargo resentimiento de quien todavía quería cambiar el mundo pero se ha dado cuenta fatalmente de que ya no puede hacerlo. Este conflicto entre Voluntad y Representación hace de su cine algo hermoso y frágil, desesperado y auténtico, espiritual y lleno de locura. De **El héroe anda suelto a TEXASVILLE**, trozos de “memoria inmóvil”, películas que fluyen para “fijar” el tiempo disperso, para detener el espacio caído.

Todo el cine que podría inventarse ya se ha inventado, y solo aquellos que no lo saben pueden pensar en hacer algo nuevo. Bogdanovich, que lo sabe demasiado bien, siente una mayor impotencia precisamente por ser consciente de ello, como el sabio que cuanto más sabe más duda de su saber. Se sea o no consciente de esto, para Bogdanovich no se puede “hacer” un cine “del mañana”, sino solo “repetir” el cine “del ayer”, releendo los filmes de los Padres para encontrar una poética propia.

Lo reconoce también Martin Scorsese cuando afirma: *“En el cine todo, absolutamente todo, tiene un precedente”*. **TEXASVILLE** continúa el proyecto lúcido y vulnerable de una auto-revisión de su vida y de su cine, memoria doblemente inmóvil, reflejo de un reflejo. Los actores y los personajes se repiten, logrando el milagro de una mutación, física y espiritual, completa pero invisible, tangible pero indescifrable, exhibida pero escondida por el Misterio de un Acto, fuera de la Historia y del Tiempo, fuera del cine. Al “olvidarse” la cámara en el Anarene de 1971 y volver a encontrarla en el mismo lugar veinte años después, Bogdanovich logra un “bloqueo simbólico” de intensa y frágil belleza, que transporta el Ser a la dimensión nihilista de la Nada.

El tiempo pasa tan despacio en los espacios infinitos del Universo que la mente humana no puede aprehenderlo, al igual que el frenético dinamismo de un hormiguero resulta algo vano e inútil para



el ojo humano. Ocurre igual con los personajes de **TEXASVILLE**, que parecen hormigas en una galaxia, demasiado microscópicas para resultar significativas, para constituirse en Movimiento.

En Bogdanovich, la pérdida de sentido pasa siempre por el cine, un cine que no se puede re-generar, sino que es o no es. O, mejor aún, era y ya no es. **La última película** mostraba, líricamente, el final. **TEXASVILLE**, film-crítica de un film, documenta, entomológicamente, el vacío.

“¿Dónde acabó el espíritu pionero?”, dice Duane, mientras los hombres continúan convencidos de que “*las mujeres tienen la culpa de todo*”. Ya no quedan almas nobles, como la de Sam “*el León*”, que veía a la mujer como un puro Ideal. Quizá por eso las mujeres, en Texasville, Thalia, Archer City o Anarene, están desencantadas y desilusionadas; y quizá por eso el único momento encantado dedicado a la “magia” femenina se consume en un segundo, en la escena del encuentro acuático (en el pantano de Sam) de Duane y Jacy, y restringido a la pequeña pantalla de un espejo retrovisor.

Hasta el cine ha declarado modestamente su final. No solo no hay ya películas como **El padre de la novia** o **Río Rojo**; tampoco



existe un cine como el “Royal” para proyectarlas ante un público capaz de amarlas. El imaginario colectivo se ha visto privado de imágenes significantes, aunque se encuentre atiborrado de insignificancia audiovisual (Franco La Polla observa justamente en Cineforum, núm. 306, julio-agosto de 1991, que *“Karla mira una película por televisión con aspecto de no ver nada, y no es por azar que Bogdanovich no nos muestre de qué film se trata”*). Y Sonny, que *“está mal de la cabeza”*, que *“vive en el pasado”*, es el único que puede todavía “ver cine”, entre las ruinas del viejo local, mirando hacia esa sala sin límites que es la bóveda del cielo, a los espacios vastos y libres habitados por los Maestros del cine que se fue.

