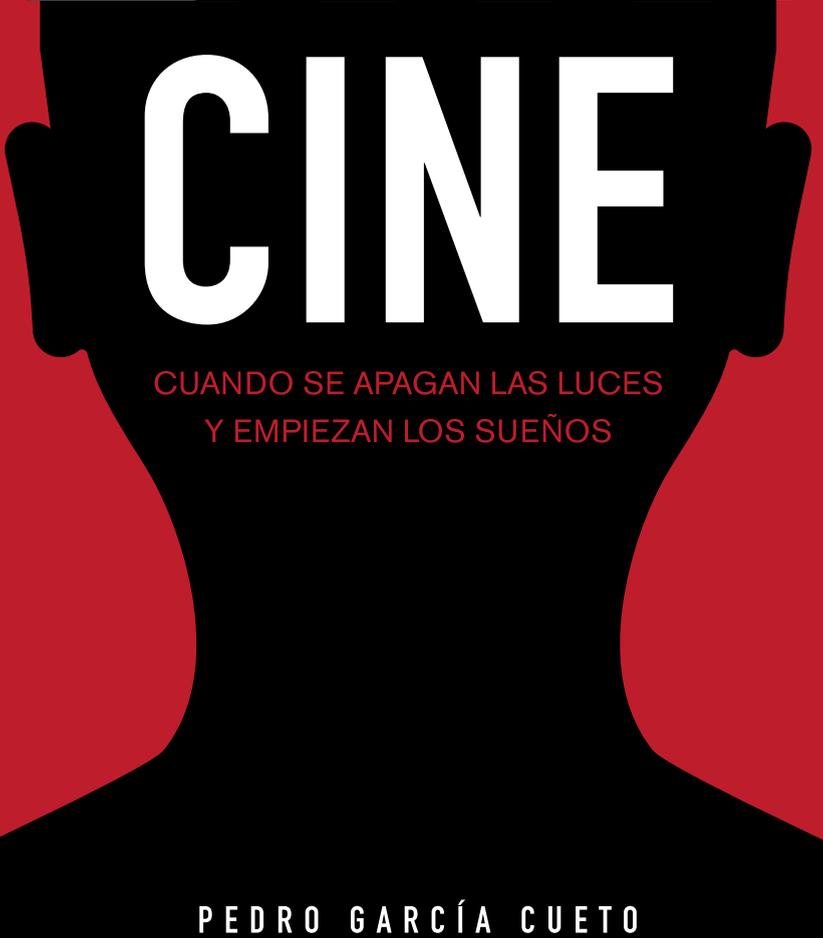


photo
CLUB



SOLOS ANTE EL



CINE

CUANDO SE APAGAN LAS LUCES
Y EMPIEZAN LOS SUEÑOS

PEDRO GARCÍA CUETO

Contenido

Prólogo	15
PARTE 1. EL UNIVERSO DE VISCONTI	21
<i>La caída de los dioses</i> o el universo de Mann	23
<i>Muerte en Venecia</i> . El clasicismo de Thomas Mann y de Luchino Visconti: de la novela al cine	27
Introducción	27
La novela y la película: semejanzas y diferencias. La búsqueda de la belleza de un intelectual	29
La aparición de Tadzio: un encuentro con la belleza	39
La playa. Un escenario idílico para Mann y Visconti	45
La huida de Venecia. Un viaje de ida y vuelta a la ciudad amada	49
El nuevo simbolismo del mar, esencia de eternidad	53
Las calles de Venecia. Aschenbach sigue a Tadzio en el enfermizo ambiente del cólera	57
El final. La contemplación de la belleza y la muerte de Aschenbach en la playa	64
Conclusiones: Mann y Visconti en <i>Muerte en Venecia</i>	66
<i>El inocente</i> , un hombre solo entre dos mujeres	69

PARTE 2. CINE NEGRO: LA SOLEDAD EN UN MUNDO OPRESIVO	75
<i>Deseos humanos: el destino fatal de los personajes de Lang</i>	77
<i>Laura de Preminger: la soledad de una mujer fascinante</i>	79
<i>Chinatown: la soledad de los setenta</i>	85
<i>El largo adiós: el gran cine de Robert Altman</i>	87
El cine negro: cine clásico inolvidable	89
PARTE 3. UNA MIRADA A GRANDES DIRECTORES	91
Introducción	93
Fritz Lang: la soledad de una sociedad mezquina	95
<i>La mujer del cuadro y Perversidad: la trampa de la soledad</i>	98
Algunas opiniones de otros directores sobre Fritz Lang	101
Billy Wilder: la soledad del americano medio	103
<i>El apartamento: la soledad de una sociedad sin escrúpulos</i>	105
Wilder y el cine: un reflejo de la soledad de un hombre corriente	109
Martin Scorsese: la mirada herida a la soledad de América	111
La soledad de Nueva York en los años setenta	113
<i>Toro salvaje: una radiografía de la soledad</i>	121
David Lean: un recorrido por sus obras maestras	129