Si no hay cine en nuestro interior no hay cine tampoco “dentro” del cine: es por esto que **TEXASVILLE** es la película menos referencial de Bogdanovich, menos todavía que **Saint Jack, el rey de Singapur**; es una secuela anómala que testimonia el fin de la recodificación de los géneros efectuada en sus títulos precedentes y la transmigración de un lenguaje de un medio a otro. En **La última película** la televisión estaba “fuera de campo”. En **TEXASVILLE** está “fuera de campo” todo el cine.

Como todo autor moral, Bogdanovich torna su visión en ontología de lo Absoluto, y quizá comete el error de no aceptar un cine actual que está vivo porque es heredero del buen cine del pasado. Pero



su mirada es cinematográficamente pura y moralmente íntegra y nos ofrece una obra que explora la insignificancia de unas perezosas tardes tejanas, entre banales seducciones e inútiles abandonos, entre estériles litigios y míseros estados de calma, entre plácidos días cotidianos y ruidosas celebraciones del Centenario, entre el inmovilismo de los adultos y el odioso gamberrismo gratuito de los jóvenes, todo ello modulado sobre los falsos ritmos de una banal “serialidad” en donde late una vida oculta, una armonía escondida, una ternura reprimida pero íntimamente explosiva.

Todo está muerto en ese lugar, porque todos van con todos pero ninguno se ríe ya. E incluso el retorno de *Jacy*, esa presencia provocadora que hace volver a la memoria un rayo de una felicidad desflorada (“*dentro de diez años no te acordarás de tus deudas*” -le dice *Ruth* a *Duane*-, “*pero de Jacy sí te acordarás*”), solo sirve para renovar el dolor de promesas no cumplidas y transformar el deseo en llanto.

Destellos de humanidad solidaria y de tierna comprensión atraviesan y laceran la “memoria inmóvil” del Fracaso y la Inacción: cuando *Karla* -quizá uno de los personajes femeninos más hermosos del cine americano reciente- le dice a *Duane*, después de hacer el amor con él, que sabe aliviar su cuerpo pero que nunca ha oído una palabra



de él que sirva para aliviar su mente, o que se siente como una de esas pequeñas plantas que florecen solo durante una hora cada veinte años (*“Yo tengo estos sentimientos y tú estás ahí, a dos pasos, y no te enteras de nada”*); cuando Ruth -con una expresión mezcla de dolor y de esperanza en un rostro marcado por la edad y la amargura- quiere volver con Sonny (*“Hace años que me habría muerto si él no me hubiera dado su amor. Ahora me toca a mí echarle una mano”*); cuando Jacy dice, pensando en su hijo muerto, *“quizá los niños no mueren, porque los niños que quedan nos recuerdan los rasgos de los que se han ido”*; o, finalmente, cuando el grupo consigue salvar a Sonny (y con él salvan su propia mala conciencia), espectador solitario sobre la mágica pantalla del cielo de un “sueño privado”, quizá, ¡quién sabe!, de una película de Ford, Hawks o Dwan, acompañado por la melodía de “September Song” (**September Affair**, William Dieterle, 1950): trazas de un “viento de cine” que nadie conseguirá jamás desterrar de su corazón.

“Estaba viendo una película. Estaba imaginando que la veía. Es como si tuviera un proyector en el cerebro”. Con esta estupenda simbología del Ver, del Amar, del Cine, que Duane, como muchos otros, no puede entender (*“Un día cree estar viendo una película, al siguiente cree estar viviendo en una”*), y que contiene el misterio de la migración del cine a la vida,

Bogdanovich nos ofrece una prueba convincente e insuperable de cómo vive el cine.

Quien ama el cine, quien lleva el “viento” dentro de sí, como un gran amor que ayuda a superar y vencer el aburrimiento, el hábito, la desilusión, la incomprensión, la traición, el abandono y el fracaso, no se verá nunca privado de su “memoria inmóvil” –“inamovible”-, más allá de cualquier Acontecimiento y de cualquier Disolución. Y, nunca como en este caso, la Inmovilidad durará una Eternidad (...).

Texto (extractos):

Vittorio Giacci, **Peter Bogdanovich**,
45º festival de cine de San Sebastián & Filmoteca Vasca, 1997.



PETER BOGDANOVICH

Kingston, Nueva York, EE.UU., 30 de julio de 1939
Los Ángeles, California, EE.UU., 6 de enero de 2022

*FILMOGRAFÍA (como director)*³

- 1967 The Great Professional: Howard Hawks**
[documental para TV]
- 1968 Viaje al planeta de las mujeres prehistóricas**
(*Voyage to the planet of prehistoric women*) ;
EL HÉROE ANDA SUELTO (*Targets*).
- 1971 DIRIGIDO POR JOHN FORD** (*Directed by John Ford*)
[documental, completado en 2006].
LA ÚLTIMA PELÍCULA (*The last picture show*).
- 1972 Chaplin montage** [documental para ceremonia de los Oscars.]
¿QUÉ ME PASA, DOCTOR? (*What`s up, Doc?*)
- 1973 LUNA DE PAPEL** (*Paper moon*).
- 1974 UNA SEÑORITA REBELDE** (*Daisy Miller*).
- 1975 POR FIN, EL GRAN AMOR** (*At long last love*).
- 1976 NICKLEODEON**

³ www.imdb.com/name/nm0000953/?ref=nm_sr_srg_0

Vittorio Giacci, **Peter Bogdanovich**, 45º festival de cine de San Sebastián & Filmoteca Vasca, 1997.

- 1979** **SAINT JACK, EL REY DE SINGAPUR** (*Saint Jack*).
- 1981** **TODOS RIERON** (*They all laughed*).
- 1985** **MÁSCARA** (*Mask*).
- 1988** **Illegalmente tuyo** (*Illegally yours*).
- 1991** **TEXASVILLE**
- 1992** **¡Qué ruina de función!** (*Noises off*).
- 1993** **Esa cosa llamada amor** (*The thing called love*).
- 1994** **“Song of songs”**
[episodio 5º de la 1ª temporada de la serie **Picture windows**].
- 1995** **Never say Goodbye AIDS Benefit by Yoko Ono**
[cortometraje en video].
“A dime a dance”
[episodio 3º de la 2ª temporada de la serie **Fallen angels**].
- 1995** **Prowler** [telefilm].
- 1996** **Rebelión en las aulas 2** (*To Sir, with love II*) [telefilm].
- 1997** **Falsas promesas** (*The Price of heaven*) [telefilm].
Más allá del valor
(*Rescuers: stories of courage: two women*) [telefilm].
- 1998** **Ciudad violenta** (*Naked city: a killer christmas*) [telefilm].
- 1999** **“A saintly switch”** [episodio 14º de la 2ª temporada de la serie **The wonderful world of Disney**].

- 2001** **El maullido del gato** (*The cat's meow*).
- 2004** **The mystery of Natalie Wood**
[episodio 1º de la miniserie homónima].
“Sentimental education”
[episodio 6º de la 5ª temporada de la serie **Los Soprano**].
Hustle [telefilm].
- 2007** **Tom Petty and the Heartbreakers: Runnin' down a dream** [documental].
- 2014** **Lío en Broadway** (*She's funny that way*).
- 2018** **El gran Buster** (*The great Buster*).
Al otro lado del viento (*The other side of the wind*)
[Dirigida por Orson Welles entre 1970- 1976, completada por Bogdanovich].