La soledad de aquellos hombres épicos: <i>El puente sobre el río Kwai</i>	129
<i>Lawrence de Arabia: el mundo épico de David Lean</i>	133
<i>Doctor Zhivago: una hermosa historia de amor</i>	137
David Lean: un maestro del cine	141
PARTE 4. OTROS GRANDES DIRECTORES	143
El mundo onírico de Luis Buñuel	145
Víctor Erice, una poética del silencio en el cine	149
La melancolía del cine de José Luis Garci	157
La nostalgia en el cine de François Truffaut	161
El cine de Antonioni. La soledad de sus personajes	167
Antonioni: cineasta de la incomunicación	168
Un cineasta de la mirada	171
Bertolucci y el cine. Una radiografía de la soledad en <i>El último tango en París</i>	173
<i>La dolce vita: la obra maestra de Federico Fellini. Aquellos personajes solitarios en la antigua Roma</i>	175
Pier Paolo Pasolini: la importancia del lenguaje cinematográfico y la soledad de su universo interior	181
El cine de Pasolini. Sus primeras películas	182
La visión religiosa de Pasolini en <i>El evangelio según San Mateo</i>	184
<i>Saló o los cientos veinte días de Sodoma: una metáfora del poder</i>	186
Pasolini y la literatura. Sus últimas películas	187
Pasolini: un poeta de nuestro tiempo	188

PARTE 5. EL CINE A TRAVÉS DE UN GENIO	191
La soledad de un maestro del cine	193
Los inicios de un genio	193
Welles: aspectos teóricos de su cine. Introducción	198
La importancia del plano en la obra cinematográfica de Orson Welles	199
El montaje. La clave artística para Orson Welles	203
La luz y el sonido: elementos técnicos y artísticos fundamentales en la obra de Welles	205
Conclusión	208
Bibliografía utilizada	209
Conclusión	211
La soledad en el mundo del cine	211
Epílogo	213
En compañía de Pedro G. Cueto	213
Bibliografía esencial	214



Una de las escenas más hermosas de la película (en mi opinión) es el viaje de Aschenbach en la lancha motora camino de la estación de trenes.

Si Thomas Mann lo describe de forma magistral, Visconti va a imprimir una emoción a las imágenes difícilmente superables. Mann dice: «En un recodo del canal, surgió el amplio arco del Rialto, con su grandioso empaque. El viajero lo contemplaba todo y sentía desgarrarse el pecho. La atmósfera de la ciudad, aquel olor con suave matiz de podredumbre de mar y pantano que tanto había ansiado rehuir lo respiraba ahora profundamente, con una sensación ligeramente dolorosa» (p. 79).

Para Mann, el dolor de Aschenbach tiene que ver con la ciudad amada, a la que ahora abandona, ciudad marcada por la persona de Tadzio, pero, en esencia, un lugar que lo enamoraba y que lo enfermaba a la vez.

Si el escritor alemán describe los alrededores que circundan el viaje de su protagonista, Visconti se centra en Aschenbach. Todo su objetivo es ofrecernos, en unos maravillosos primeros planos, el rostro de un hombre herido, no solo por dejar Venecia (trasfondo principal del relato de Mann hasta este momento de la historia), sino por abandonar a Tadzio. Muy pocas veces el rostro de un actor ha expresado tanto, nos ha ofrecido tanta emoción contenida como la que nos regaló Dirk Bogarde en la película y, en mi opinión, en esta escena cumbre.

La música de Mahler se interrumpe al llegar el compositor a la estación, como si la relación entre el arte musical y cinematográfico (esencialmente visual) se ensamblaran a la perfección, en los momentos de mayor emotividad y lirismo.

El error del destino del equipaje de Aschenbach, facturado para Como y no para Múnich, a donde volvía nuestro protagonista, es el motivo del regreso de este a Venecia.

Si Mann nos describe el júbilo interior del protagonista con absoluta maestría, Visconti le ofrece a Bogarde una razón para expresar a la perfección su gran registro interpretativo. Ahora esboza una sonrisa magnífica, pero velada, porque su decoro le impide la carcajada.

rostros» (Suzanne Liandrat-Guigues, *Luchino Visconti*, Cátedra, 1997, p. 157). Y dice algo que me parece muy atinado en Visconti, porque este director conoció el sentido de lo que se nos escapa y buscó el momento efímero de las cosas en su breve permanecer: «La visión viscontiniana tiene una gran deuda con la poética de Leopardi, que une mediante un mismo movimiento dialéctico lo finito y lo infinito, lo efímero y lo eterno en una misma percepción de la vanidad de las cosas» (p. 157).

Si Visconti nos abrió Venecia a nuestros ojos en *Senso* (1954) en los espléndidos mundos de la aristocracia, en *Muerte en Venecia* nos deja un aroma decadente y una Venecia muy lejana de aquel mundo de oropeles y de fiestas. Sí es cierto que los huéspedes del hotel son aristocráticos, porque Visconti no sabe y no puede renunciar a su mundo (el de *Senso*, *El gatopardo*, *Ludwig* o *El inocente*) cuando quiere contar algo muy grande, como es el desarrollo de esta película inolvidable.