Selección y montaje de textos e imágenes:

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

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley
Imprenta Del Arco
Área de Medios Técnicos
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y Edición UGR (Patricia Garzón)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda)
Alejandro Roldán
Luis Castillo Vidal
M^a 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:

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

En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO
han sido proyectadas

(I) MARTIN SCORSESE (enero 2009)

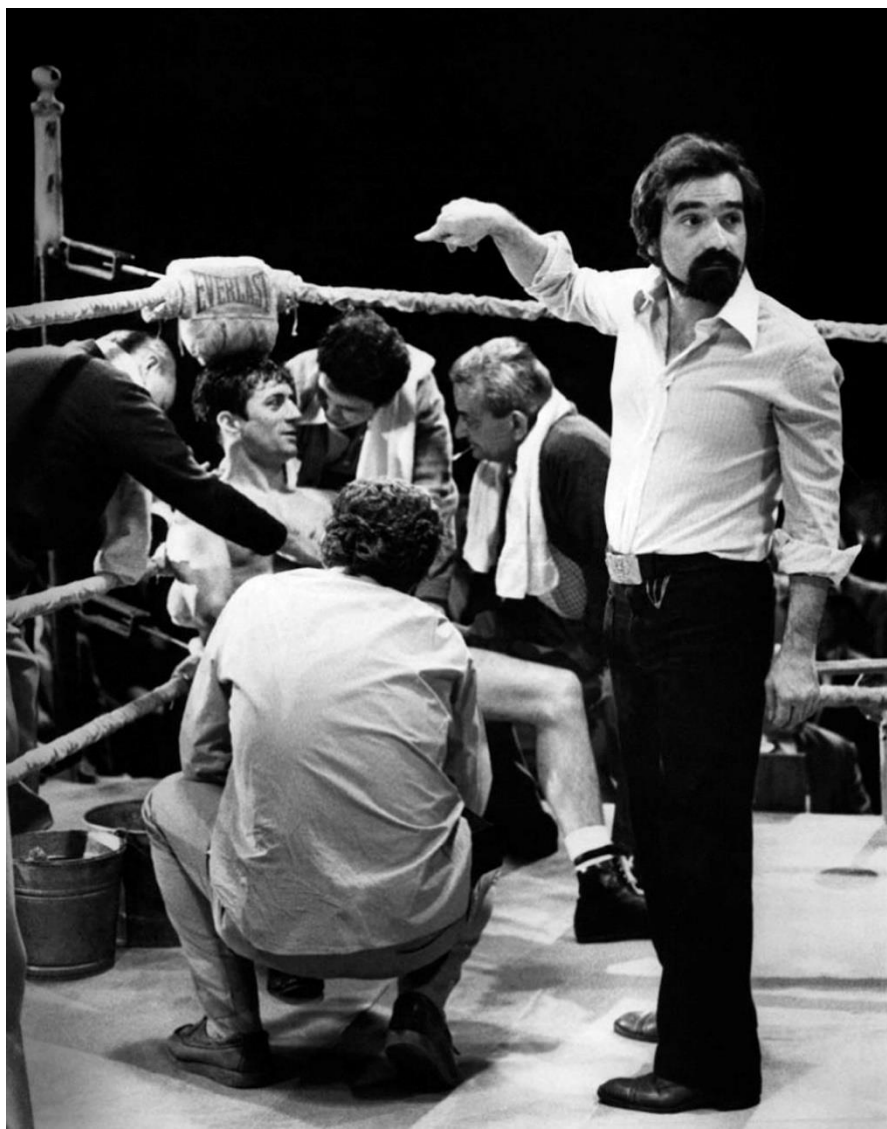
Taxi driver (*Taxi driver*, 1976)

El último vals (*The last waltz*, 1978)

Toro salvaje (*Raging bull*, 1980)

El color del dinero (*The color of money*, 1986)

La edad de la inocencia (*The age of innocence*, 1993)



(II) JOEL & ETHAN COEN (enero & febrero 2010)

Sangre fácil (*Blood simple*, 1984)

Muerte entre las flores (*Miller's crossing*, 1990)

Barton Fink (1991)

El gran salto (*The Hudsucker proxy*, 1994)

Fargo (1995)

El gran Lebowski (*The big Lebowski*, 1997)

El hombre que nunca estuvo allí

(*The man who wasn't there*, 2001)



(III) WOODY ALLEN (octubre, noviembre & diciembre 2010)

Toma el dinero y corre (*Take the money and run*, 1969)

Annie Hall (1977)

Manhattan (1979)

Zelig (1983)

Broadway Danny Rose (1984)

La Rosa Purpura de El Cairo

(*The Purple Rose of Cairo*, 1985)

Hannah y sus hermanas (*Hannah and her sisters*, 1986)

Días de radio (*Radio days*, 1987)

Otra mujer (*Another woman*, 1988)

Delitos y faltas (*Crimes and misdemeanors*, 1989)

Balas sobre Broadway (*Bullets over Broadway*, 1994)

Poderosa Afrodita (*Mighty Aphrodite*, 1995)

Desmontando a Harry (*Deconstructing Harry*, 1997)

Todo lo demás (*Anything else*, 2003)



(IV) MICHAEL HANEKE (noviembre 2013)

Funny games (*Funny games*, 1997)

La pianista (*La pianiste*, 2001)

El tiempo del lobo (*Le temps du loup*, 2003)

Escondido (*Caché*, 2005)

La cinta blanca

(*Das Weisse band, Eine Deutsche kindergeschichte*, 2009)

Amor (*Amour*, 2012)



(V) WONG KAR-WAI (noviembre & diciembre 2014)

Cuando pasen las lágrimas (*Wangiiiao kamen*, 1988)

Días salvajes (*A fei zhengzhuan*, 1991)

Las cenizas del tiempo (*Dongxie xidu*, 1994-2008)

Chungking Express (*Chongqing senlin*, 1994)

Ángeles caídos (*Duoluo tianshi*, 1995)

Happy together (*Chunguang zhaxie*, 1997)

Deseando amar (*Huayang nianhua*, 2000)

2046 (*2046*, 2004)

Eros (*Eros*, 2004)

Michelangelo Antonioni, Wong Kar-Wai y Steven Soderberg

My blueberry nights (*My blueberry nights*, 2007)



(VI) CLINT EASTWOOD

(noviembre & diciembre 2015 / marzo 2017 / abril 2018)

Escalofrío en la noche (*Play Misty for me*, 1971)

Infierno de cobardes (*High plains drifter*, 1973)

El fuera de la ley (*The outlaw Josey Wales*, 1976)

Ruta suicida (*The gauntlet*, 1977)

El aventurero de medianoche (*Honkytonk man*, 1982)

El jinete pálido (*Pale rider*, 1985)

Bird (1988)

Cazador blanco, corazón negro

(*White hunter, black heart*, 1990)

Sin perdón (*Unforgiven*, 1992)

Un mundo perfecto (*A perfect world*, 1993)

Los puentes de Madison

(*The bridges of Madison County*, 1995)

Poder absoluto (*Absolute power*, 1997)

Medianoche en el jardín del bien y del mal

(*Midnight in the garden of good and evil*, 1997)

Space cowboys (2000)

Mystic river (2003)

Million dollar baby (2004)

Banderas de nuestros padres (*Flags of our fathers*, 2006)

Cartas desde Iwo Jima (*Letters from Iwo Jima*, 2006)

Gran Torino (2008)

Más allá de la vida (*Hereafter*, 2010)

Jersey boys (2014)

El francotirador (*American sniper*, 2014)

Sully (2016)



(VII) STEVEN SPIELBERG

(marzo & octubre & noviembre 2016 / marzo 2017 /
marzo 2018 / enero 2019)

El diablo sobre ruedas (*Duel*, 1971)

Loca evasión (*The Sugarland express*, 1974)

Tiburón (*Jaws*, 1975)

Encuentros en la tercera fase

(*Close encounters of the third kind*, 1977/1980)

1941 (*1941*, 1979)

En busca del Arca Perdida (*Raiders of the Lost Ark*, 1981)