Y hay algo que el director italiano posee en grado sumo: meticulosidad. Ese afán de perfeccionamiento cala en la película, nos inunda plano a plano. Los *flashbacks*, los detalles cargados de simbolismos, hacen de la película una gran obra. Hay, desde luego, mucho de la novela de Mann (magistralmente escrita), pero también de *La montaña mágica*, del *Doktor Faustus*, incluso, en el nombre de Aschenbach, de *Los Buddenbrook* (novela que adaptó en la muy notable *La caída de los dioses*).

¿Qué puedo decir entonces? Solo que la novela es magnífica, llena del raciocinio y el intelectualismo de un escritor magistral, pero la película nos revela una visión completa de un mundo que muy pocos directores han conseguido plasmar: elegante, distinguido, bello y decadente.

Todo ello confirma que nos hallamos ante una obra maestra, algo más que cine, como dijo el gran poeta alcoyano Juan Gil-Albert en *Viscontiniana*, y, desde luego, arte que no ha de morir nunca.

El inocente, un hombre solo entre dos mujeres

A lo largo de la historia del cine, ha habido muchos inocentes, desde aquellos que eran explotados por el señorito y el antiguo caciquismo en la adaptación de la famosa novela de Miguel Delibes que realizó Mario Camus en 1984, *Los santos inocentes*, con un reparto de lujo, Landa, Rabal, Terele Pávez o Juan Diego, entre otros, hasta los niños inocentes, solo en apariencia, de la película de Jack Clayton de 1961, con Deborah Kerr (la primera que encarnó el papel de institutriz, luego lo haría Nicole Kidman, en la película de Amenábar, *Los otros* (1961), como todos recordáis), basada en la novela de Henry James, *Otra vuelta de tuerca*. Curiosamente, el título original de la película de Clayton era *The Innocents*, aunque aquí se tituló, *Suspense*. Ha habido tantos inocentes en la historia del cine que ahora me viene a la memoria la sonrisa de James Stewart al final de *Qué bello es vivir* (1946) de Frank Capra, la historia de un hombre bondadoso que está a punto de perderlo todo. Hay inocentes que acaban de nacer y que puede que no crezcan como adultos, porque alguien acabará con ellos.

Pero he elegido para este tema una película que me gustó especialmente y que representa el testamento fílmico de Luchino Visconti, me refiero a *El inocente* (1976), su última película. Si el cine del magistral director italiano es todo un homenaje a un tiempo que se acaba, a una forma de vida que se marcha para siempre, recordemos la mirada del príncipe de Salina (genial Burt Lancaster) en *El gatopardo* (1963), entre otras grandes cintas de Visconti, en esta película, la recreación detallada y minuciosa de otra época es absolutamente impecable (en la línea de *Senso* [1954] o *Muerte en Venecia* [1971], dos de mis películas favoritas del director italiano, junto a la que comento y *El gatopardo*).



Pero habría que empezar por el rodaje, difícil, porque Zanuck, el grande de la Fox, no quería que Preminger dirigiera ninguna película más en su compañía, tal era el odio que le tenía. El director comenzó a desarrollar el guion de *Laura* con el escritor Jay Dratler, tras rechazar la autora de la novela la adaptación de su texto a la pantalla. Zanuck llegó a leer el guion y convocó a Preminger a su despacho. El famoso productor había prometido que el director vienés no trabajaría más en la Fox, así que envió el guion a otros directores, entre ellos, Walter Lang o Lewis Milestone. Estos rechazaron la propuesta, que fue aceptada por Rouben Mamoulian.

Otto no se desligó de la película, ya que contribuyó al guion; pese a que la relación con Mamoulian no era buena, contrató a Samuel Hoffenstein y Elizabeth Reinhardt. Fue Hoffenstein quien ideó algunas de las mejores escenas de la película, quedando el trabajo de Jay Dratler en segundo plano.

Muy poco tiene que ver la película con la novela original de Vera Caspary, ya que el proceso del guion fue muy intenso y cambiaron muchos de los diálogos de la novela. Sí conservaron la idea eje de la película, la aparición de una mujer desfigurada y asesinada con una escopeta y la aparición de la mujer a la que se creía muerta, Laura. Es curioso que una novela, que Vera Caspary se negó a adaptar al cine, de segunda categoría se convirtiese en una cinta de primera, cuando la autora de la novela, muy convencida de su gran historia, creía que pasaría lo contrario.

Pero, tras veinte días de rodaje y viendo el copión de lo rodado, Zanuck se dio cuenta de que Mamoulian, pese a ser uno de los grandes directores, no encajaba para su proyecto. Aquel, pese a su orgullo, contrató a Preminger como director. Preminger cambió muchas escenas, cambió el vestuario y retocó el decorado. Sustituyó el cuadro del retrato de Laura Hunt pintado por la mujer de Mamoulian (Azadia Newman) por una fotografía de Gene Tierney, retocada para que pareciese un óleo. La fotografía también fue otro de los cambios esenciales, porque Preminger decidió que fuera Joseph LaShelle el que relevara a Lucien Ballard, el cual no aceptó al director vienés como el nuevo realizador de la cinta.

tipo capaz de rodar *Más allá de la duda* en veinte días tenga que hacer demasiados esfuerzos. Es una película hecha con sencillez, no hay nada que no esté en su sitio. Para él era natural» (*Cahiers du Cinema*, núm. 437).

Merece la pena recoger también las opiniones de François Truffaut, porque incide en la idea de la obsesión, sus personajes viven obsesiones, son hombres anodinos que quieren cambiar su vida al precio que sea. Por ello, en sus películas aparece el cine negro, porque crea una atmósfera (calles solitarias, mujeres hermosas, hoteles) donde puede desarrollarse la trama:

«Fritz Lang se expresa con libertad mediante historias estrambóticas que trata de mejorar, no en el sentido de afinar las psicologías ni la verosimilitud, sino de deformarlas de acuerdo con sus propias obsesiones» (Truffaut, «Fritz Lang en América» en *Las películas de mi vida*, Mensajero, 1976).

Lo que está claro en estas opiniones, hay otras muchas, pero prefiero ceñirme a las aquí citadas, es que Lang trabaja sin descanso y lo hace movido por su obsesión de crear una película donde los personajes sufran algunas de las impresiones que laten en la vida del director: la soledad de una época, el mundo como un sueño, la fantasmagoría de una sociedad mezquina donde el ser humano muestra lo peor de sus instintos, dejando un resquicio para el compromiso con la ética, como en el personaje de Glenn Ford y en otros de su dilatada carrera.

La soledad planea sobre sus películas, porque esos personajes sufren esa sensación de incomunicación que les lleva al sueño, al crimen, al adulterio. Lang crea atmósferas y personajes inolvidables en su cine, como buen conocedor del alma humana.

Billy Wilder: la soledad del americano medio

Billy Wilder es, sin duda alguna, uno de los más grandes directores de la historia, su cine sigue impresionando porque aún a calidad y una hondura ante la vida, sus películas son espejos donde se va trazando la forma de mirar, con ironía y humor, de un hombre que vivió las dificultades de la Europa de los años veinte de nuestro pasado siglo, los años treinta y el auge del nazismo. No hay que olvidar que Billy Wilder nació en Viena en 1906, tuvo gran actividad como guionista en Berlín antes de hacer sus famosas películas en Hollywood.

El tema de la soledad está presente en su cine, porque muchos de sus personajes tienen que iniciar un periplo de vida solitaria antes de llegar al final feliz (me refiero, sin duda alguna, a dos películas emblemáticas de su filmografía: *El apartamento*, del que me ocuparé extensamente en este libro, e *Irma, la dulce*, a la que también voy a dedicar un pequeño estudio).

Lo cierto es que la soledad también anida en otras películas de Wilder, ¿no es acaso un hombre solo Charles Laughton en *Testigo de cargo*, que presta su agudeza de hombre avezado e inteligente para resolver el caso que le plantea el atractivo Tyrone Power? ¿Y qué podemos decir de Norma Desmond, la actriz en decadencia de *El crepúsculo de los dioses*, esa estupenda Gloria Swanson en un papel memorable?

Las películas de Billy Wilder no son inocentes, en todas ellas rezuma la ironía, incluso el mundo despiadado, como en *El gran carnaval*, donde Kirk Douglas hace un papel antológico, pero Jack



Martin Scorsese: la mirada herida a la soledad de América

Martin Scorsese es, sin duda alguna, uno de los directores más prestigiosos del cine americano actual, pero no hay que olvidar que su carrera empezó en los años setenta y que sus grandes películas, las que se han convertido en obras maestras, pertenecen a esa década.

Me refiero, sin duda alguna, a títulos emblemáticos, como *Malas calles* (1973), *Taxi Driver* (1975) o *Toro salvaje* (1980), películas donde está presente la violencia, los problemas de identidad de unos personajes abocados a la tragedia, seres que solo conocen el dolor, porque la soledad les invade, son artífices de un mundo que no ha contado con ellos, hombres invisibles en la sociedad americana de los años setenta.

Nació el 17 de noviembre de 1942 en Flushing (Queens), fue el segundo hijo del matrimonio formado por Charles y Catherine. La familia había abandonado el famoso barrio de Little Italy, lleno de inmigrantes sicilianos, para vivir allí, pero poco después, en 1950, vuelven al famoso barrio.

Educado en un ambiente religioso, que excluía la cultura, Martin recibió una gran influencia de Frank Principe, un joven cura llegado al barrio en 1953, que le instruyó en música clásica y deporte, incluso acompañó al cine a Martin y a otros chicos.

Graduado en la Old St. Patrick School, Martin Scorsese se preparó para ingresar en un seminario, siguiendo los cursos que impartía la archidiócesis de Nueva York en el Cathedral College. No duró en el centro porque fue expulsado por su afición al rock y al sexo femenino.

Fue De Niro, mientras rodaban *Taxi Driver*, quien le facilitó el libro sobre La Motta. El libro no lo escribió el boxeador, sino Peter Savage y Joseph Carter, a partir de los recuerdos narrados por el boxeador. Savage aparecía en el libro, con un guiño realmente interesante, ya que conoció al boxeador y, para dar ficción a su amistad, transformó su relación con él en el personaje de Joey, el hermano, muy bien interpretado por un actor que descubrió Scorsese, Joe Pesci. Lo curioso fue que Peter Savage tenía un pequeño papel en otra película de Scorsese, *Taxi Driver*.

Mardik Martin, muy amigo de Scorsese, trabajó en el guion durante dos años, para mejorar el libro y que pudiese ser llevado a la pantalla. Pero el intento de Mardik no funcionó y Martin no se sintió satisfecho de la labor de su amigo. De nuevo, Paul Schrader, un hombre que arrastraba obsesiones, pero también una excelente forma de escribir, dio al guion forma y energía, en la línea de la magistral *Taxi Driver*.

Schrader suprimió toda la parte del libro dedicado a la infancia del boxeador en Little Italy, donde vivió Scorsese. También el paso por el correccional de La Motta y la violación de una amiga de Peter Savage por Jake. Scorsese suavizó así la película, porque, en realidad, la vida del boxeador nos hablaba de un hombre más atormentado y solo, un hombre más herido por la vida que lo que se muestra en la película.

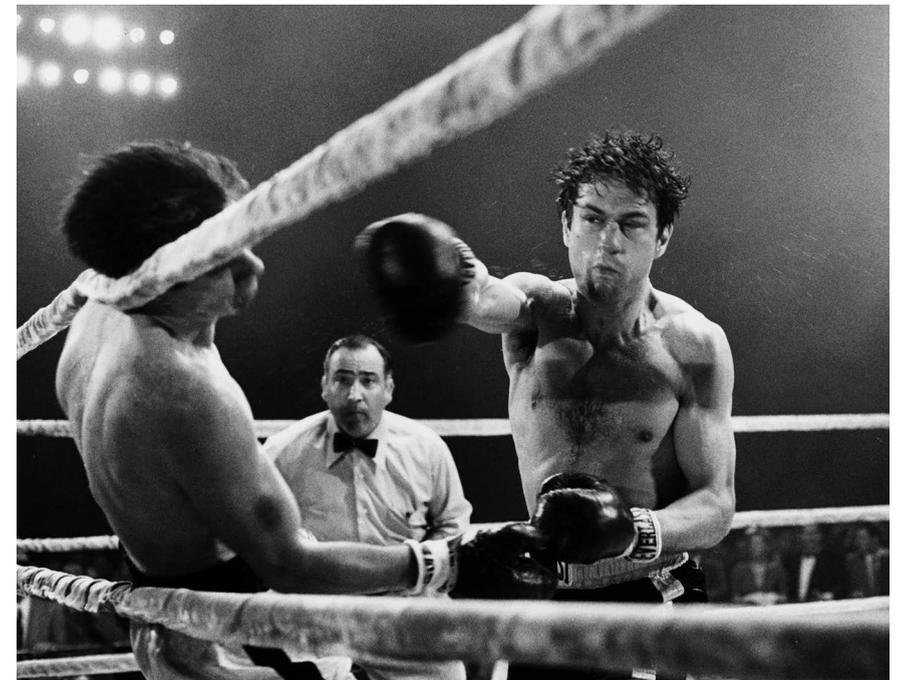
Pero fue el mismo Scorsese y De Niro, amigos íntimos, quienes se reunieron en la isla de St. Martin, donde en diez días reescribieron las cien páginas del guion definitivo. Como productores se embarcaron en el proyecto los artífices de *New York, New York*, Robert Chartoff e Irwin Winkler.

El rodaje de la película comenzó en abril de 1979 y se prolongó hasta diciembre del mismo año, con una interrupción de cuatro meses en la que De Niro tuvo que engordar, llegó a pesar treinta kilos más para poder interpretar a La Motta en su decadencia.

La película se llevó dos premios Oscar, a De Niro como mejor actor y a Thelma Schoonmaker por el montaje. No ganó el premio Oscar a la mejor película ni al mejor director, porque se lo llevó

una película mucho menos recordada y de calidad menor, *Gente corriente*, de Robert Redford, quien sí se hizo con el de mejor dirección.

Prescindiendo de la alusión a los premios, la película es una radiografía de la soledad de un hombre que vive la angustia de tener las manos pequeñas para boxear, como le dice a su hermano Joey en una excelente secuencia de la película, cuando le pide que le pegue en la cara; un hombre que vive obsesionado por los celos, creyendo que hasta su hermano se acuesta con su mujer; un hombre que se siente susceptible a cualquier comentario, como el que hace su mujer (la joven Cathy Moriarty y la que hace de cuñada, Theresa Saldana) sobre la belleza de Gianiro, otro boxeador, al decir que es bien parecido, por ello, La Motta le pega una paliza en el ring que casi le desfigura.



Toro salvaje (1980). Película de Martin Scorsese con Robert de Niro.
© United Artists/Entertainment Pictures/Alamy Stock Photo/Cordon Press.

el egoísmo y la petulancia de su clase social. No hay que olvidar que *Viridiana* también refleja una cena, en este caso de mendigos, equiparados, en su ignorancia, a los ricos de *El ángel exterminador*.

Pero una película decisiva de los años sesenta, en el cine de Buñuel, es *Tristana* (1969) de Galdós, donde los personajes también viven en la miseria de las ideas. De nuevo, los protagonistas son un hombre mayor, don Lope (Fernando Rey), y su sobrina, Tristana (la bella Catherine Deneuve), en la que se afilan las sombras del ambiente sórdido (basada en una novela de Galdós), porque el amor es imposible, solo vive la conveniencia de una joven sin futuro en manos de un hombre decadente.

Las calles de Toledo, la mirada de la Deneuve reflejando el hastío de la vida, se quedan para siempre en nuestra retina. Otras películas de Buñuel de ese período merecen atención, como *Diario de una camarera* (1964), con Jeanne Moreau, o *Simón del desierto* (1965), otra demostración de Buñuel de su particular mundo, donde la imagen de la tentación por parte del diablo (Silvia Pinal, de nuevo) a un Simón que cura a los mancos nos ofrece de nuevo la faz del mal en la vida que nos rodea.

Siempre queda el escepticismo de Buñuel, su increpación a Dios, como un hacedor que vive en su silencio en un mundo que solo conoce el dolor.

Para concluir, Buñuel es, sin duda, un director que ha hecho un cine muy particular, donde la crítica a los estamentos sociales crece, porque, como hombre escéptico, es consciente del onirismo de nuestra vida real, tan parecida a los sueños, tan distorsionada por el absurdo y la crueldad.

Como colofón, podemos ver que Buñuel plasma el lado más obscuro de mujeres aparentemente virginales, como es el caso de *Belle de Jour* (1966), donde la Deneuve ofrece su cuerpo a los hombres, o una mujer rubia, como Silvia Pinal en *Tristana*, siguiendo el estereotipo del Renacimiento, donde la mujer de cabellos dorados significaba la virtud, aquí desvirtuando los tópicos, porque Buñuel fue no solo un gran director, sino un transgresor que nunca escondió su visión de la vida en el cine.

Víctor Erice, una poética del silencio en el cine

Pocos directores españoles han llevado a cabo un pulido tal de su cinematografía como el caso de Víctor Erice, director olvidado para muchos, pero esencial para otros, porque su cine es un ejercicio de la mirada, donde el silencio de los personajes cobra toda relevancia. Erice, autor de solo tres películas en cuarenta años, es un hombre meticuloso, que busca la hondura de un lenguaje cinematográfico que se convierta, por el poder seductor de la imagen como arte intemporal, en eterno.

Sin duda alguna, Erice puede parangonarse con autores españoles de la talla de Carlos Saura, mucho más prolífico, porque ambos investigan en sus películas el ejercicio de la mirada, su poder, la devastadora influencia de una época que ha dejado huella, en *El espíritu de la colmena*, en el caso de Erice, o en *La caza*, en el caso de Saura. También es un cineasta que busca la imagen como espacio donde transitan las alucinaciones de unos personajes envolventes que viven sus espejismos en un mundo onírico, lejos de la mediocridad de la España franquista de la época.

Erice nació en Carranza (Vizcaya) en 1940, aunque se trasladó a San Sebastián con pocos meses, donde vivió hasta los diecisiete años, allí cursó el Bachillerato Superior. Después se trasladó a Madrid donde comenzó sus estudios de Ciencias Políticas en la Universidad Central. Los estudios de Políticas eran un pretexto del futuro director para acercarse al Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematográficas que existía entonces en Madrid.

En 1960 ingresó en el citado instituto, luego llamada Escuela Oficial de Cinematografía. Su debut fueron dos cortometrajes realizados en el curso 1960-1961, titulados *Entrevías* (de 16 mm) y *Páginas de un diario perdido* (de 35 mm). Se graduó en el curso siguiente.

Con el premio Oscar para *Volver a empezar*, Garci sabe que su cine se ampara en la nostalgia, aquella vuelta a una Asturias dejada atrás, la historia de amor de dos seres ya otoñales (estupendos Ferrandis y Encarna Paso) que recuerda a la Asturias de su padre, donde el director madrileño crea una hermosa película llena de diálogos estupendos e inolvidables.

Si *El crack* fue un sentido homenaje a Dashiell Hammet, *El crack II* lo será a Raymond Chandler, donde Garci expone su gran amor al cine negro y al cine en general en estas dos estupendas cintas llenas de intriga e ironía.

Llegarán otras películas: *Sesión continua*, *Asignatura aprobada*, la adaptación de la obra de teatro de Gregorio Martínez Sierra *Canción de cuna*, a la que seguirá *El abuelo*, basada en la novela de Galdós. Ese afán del director de adaptar novelas al cine tendrá un notable éxito y refuerza la idea de la gran nostalgia de Garci por el tiempo ido.

Pero siempre nos queda esa mirada a ese Gijón inolvidable en *Volver a empezar*, donde el director nos deja una emoción latente, la de su luz especial, donde vive el gran cine que ha soñado y que quiere trasladar a la pantalla.

En 1992 fue galardonado con el Premio Nacional de Cinematografía y en el año 1997 con la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, claros tributos a su gran obra cinematográfica.

Desde su cine de los setenta a las películas más recientes, Garci es un director de claros homenajes a los grandes del cine, como nos demostró en su famoso programa *¡Qué grande es el cine!*, en sus personajes late una nostalgia que cala al espectador a través de diálogos de gran hondura existencial.



Volver a empezar (1982). Película de José Luis Garci
con Antonio Ferrandis y Encarna Paso.
© Nickel Odeon SA/Album.



Bertolucci y el cine. Una radiografía de la soledad en *El último tango en París*

Bernardo Bertolucci ha vuelto a rodar y lo ha hecho con mirada esmerada, con esa sutileza que le hizo triunfar en los lejanos setenta, cuando nos deslumbró con dos películas fascinantes: *El último tango en París*, radiografía de la soledad, de la pérdida inevitable de valores, cuando un hombre de cuarenta y cinco años (Paul, Brando) se encuentra con su fracaso vital, con la devastadora soledad que solo mitiga sus encuentros con una desconocida (la impagable María Schneider), película que abre la senda de un cine de erotismo, donde el placer está trenzado con el dolor en cada plano; antes llegó *El conformista* (1970), película que realza la belleza incalculable de Dominique Sanda, el buen hacer de Jean Louis Trintignant, en una cinta de gran efectismo visual, basada en la novela de Alberto Moravia.

Llega *Tú y yo* y nos deslumbra el dolor en cada plano, la pasión puesta en esa historia enfermiza, de seres desolados y despojados de todo aliento vital, como ocurría en *La luna* (1979), donde Jill Clayburgh tiene que afrontar el amor de un hijo devastado por la soledad y la incompreensión de su entorno, película que hechiza, envuelta en la forma de vivir el psicologismo de seres amputados de lo social, anclados en el fracaso vital.

Pero también Bertolucci nos regaló una película épica, la inolvidable y desgarradora *Novecento* (1975), donde Burt Lancaster, retomando un personaje que es la antítesis del elegante aristócrata de *El gatopardo*, un hombre ya caduco, enfermo, de tendencias onanistas y pederastas, que busca la armonía final, frente al hombre

WELLES: ASPECTOS TEÓRICOS DE SU CINE. INTRODUCCIÓN

.....

Después de ese magnífico inicio en el mundo del teatro y en la radio, Welles empezará a dirigir cine. El compromiso de Welles con la R.K.O., firmado el 22 de julio de 1939, de escribir, realizar, interpretar y producir dos películas al año lo llevó a trasladarse a Hollywood.

Como nos cuenta Santos Zunzunegui en el número dedicado al director en la colección «Cátedra. Signo e Imagen», el contrato con la R.K.O. era muy estricto. Dice Zunzunegui: «Con todo, conviene precisar que la R.K.O. se reservaba el derecho de rehusar las historias que Orson Welles le presentara; que en las seis ideas que Welles podía proponer para que se realizara una película de la “Clase A” debían excluirse las que fueran “controvertidas o políticas”, y que, si ninguna de aquellas fuese considerada viable, la productora podría proponer seis nuevas ideas alternativas» (Cátedra, 2005, p. 46).

Si el primer proyecto, fallido, fue *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, que no se llevó a cabo por dificultades financieras, tampoco se pudo realizar *The Smiler with a Knife*, un drama policíaco-romántico, concebido a partir de la novela de Nicholas Blake (seudónimo de C. Day Lewis).

Hubo que esperar al 16 de julio de 1940 cuando Welles, tras diversas revisiones de un primer borrador escrito por John Houseman y Herman Mankiewicz, aceptó el que sería el guion de *Ciudadano Kane*, basada en la vida del magnate de la prensa William Randolph Hearst. Tras un periodo no muy largo de rodaje (del 29 de julio al 23 de octubre), pero sí de montaje, por parte de Welles, la película se estrenó (pese a las presiones de W. Randolph Hearst para impedirlo) el 1 de mayo de 1941.

La película fue nominada en nueve categorías para los premios de la Academia, solo recibió un premio, el de mejor guion original, precisamente en la categoría en la que Welles debió compartir el éxito con Herman Mankiewicz.

Comenzó, de este modo, la leyenda de Orson Welles al Olimpo del cine. No hay que olvidar que uno de los grandes méritos del realizador fue el uso de la técnica, imprimiendo novedad a una forma clásica de hacer cine. Welles tiene el mérito de crear un cine fascinante, donde destaca la importancia del plano (corto, plano-secuencia) o del montaje (el verdadero momento donde se realiza la creación), sin olvidar la luz (asombrosa en muchas películas, resaltando los contrastes de luces y sombras), la banda sonora (como buen hombre de radio y amante de la música, Welles era muy exigente con la música de sus películas), etc. En definitiva, el cine es todo eso y mucho más, un espectáculo total para un creador de difícil comparación.

LA IMPORTANCIA DEL PLANO EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE ORSON WELLES

.....

Para Welles, los aspectos técnicos del cine (plano, montaje, iluminación, ángulos, etc.) fueron fundamentales. No en vano, sus películas están repletas de imágenes muy bien construidas, de juegos de luces y sombras, de contrapicados, que consiguen crear una atmósfera opresiva en muchos de sus filmes.

Para el genial director, la película se convierte en obra de arte cuando el director tiene el control sobre el montaje y esto le ocurrió (a él y a otros muchos realizadores) en contadas ocasiones. Por ello, Welles siempre se quejó de esa falta de independencia de los grandes estudios, cuyos magnates y toda la cohorte que les acompañaba manipulaban las grandes películas en la sala de montaje.

Cierto, porque el comienzo desvela el poder de la imagen, su alta capacidad de seducción. Frente a ello, Zunzunegui dice: «Por el contrario, en *El cuarto mandamiento* el relato se abrirá bajo el explícito dominio de la palabra hablada...» (Cátedra, 2005, p. 120). Y se refiere, claro está, al plano-secuencia en profundidad de campo. Todo ello conduce a una voz narradora que explique lo que acontece, dando a la palabra, material expresivo del teatro y la literatura, el sentido que tuvieron en *Ciudadano Kane* las imágenes del comienzo de la película.

Sobre *Otelo*, cabe decir que Welles tuvo la genialidad de presentar una ciudad ideal inexistente construida con planos de edificios y calles de diferentes ciudades. La razón de los cambios de escenarios tuvo que ver con la suspensión varias veces del rodaje por dificultades financieras. Fue el célebre maestro Kuleshov quien había utilizado esa técnica de montaje donde diferentes ciudades, al ir ensambladas en planos sucesivos, daban la impresión de ser una sola. Welles demuestra que tiene un genial antecedente en esta técnica, pero no resta, en absoluto, su maestría al crear una ciudad con múltiples imágenes que revelan (sin que nos demos cuenta) distintos lugares.

Otra película que contiene planos largos fue *Campanadas a medianoche* (1965). No solo hay planos que duran varios minutos, sino que se filtra el mundo teatral que contiene como raíz la película. Para Welles, como ya mencioné, el teatro era su cuna, su verdadero origen. Por ello, ofrece secuencias donde puede verse teatro dentro del teatro: la escena de Falstaff y Hal parodia las relaciones entre el rey y su hijo y en la que los dos personajes intercambian sus papeles respectivos en el interior de la representación.

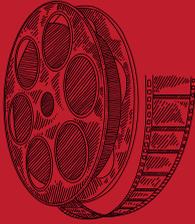
Pero no hay ninguna escena que pueda seducirnos tanto en la película como la de la batalla de Shrewsbury que enfrenta a las fuerzas sublevadas mandadas por Harry Percy y las que sostienen el poder de Enrique IV. Welles desarrolla en una secuencia de más de seis minutos de duración un verdadero poema visual.



Ciudadano Kane (1941). Película con Orson Welles y Joseph Cotten.
© AF archive/Alamy Stock Photo/Cordon Press.

EL MONTAJE. LA CLAVE ARTÍSTICA PARA ORSON WELLES

Si el plano era importante para Welles, el verdadero trabajo creativo del director se llevó a cabo en la sala de montaje. El mismo Welles lo reconoció en muchas entrevistas, en una de ellas, realizada por André Bazin, en *Cahiers du Cinema* (concretamente, aparece en los números 84 y 87 de la citada revista, donde aparecen otras interesantes entrevistas realizadas por Bazin, Charles Bitsch y Jean Domarchi), dice lo siguiente ante la pregunta que le hace Bazin: «¿Concede tanta importancia al montaje porque está un poco olvidado actualmente o bien porque es realmente para usted



SOLOS ANTE EL CINE

CUANDO SE APAGAN LAS LUCES
Y EMPIEZAN LOS SUEÑOS

Todos estamos solos, pero al contemplar una película la soledad se vuelve más placentera, nos dejamos llevar por la historia que la pantalla nos revela en tantas películas inolvidables. El autor proyecta en este libro cine y literatura, pensamiento y reflexión. Analiza, examina y profundiza de forma brillante a autores y directores, actores y actrices que han puesto en escena la soledad, esa soledad que acompaña siempre al ser humano en su trayecto vital. Desde esa extensa mirada al infinito de Tazio en *Muerte en Venecia* a la soledad de las calles de Nueva York en *Taxi Driver*, sin olvidar esos hombres solitarios del cine de Billy Wilder que expresan su heroísmo tal y como reflejó la genial película *El apartamento*.

A través de la obra de grandes directores, el lector se sumergirá en un profundo análisis de la soledad como protagonista en el cine y a través del cine. Esa soledad que, en conexión con la existencia humana, está jalonada de pasiones, anhelos, bajezas y grandezas, como la que aparece también en los personajes de cine negro. Esos detectives que enamoran a mujeres fatales pero que están solos en realidad, porque la soledad se lleva en el alma. Un libro esclarecedor para analizar las vidas de esos personajes que una vez, cuando estábamos solos en el cine, nos acompañaron y nos hicieron felices. Todo un reto que el cine ha conseguido.

ANAYA | photo
MULTIMEDIA CLUB

www.anayamultimedia.es

ISBN 978-84-415-4224-2

2350169



9 788441 542242