E.T. (*E.T. The extra-terrestrial*, 1982)

Indiana Jones y el Templo Maldito

(*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984)

El color púrpura (*The color purple*, 1985)

El imperio del sol (*Empire of the sun*, 1987)

Indiana Jones y la Última Cruzada

(*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989)

Para siempre (*Always*, 1989)

Hook (1991)

Parque Jurásico (*Jurassic Park*, 1993)

La lista de Schindler (*Schindler's list*, 1993)

Amistad (1997)

Salvar al soldado Ryan (*Saving private Ryan*, 1998)

Inteligencia Artificial (*Artificial Intelligence, A.I.*, 2001)

Minority Report (2002)

Atrápame si puedes (*Catch me if you can*, 2002)

La terminal (*The terminal*, 2004)

La guerra de los mundos (*War of the worlds*, 2005)

Munich (*Munich*, 2005)

Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal

(*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008)

Las aventuras de Tintín (*The adventures of Tintin*, 2011)

Caballo de batalla (*War horse*, 2011)

Lincoln (2012)

El puente de los espías (*Bridge of spies*, 2015)

Mi amigo el gigante (*The BFG*, 2016)

Los archivos del Pentágono (*The Post*, 2017)



(VIII) PETER WEIR (noviembre & diciembre 2017)

Picnic en Hanging Rock (*Picnic at Hanging Rock*, 1975)

La última ola (*The last wave*, 1977)

Gallipoli (*Gallipoli*, 1981)

El año que vivimos peligrosamente

(*The year of living dangerously*, 1982)

Único testigo (*Witness*, 1985)

La costa de los mosquitos (*The Mosquito coast*, 1986)

El club de los poetas muertos (*Dead Poet society*, 1989)

El show de Truman (*The Truman show*, 1998)

Master and Commander: Al otro lado del mundo

(*Master and Commander: The far side of the world*, 2003)

Camino a la libertad (*The way back*, 2010)



(IX) WERNER HERZOG

(marzo 2019 / enero 2020 / marzo 2024 / marzo 2025 /
abril 2026)



Heracles (*Herakles*, 1962)

Últimas palabras (*Letzte Worte*, 1968)

Signos de vida (*Lebenszeichen*, 1968)

También los enanos empezaron pequeños

(*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970)

Los médicos voladores de África Oriental

(*Die fliegenden Ärzte von Ostafrika*, 1970)

Fata Morgana (1971)

El país del silencio y la oscuridad

(*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971)

Futuro limitado (*Behinderte Zukunft*, 1971)

Aguirre, la cólera de Dios (*Aguirre, des Zorn Gottes*, 1972)

El gran éxtasis del escultor Steiner

(*Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1974)

El enigma de Gaspar Hauser

(Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974)

Cuánta madera podría roer una marmota...

(How much Wood would a Woodchuck chuck... -

Beobachtungen zu einer neuen Sprache, 1976)

Corazón de cristal *(Herz aus Glas, 1976)*

Stroszek (1977)

La Soufrière –

Warten auf eine unausweichliche Katastrophe (1977)

Nosferatu, vampiro de la noche

(Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979)

Woyzeck (1979)

Fitzcarraldo *(Fitzcarraldo, 1982)*

Donde sueñan las verdes hormigas

(Wo die grünen Ameisen träumen, 1984)

La balada del pequeño soldado

(Ballade vom kleinen Soldaten, 1984)

Cobra Verde *(Cobra Verde, 1987)*

Ecos de un reino oscuro

(Echos aus einem düsteren Reich, 1990)

Campanas desde lo profundo: fe y superstición en Rusia

(Glocken aus der Tiefe – Glaube und Aberglaube in Rusland)

Lecciones de oscuridad *(Lektionen in Finsternis, 1992)*

El pequeño Dieter necesita volar

(Little Dieter needs to fly, 1997)

Mi enemigo íntimo *(Mein liebster Feind – Klaus Kinski, 1999)*

Invencible *(Invincible, 2001)*

10.000 años más viejos *(Ten thousand years older, 2002)*

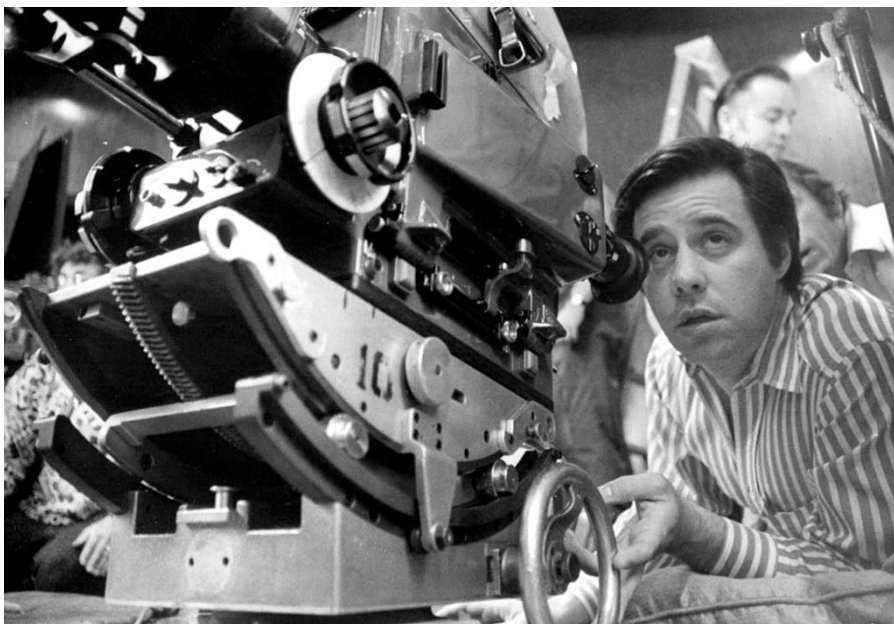
La rueda del tiempo *(Rad der Zeit, 2003)*

El diamante blanco *(The white diamond, 2004)*

Grizzly man (2005)

(X) PETER BOGDANOVICH

(octubre 2022 / noviembre 2023 / octubre 2026)



El héroe anda suelto (*Targets*, 1968)

La última película (*The last picture show*, 1971)

Dirigido por John Ford (*Directed by John Ford*, 1971-2006)

¿Qué me pasa, doctor? (*What's up, doc?*, 1972)

Luna de papel (*Paper moon*, 1973)

Una señorita rebelde (*Daisy Miller*, 1974)

Por fin, el gran amor (*At long last love*, 1975)

Nickleodeon (*Nickleodeon*, 1976)

Saint Jack, el rey de Singapur (*Saint Jack*, 1979)

Todos rieron (*They all laughed*, 1981)

Máscara (*Mask*, 1985)

Texasville (1991)

(XI) ROBERT ALTMAN (antología)
(septiembre & octubre 2025)



M.A.S.H. (*M.A.S.H.*, 1970)

El volar es para los pájaros (*Brewster McCloud*, 1970)

Los vividores (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971)

Nashville (*Nashville*, 1975)

Vidas cruzadas (*Short cuts*, 1993)

(XII) DAVID LYNCH (in memoriam) (enero & febrero 2026)



Cabeza borradora (*Eraserhead*, 1977)

El hombre elefante (*The elephant man*, 1980)

Dune (*Dune*, 1984)

Terciopelo azul (*Blue velvet*, 1986)

Asesinato en Twin Peaks (*Twin Peaks-Tv Pilot*, 1990)

Corazón salvaje (*Wild at heart*, 1990)

Twin Peaks: Fuego, camina conmigo

(*Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992)

Carretera perdida (*Lost highway*, 1996)

Una historia verdadera (*The Straight story*, 1999)

Mulholland Drive (2001)

Inland empire (2006)

Organiza:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.

Síguenos en Facebook, Tik Tok e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES