

I JORNADAS DE CINE UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

COORDINA:

RUT FRANCIA FERRERO

COLABORAN:

EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS

RAFAEL GÓMEZ ALONSO

JAVIER MOLINERO IZQUIERDO

PEDRO PÉREZ CUADRADO

RICARDO RONCERO PALOMAR

RAQUEL SARDÁ SÁNCHEZ



**Universidad
Rey Juan Carlos**

Servicio de Publicaciones

ISBN: 978-84-697-0918-4



I Jornadas de cine Universidad Rey Juan Carlos

Coordina:

Rut Francia Ferrero

Colaboran:

Eduardo Blázquez Mateos

Rafael Gómez Alonso

Javier Molinero Izquierdo

Pedro Pérez Cuadrado

Ricardo Roncero Palomar

Raquel Sardá Sánchez



Universidad
Rey Juan Carlos

Servicio de Publicaciones



ÍNDICE

Estética del cine: arte y comunicación	7
RUT FRANCIA FERRERO	
<i>Arrebato</i> (ficha)	13
Pausas y métodos de desaparición en el <i>Arrebato</i> de Iván Zulueta. Cómo desaparecer completamente	15
JAVIER MOLINERO IZQUIERDO	
<i>Some Like It Hot</i> (ficha)	17
La gran mascarada	19
RUT FRANCIA FERRERO	
<i>Pecker</i> (ficha)	25
<i>Pecker</i>	27
RICARDO RONCERO PALOMAR	
<i>Park Row</i> (ficha)	29
La primera maqueta de prensa en el cine	31
PEDRO PÉREZ CUADRADO	
<i>A Clockwork Orange</i> (ficha)	33
<i>La naranja mecánica</i> : Arte y violencia	35
RAQUEL SARDÁ SÁNCHEZ	
<i>Vertigo</i> (ficha)	41
<i>Vértigo</i> , el ideal de belleza de Hitchcock	43
EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS	
<i>El verdugo</i> (ficha)	47
<i>El verdugo</i> : Estrategias retóricas en la modificación psicológica de sus personajes y sus espacios	49
RAFAEL GÓMEZ ALONSO	



ESTÉTICA DEL CINE: ARTE Y COMUNICACIÓN

ASÍ EMPEZÓ TODO.

BBAA es un grado joven en la URJC, arrancó en el curso académico 2012-2013. Como en todos los comienzos, sobra la ilusión, energía y ganas de que todo salga bien, a pesar de las carencias, retrasos e imprevistos.

Alumnos y profesores somos conscientes de los aspectos positivos y negativos que conlleva poner en marcha algo así. Los estudiantes saben que no tienen ‘hermanos mayores’ a los que consultar, los profesores empezamos con un plan de estudios diferente al que ofertan otras universidades y no hay modelos trillados que repetir.

Si a todo esto le sumamos una coyuntura de recortes generalizados, la tarea se presenta complicada. Pero todos apostamos por ello, queremos que funcione, que empiece a rodar e ir sorteando las dificultades, apagar fuegos y reinventarnos si es necesario. ¿Quién dijo miedo? Aquí nos hemos arremangado todos, no sólo en las aulas de pintura y escultura. Donde hemos visto deficiencias hemos propuesto seminarios, talleres y conferencias. Nos hemos implicado en diferentes jornadas ofertadas por la URJC, CAM, Matadero, etc. Colaboramos con los ‘grados hermanos’: Diseño y Arquitectura y nos relacionamos con los afines: Artes Escénicas, Comunicación, CC. de la Educación....

El resultado es fantástico, trabajamos con profesores y estudiantes de otros grados, lo cual aporta una riqueza y mezcla de conocimientos muy valiosa. Un seminario lleva a unas jornadas que a su vez propician la organización de una exposición o evento.

Los estudiantes de BBAA quieren colaborar con los de Comunicación en la preparación de escenografías para sus prácticas (cortometrajes, entrevistas, documentales...). Llega la temida pregunta ¿por qué nosotros –BBAA- no podemos utilizar los platós de televisión y fotografía? Y la respuesta de cualquier docente razonable cuando un alumno te pide más es clara, por supuesto que podéis, vamos a articular alguna actividad reglada y evaluable para que paséis por allí, puesto que además ese puede ser uno de vuestros ámbitos de trabajo.

Pensamos en actividades comunes para que se relacionen con estudiantes de otros grados que serán, probablemente, sus compañeros en cualquier empresa en la que trabajen en un futuro, y son ellos los que se encuentran en el césped o la cafetería, se ofrecen mutuamente para ayudarse y hasta se hacen amigos.

Bien, lo difícil ya está hecho, ahora sólo hay que canalizar esas ganas de trabajar en algo juntos. Los pedagogos lo llaman aprendizaje colaborativo. Adquirir destrezas y conocimientos impulsados por la pasión, es el mejor escenario para cualquier profesor. Sea cual sea la propuesta, los estudiantes están ansiosos de embarcarse en una aventura con sus nuevos compañeros.

JORNADAS DE CINE.

A raíz de todo este maremágnum de propuestas e ideas, va tomando cuerpo una reflexión: nuestros alumnos tienen una cultura cinematográfica bastante pobre y pocas oportunidades de ampliarla como es debido, es decir, vivir la experiencia de ver buen cine colectivamente, en pantalla grande y v.o.s.

Como responsables de la formación de estos estudiantes curiosos, les planteamos en la asignatura de Estética un trabajo en equipo: hacer un cortometraje recreando un movimiento artístico de los últimos cincuenta años, pero ¿sabéis algo de cine, de narrativa audiovisual, conocéis a los ‘padres’ de todo esto, los clásicos? La respuesta es rápida y obvia: casi nadie ha visto una película en blanco y negro, los más motivados descargan y visionan en el ordenador, conocen los títulos más taquilleros y lo que no sea Hollywood del siglo XXI les suena muy raro.

Aquí entramos los docentes, muchos apasionados del cine desde siempre o desde que algún profesor nos iluminó con sus comentarios y recomendaciones. Independientemente del grado en el que estemos trabajando, coincidimos en que hay una especie de agujero negro en cuanto a ‘background’ cinematográfico. Los estudiantes de BBAA, Diseño, Arquitectura, Artes Escénicas, Comunicación, Periodismo, Publicidad, Educación, etc. han visto muy poco cine.

Para paliar esta carencia se nos ocurre organizar unas jornadas de cine salpicadas a lo largo de un trimestre, con pase doble: sesión matinal y vespertina, para llegar a los diferentes grados y horarios de varias titulaciones.

La tarea más gratificante ha sido buscar a profesores que nos quisieran hablar de sus joyitas cinematográficas preferidas. Todos tenemos varias que nos parecen imprescindibles. Estamos encantados de compartir nuestra pasión y conocimiento sobre determinada película, aparcar el temario por unas horas y dedicarnos a disfrutar de buen cine. Ha sido hermoso ver a profesores intentando cuadrar el círculo para poder programar una película o asistir al enésimo visionado de otra que alguien nos va a desmenuzar y de la que vamos a descubrir aspectos inéditos. Algunos estudiantes también han hecho ese recorrido, films que ya habían visto en casa pero nadie les había explicado o enseñado connotaciones, vínculos, maridajes, influencias, etc.

Entre marzo y abril de 2014 hemos proyectado ocho películas, cada una a cargo del profesor que la había elegido. Éste hacía una pequeña presentación y nos alertaba sobre secuencias especialmente interesantes o aspectos sobre los que reflexionaríamos más tarde (evitando el *spoiler*). Se apagaban las luces y veíamos la película. Después el profesor hacía un análisis, destacaba aspectos peculiares, simbología, parentescos, anécdotas, etc. y se abría un diálogo. Lo mejor de estos visionados colectivos: el debate, el cinefórum que todos los mayores de cuarenta añoramos, donde se pone en común la interpretación de cada uno que complementa la anterior o provoca la siguiente. Un

comentario te sugiere una idea en un ambiente distendido y propicio para compartir opiniones, evocaciones, y recuerdos, un lugar y un tiempo de aprendizaje en el que se desdibujan los roles de profesor y alumno. Todos podemos aprender y enseñar, comunicación en estado puro, sin móviles ni portátiles, engatusados por la ficción que nos ha hecho salir de nuestros universos privados para vivir la vida de otros, aunque sea sólo durante hora y media.

PELÍCULAS Y MAESTROS DE CEREMONIAS.

La selección ha sido ecléctica, como no podía ser de otra manera. Tras el ‘asalto’ a golpe de teléfono, mail o cruce en la cafetería, oye ¿a ti qué película te apetece presentar, cuál es tu joyita? Para los aficionados es difícil elegir una sola, aquí entra nuestra profesionalidad como docentes: carencias detectadas, dificultad de acceso, imprescindibles, etc., cualquiera de estos criterios es válido, a veces, los profesores somos como una ONG, paliamos, vamos a remediar lo básico que está sin cubrir, no a lo que más nos apetece.

Javier Molinero elige *Arrebato*, film desconocido para los que tienen más de treinta años, tan desaparecido de los circuitos de exhibición como su director Iván Zulueta. Pero imprescindible para entender la sociedad española de los años 80 y la transición en general. El artista, las drogas, Madrid en plena *Movida*, aunque sólo aparezca de refilón, esa Gran Vía llena de cines con los carteles de los estrenos pintados, todo muy *kitsch*. ¡Qué bestias éramos, cuando éramos jóvenes! Ahora son distintos, o nosotros más viejos, o todo junto a la vez. Molinero analiza la desaparición y el cine dentro del cine.

La primera jornada la rematamos con una gran comedia: *Con faldas y a lo loco*, o la gran mascarada. Nadie es lo que parece. El humor permite cuestionarlo todo, decir lo que muchos piensan y no se atreven a verbalizar, ser irreverente y políticamente incorrecto. No hay mayor signo de inteligencia que reírse de uno mismo. Comedia americana en estado puro, con gags clásicos que muchos alumnos conocían pero no sabían cuál era su procedencia. Los que vinieron a la proyección ya habían visto la película pero no en pantalla grande y subtitulada. Reconforta comprobar que todavía se aprecian estos detalles, fundamentales para un cinéfilo.

Ricardo Roncero dice que nos hemos puesto muy académicos con los títulos y apuesta por algo más subversivo. Qué mejor representante incómodo que Waters para deleitarnos con su cine nada convencional, siempre sorprendente, a veces incluso desagradable y, en cualquier caso, divertido. Ahora se creen *malotes* por hacer una pintada en los baños, menos mal que siempre nos quedará el *Gamberro* con mayúsculas de John Waters. A ver quién es el guapo que le supera en eso de sacar los colores a la sociedad biempensante, con todas sus incongruencias y frivolidades.

Pedro Pérez dice no saber nada de cine (no es verdad, claro), pero encuentra un hueco para enseñarnos una película ilocalizable hoy en día: *Park Row*. Copia en vhs (pasada a

avid) de una antigua emisión televisiva, cuando aún las televisiones programaban buen cine. Hablamos de los orígenes del periodismo, de oficios y máquinas hoy desaparecidos pero que han sentado las bases de la profesión. Primer visionado para muchos de nosotros, primera portada diseñada en la barra de un bar para un incipiente periodismo, a la caza de noticias, pero también de la implicación emocional de los lectores con los hechos.

Raquel Sardá no se resiste a contarnos el triángulo sexo-violencia-estética que rezuma cada plano de la *Naranja Mecánica*. Con su halo de film prohibido en GB durante décadas, la belleza de sus imágenes y el malestar que provoca su contenido, hubo alumnos que no pudieron evitar saltarse alguna clase para verla por primera vez, ¡qué envidia!

Mon Oncle, resultó ideal para que Luisa Walliser ilustrara a los estudiantes de Diseño sobre la ciudad moderna, lo estético y lo funcional, Le Corbusier, la sociedad de consumo, el ritmo, los sonidos... Para muchos fue el descubrimiento de Monsieur Hulot. Sólo con eso nos damos por satisfechos.

Hitchcock no podía faltar y *Vértigo* es una de sus películas imprescindibles. Eduardo Blázquez es un gran estudioso del cine en general y de los jardines recónditos en particular, ya sean de plantas o de ideas. *Vértigo* tiene tantas referencias narrativas, estéticas o psicoanalíticas, que es imposible no aprovecharla en cualquier asignatura. Además es una estupenda oportunidad para conocer al gran maestro del suspense y descubrir la legión de imitadores que hacen cine en la actualidad utilizando los mismos recursos que Hitchcock desgranó hace ya más de 50 años.

No queríamos cerrar las jornadas sin un clásico español: *El Verdugo*. Película elegida por Rafael Gómez para deleitarnos con un Berlanga especialmente inspirado, escribiendo un guión magnífico junto a Rafael Azcona y Ennio Flaiano. Incluso en medio de una salvaje dictadura se podía sortear la censura, hacer un alegato contra la pena de muerte y definir a la perfección lo que es el humor negro español. Esos momentos en los que la risa se congela porque la situación es tan dramática que ríes por no llorar, no tienen precio. La autocensura actual es mucho mayor, y eso que el riesgo ahora es puramente material, no físico.

CONCLUSIONES

La valoración general es positiva. No hemos dado créditos ni reconocimiento académico alguno. Ahora debatimos cómo plantearlo para el próximo curso. Las posturas van desde hacer una programación estable y con reconocimiento académico a volver al clásico cinefórum *de una volta*, como dicen los italianos, sin más recompensa que la de pasar un buen rato viendo buen cine y escuchando a un experto en la materia. También estudiamos incluir algún título relacionado con nuestras materias e incluirlo en el temario de la asignatura correspondiente.

Es cierto que la asistencia ha sido muy desigual, dependiendo de los títulos programados, las festividades vecinas, el calendario académico, etc. Los que han venido lo han disfrutado, y eso es lo más importante. Claro que en nuestros tiempos de estudiantes, las jornadas de cine las proponíamos los alumnos y pedíamos a algunos profesores que nos ilustraran, pero sigue siendo esencial conocer títulos imprescindibles de nuestra cultura para entender por qué se hace ahora lo que se hace.

Cómo lo programaremos el próximo curso es aún una incógnita, pero que sigue siendo necesario también es un lugar común. Ir al cine, con mucha gente, pantalla grande y visionado sin interrupciones es fundamental para el desarrollo de la sensibilidad y el amor al cine.

ANÁLISIS Y REFLEXIÓN SOBRE LAS PELÍCULAS

Como coordinadora de las jornadas, he pedido a cada profesor implicado que escribiese algo sobre la película elegida. Bien lo que ya contó el día de la proyección o lo que le hubiese gustado compartir.

Para estas reflexiones, utilizaremos el mismo orden en el que hicimos los visionados.

Si conseguimos darle continuidad al proyecto y hacemos una publicación con los títulos analizados, en pocos años tendremos una herramienta de trabajo muy útil y valiosa para compartir con los alumnos, a la vez que ampliamos nuestros conocimientos.



5/3/2014, 11h30: *Arrebato*. ZULUETA, Iván. ESPAÑA, 1980.



Título original: *Arrebato*

Año: 1980

Duración: 110 min.

País:  España

Director: Iván Zulueta

Guión: Iván Zulueta

Música: Grupo Negativo

Fotografía: Ángel Luis Fernández

Reparto: Eusebio Poncela, Cecilia Roth, Will More, Marta Fernández-Muro, Carmen Giralt, Luis Ciges, Antonio Gasset.

Productora: N.A.P.C.

Género: Intriga. Drama | Drogas. Cine experimental. Película de culto. Cine dentro del cine.

Sinopsis:

José Sirgado, un joven director de cine, ha terminado su segunda película y se siente profundamente insatisfecho. Tal vez sus relaciones con el cine no tengan nada que ver con lo que él había imaginado. Tal vez la heroína ha dejado una huella más profunda de lo previsto. Tal vez su ruptura con Ana -la protagonista de su primera película-, sea una especie de boomerang. Sin duda lo es. Al volver a casa, ambas -Ana y la heroína- le aguardan como si nada hubiera ocurrido. José, que está muy alterado, no tarda en caer en la tentación. Sin embargo, un misterioso paquete parece acudir en su ayuda. Lo envía Pedro, un adulto de comportamiento infantil al que José apenas prestó atención cuando lo conoció, pero que ahora resurge como la única respuesta posible al angustiante SOS de José. La extraña trayectoria vital de Pedro, reflejada en la película y la grabación que contiene el paquete, arrastrará a José a un punto límite. Ana, el sexo, el cine, las drogas, quedarán atrás en este arriesgado salto al vacío para el que José tal vez no esté debidamente preparado. (FILMAFFINITY)

Premios:

Fantaporto: Premio de la crítica, mejor actor y guion.

"Cine que queda (...) Es "Arrebato" un instante oscuro del pesimismo. Es cine intrincado, insondable en algún punto de su torcido y tumultuoso recorrido. Y es, sobre todo, cine en carne viva, turbador, doloroso y elevado". Ángel Fdez. Santos: Diario El País.

"Nadie ni nada saldrá indemne de la experiencia más arriesgada y extrema que ha visto el cine español. La pantalla se quiebra, se deshace en un relato alucinado, inestable, vertiginoso y, pese a ello, sin fisuras. Fábula sin moraleja". Luis Martínez: Diario El País.

Cameos de personajes conocidos de la movida madrileña como Olvido Gara (Alaska) que no aparecen acreditados en la película. Debido a ciertos problemas con el sonido directo, gran parte de la película hubo de ser doblada prácticamente en su totalidad durante la postproducción. El personaje interpretado por Helena Fernán Gómez, hija de Fernando Fernán Gómez, fue doblado por Pedro Almodóvar con voz de falsete. Esta aportación poco conocida del director manchego tampoco aparece en los créditos de la película. La película tuvo problemas para ser estrenada. Finalmente lo fue el 9 de junio de 1980 en el Cine Azul de Madrid.

PAUSAS Y MÉTODOS DE DESAPARICIÓN EN EL "ARREBATO" DE IVÁN ZULUETA.

CÓMO DESAPARECER COMPLETAMENTE.

Javier Molinero. Licenciado en BBAA, UCM. Docencia: Grado en BBAA, URJC.

“El concierto que acabáis de oír era de Wolfgang Amadeus Mozart. Y el silencio que le ha seguido también era de Mozart”. Sacha Guitry

Tras una leve resistencia contra el poder de la imagen, José Sirgado, el personaje interpretado por Eusebio Poncela en Arrebato de Iván Zulueta, es vampirizado por una cámara de súper 8, haciendo una pausa y desapareciendo. El tomavistas absorbe fotograma a fotograma la esencia material del personaje, lo fusila. Convirtiendo a José en su propia imagen.

Pero: ¿Para qué sirven las imágenes? Creemos saber lo que sustituyen. El cine ha articulado su lenguaje para ser fundamentalmente narrativo: La imagen sirve para contar historias. En este caso, su uso más frecuente, define el medio. Con la sobre-producción de estas imágenes, tanto fijas como en movimiento, la imagen se auto-aniquila. Se confunde con lo que le rodea, lo que le precede o lo que le sigue. La imagen se vuelve invisible, y el mundo cada vez más desconocido. “Es un mundo extraño”, se decía en un momento de Blue Velvet (1986. David Lynch). Y es realmente extraño, tal y como se visiona en la secuencia de súper 8 mm insertada en Arrebato de Iván Zulueta, donde una cinta de apenas unos minutos recorre, en el mismo rollo de película, distintos lugares del planeta de una manera totalmente inconexa. Un paisaje lleno de imágenes pasa a ser un espacio difuso. Un tiempo lleno de relatos visuales se convierte en un continuo sinsentido. Se empieza a percibir como un continuo abstracto. La imagen, en su acumulación, deja de verse.

¿Y que es una imagen que ya no se ve?

La televisión y el mando a distancia radicaliza aún más el impacto, aplanando la importancia de las cosas a favor de un tiempo sin pausas. El aparato de televisión de José Sirgado no emite realmente nada. El personaje mira el aparato con el mismo desinterés en la emisión del telediario que cuando

no hay más que el ruido del final de emisión. La imagen pierde su importancia en cuanto se produce en tiempo real, en paralelo a la propia realidad.

Porque al final no hay diferencia entre lo que sucede a un lado u otro de la pantalla. Todo tiene la misma importancia, y de esta manera todo deja de tener importancia. La imagen desaparece. Según Bazin, ideólogo del neorrealismo, existe la posibilidad de transmitir tal cual la verdad; según él las imágenes se transforman en sí en lo real, el objeto representado y la representación llegan a confundirse. Lo sustraído del mundo real mediante la técnica cinematográfica, pasa a ser la realidad y lo captado desaparece en su fugacidad.

Estamos de alguna manera acercándonos a lo inmaterial, o si no es así, conceptualizando esta posibilidad de lo inmaterial. El cine es, de esta manera, fugaz e inasible. Se proyecta, pero lo que se proyecta, realmente no existe. Joseph Plateau define la persistencia de la visión como la capacidad

teórica del ojo (o la retina) de guardar la última imagen que le llega, haciendo que un objeto sea percibido incluso cuando ya no esté. Puro espectáculo.

Esta ambigüedad, omnipresente en nuestra sociedad, entre apariencia y realidad, como aquella pantalla de televisión a la que no deja de mirar Eusebio Poncela, sobre-expuesto

de esta manera al continuo imaginario, sirve de punto de fuga y método de desaparición en Arrebato de Iván Zulueta.

¿Cómo desaparecer completamente?

Es imposible desaparecer completamente. Si investigamos sobre esto, se trata de buscar los métodos de desaparición: En la propia técnica cinematográfica, en sus pausas, en el fuera de campo, en los silencios y los vacíos, en todos los espacios donde la prosa deja un hueco por donde nos podamos colar.

Mi estudio se dirige en este sentido sobre las pausas y los métodos de desaparición en el “Arrebato” de Iván Zulueta. Película que perfectamente podría “no existir”. Película que podría perfectamente haber desaparecido. Y esto, para mí, es una verdadera victoria sobre la muerte.

Francisco Javier Molinero Izquierdo

5/3/2014, 15h: *Con faldas y a lo loco*. WILDER, Billy. USA, 1959.



Título original: *Some Like It Hot*

Año: 1959

Duración: 120 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: Billy Wilder

Guión: Billy Wilder, I.A.L. Diamond

(Historia: Robert Thoeren, Michael Logan)

Música: Adolph Deutsch

Fotografía: Charles Lang (B&W)

Reparto: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Joe E. Brown, Nehemiah Persoff, Joan Shawlee, Billy Gray, George E. Stone, Dave Barry, Mike Mazurki, Harry Wilson, Beverly Wills, Barbara Drew, Edward G. Robinson Jr.

Productora: United Artists / Ashton Productions / The Mirisch Corporation

Género: Comedia | Años 20. Mafia. Remake

Sinopsis:

Época de la Ley Seca (1920-1933). Joe y Jerry son dos músicos del montón que se ven obligados a huir después de ser testigos de un ajuste de cuentas entre dos bandas rivales. Como no encuentran trabajo y la mafia los persigue, deciden vestirse de mujeres y tocar en una orquesta femenina. (FILMAFFINITY)

Premios:

Seis nominaciones. Oscar al mejor vestuario: Orry-Kelly. 3 Globos de Oro. Mejor película – Comedia. Mejor actriz: Marilyn Monroe. Mejor actor: Jack Lemmon.

LA GRAN MASCARADA.

Rut Francia. Doctora en Ciencias de la Información. Comunicación Audiovisual, UCM. Docencia: Grado en BBAA. Grado Diseño integral y gestión de la imagen. Doble grado Arquitectura y Diseño integral y gestión de la imagen, URJC.

1. EL GUIÓN.

A Wilder le gustó la comedia alemana *Ellas somos nosotros*, basada a su vez en la película francesa *Fanfare d'Amour* (1935).

Empieza su colaboración con el guionista I.A.L. Diamond, con el que trabajará más de treinta años, hasta la muerte de Diamond. A finales de los años 50, el puritanismo y la censura en Hollywood eran la norma. El Comité de Actividades Antiamericanas también dificultaba lo suyo el trabajo. Sin embargo Wilder afirma que las imposiciones de la censura (nada de sexo fuera del matrimonio, un tema más entre multitud de pegas que planteaba este comité) en muchas ocasiones favorecieron los guiones, había que explotar al máximo la insinuación, los dobles sentidos, los malentendidos, etc. Wilder ya se lo sabía, en su anterior película con Marilyn, *The Seven Year Itch* (*La tentación vive arriba*) le censuraron una horquilla en la cama del protagonista. Aunque el grueso del guion estaba escrito antes de comenzar el rodaje, durante éste, Diamond y Wilder trabajaban cada noche probando nuevos chistes y giros en los diálogos. Improvisaban sobre la marcha unos diálogos frescos y corrosivos. Muchos de ellos han pasado a la historia de cine como los mejores de la comedia americana. El gag final con la frase que cierra la película (Nobody's perfect!) es un clásico, y, sin embargo, Wilder y Diamond no lo contemplaban como la guinda del pastel, fue el éxito de los visionados con público previos al estreno, lo que les convenció de cerrar con él una obra maestra. La película contiene homenajes al género de gánster de los años 30. Ironías sobre la situación económica y de la bolsa en EEUU, los personajes hablan de la seguridad bursátil cuando en 1929 se había producido el crac más famoso de la historia. También aparece la muerte de Rodolfo Valentino y las crisis histéricas que despertó.

Entre las seis nominaciones a los Óscar estaba la de mejor guion adaptado.

2. LOS ACTORES.

2.1 Marilyn Monroe.

Wilder decía que el papel más flojo del guión era el de Sugar Kane, por lo que debía interpretarlo la actriz más explosiva. Marilyn entonces ya era una estrella consagrada, sex symbol y garantía de buena taquilla. El problema consistía en rodar con ella. Impuntualidad, barbitúricos, inseguridad, embarazo... Todo ello llegó a desquiciar a más de uno durante el rodaje. Se acumularon 20 días de retraso, el presupuesto se disparó. Cuando rodaban, el plató se llenaba de curiosos que iban a ver a la rubia platino más deseada del planeta.

La Monroe llevaba a su propia asistente de interpretación: Paula Strasberg (esposa de Lee, el hombre que llevó el Método de Interpretación de Stanislavski a EEUU gracias a la academia Actors Studio). Cuando Wilder cortaba, Marilyn miraba directamente a Paula para saber si su actuación era o no aceptable.

También su marido de entonces, el gran escritor Arthur Miller, presionaba a Wilder para que Marilyn no trabajase por la tarde, el director decía que ella aparecía por el rodaje a las 12 de la mañana y así era imposible acortar la jornada. Se cruzaron numerosos telegramas durante y después del rodaje, llenos de dardos envenenados y al final, Miller responsabilizó a Wilder del aborto que sufrió Marilyn a las 12h de acabar el rodaje. Wilder por su parte, confesaba haber sufrido insomnio hasta meses después de haber acabado la película, dolores de espalda y de cabeza.

Sin embargo, en los visionados diarios tras el rodaje, reconocía que no había otra actriz como ella. Llenaba la pantalla, su mezcla de sensualidad e ingenuidad hacían de Monroe la mejor para el papel, su toque cómico era único. Tenía un don natural para el chiste, sabía exactamente cómo afrontar el tono y el tempo para crear una situación divertida. Sacaba el máximo provecho a unos diálogos perfectos. También canta en la película, *I Wanna Be Loved By You*, canción que hizo mundialmente famosa.

Rodar con Marilyn era un infierno pero merecía la pena.

Wilder y Marilyn cobraron 200.000 dólares cada uno (el doble que Curtis y Lemmon), más un suculento porcentaje de los ingresos de taquilla.

2.2 Toni Curtis.

La primera opción de Wilder para el personaje de Josephine fue Frank Sinastra, pero éste ni siquiera se presentó a la entrevista. Billy pensó, muy acertadamente, que una estrella en el rodaje era más que suficiente.

Curtis, pasa del papel de Daphne a los dos personajes: Josephine y Junior, el millonario.

Wilder trajo de Europa a Barbette, un travesti al que había conocido en París y Berlín, para que enseñase a Curtis y Lemmon a caminar contoneándose, sentarse con las piernas cruzadas y posar como una mujer.

Gran imitador, Toni Curtis se inspiró en Cary Grant, para su personaje masculino (emulando incluso su dicción inglesa cuando interpreta a Junior) y en Mae West y Grace Kelly para el papel femenino de Josephine.

Él se sentía incómodo con el disfraz de mujer, al contrario que su compañero de reparto Jack Lemmon. Terminó el rodaje de la película muy enfadado con Marilyn por tantas horas de espera y falta de profesionalidad. Cuenta la leyenda que Curtis y Monroe tuvieron un escarceo amoroso. En una entrevista, Toni Curtis afirmó que besar a Marilyn era peor que besar a Hitler, años después lo ha negado.

Curtis compartía muchos planos con Marilyn y tenía siempre presente lo que Wilder les dijo a los dos protagonistas masculinos antes de comenzar el rodaje: “Cuando ella lo haga bien, esa será una toma buena. Así que no os metáis donde no os llaman”. Tanto Curtis como Lemmon estaban al servicio de la gran *star* de la película: Marilyn Monroe.

2.3 Jack Lemmon.

Esta película fue la primera de una larga colaboración con Wilder. Lemmon venía de New York y el teatro. Tuvo que aprender a no ‘actuar tanto’ en el nuevo medio. Apenas había comenzado en Hollywood y esta película supone un gran empujón para su carrera.

El actor estaba encantado con su personaje. Histriónico por naturaleza, disfrutaba con su disfraz, dentro y fuera del rodaje, no paraba de hacer payasadas y le encantaba ir a la cafetería o al servicio de señoras a retocarse el maquillaje. Quería ser femenina pero torpe, caminaba con los tacones por todas partes. Se lo pasaba muy bien con la mascarada.

Tanto él como Toni Curtis eran los primeros en llegar al rodaje, 6h30 de la mañana, para pasarse varias horas en maquillaje, peluquería y vestuario. Tras la primera incursión en estos preparativos, Wilder les pidió a los dos que fueran al servicio de señoras, a ver cuánto tardaban en echarlos de allí con cajas destempladas. Toni Curtis lo recuerda lleno de vergüenza y Jack Lemmon lleno de regocijo, nadie les echó, pasaron la prueba de fuego.

3. EL RODAJE.

Wilder planteó el rodaje de los exteriores en Coronado, San Diego, a dos horas de Los Ángeles. Entre otras cosas, para alejarse de la multitud de curiosos. Los interiores se rodaron en los estudios Goldwyn, en Hollywood, por allí pasaron técnicos y actores de las películas que se estaban produciendo en los alrededores para ver a Marilyn. Lemmon y Curtis llegaban pronto y esperaban durante horas a que Marilyn apareciese. En ocasiones, una secuencia con mucho diálogo, como el primer encuentro entre Sugar y Junior, cuya previsión de rodaje era de varios días, se realizaba en 20’, y otros planos donde la actriz sólo tenía una frase requerían 65 tomas. Era imprevisible, pero agotador para el equipo técnico y artístico.

Lemmon bailaba y tonteaba durante las pausas y esperas. En una ocasión jugueteaba con las maracas. Diamond y Wilder deciden aprovecharlo para una secuencia hilarante donde se suceden los chistes y las risas provocadas por uno de ellos podían impedir oír el siguiente. Utilizan el juego de maracas de Daphne para introducir una pausa en el diálogo y que el público no se pierda nada.

Desde 1935 se hacían películas en color. La elección de rodar en blanco y negro se debió a que era más apropiado para no descubrir el maquillaje y afeitado de Curtis y Lemmon. En 1959 los Óscar todavía contaban con 2 categorías para la mejor fotografía:

en blanco y negro (ganó *El diario de Ana Frank* –William Mayor-) y en color (*Ben-Hur* –Robert Surtees-).

A pesar de los problemas de tiempo y presupuesto, el balance de la película fue muy positivo. Resultó un éxito en EEUU y en Europa. Ha pasado a la historia como la mejor comedia americana.

4. WILDER Y LA COMEDIA AMERICANA.

Es curioso que los grandes maestros del género, los que mejor entendieron y explotaron el sentido del humor de la sociedad americana, fueran emigrantes. Ernst Lubitsch, (nació en Alemania en 1892 y se nacionalizó estadounidense en 1933) fue el maestro de Wilder (Sucha, Imperio austrohúngaro 1906, fue a Berlín y con Hitler en el poder, emigró a París y de allí a EEUU). Wilder escribió el guión de la que se considera obra maestra de Lubitsch: *Ninotchka* (1939). Cuando Lubitsch murió, Wilder suspirando dijo: “Nos hemos quedado sin Ernst Lubitsch” y Wyler apostilló: “Peor aún, nos hemos quedado sin las películas de Lubitsch”.

Algunos directores europeos fueron requeridos por la industria de Hollywood (es el caso de Lubitsch, Murnau, Fritz Lang, Stroheim). Wilder emigró huyendo del nazismo, como muchos intelectuales europeos, la diferencia es que él quería quedarse en EEUU, integrarse en esa sociedad, aprender bien el idioma y las costumbres. Hollywood trataba de importar la comedia europea, comenzaban a llegar películas italianas y francesas que gustaban al público americano. Los diálogos se cuidan, la política de la guerra fría se trata con ironía y sarcasmo. En definitiva, los grandes estudios intuyen que hay público para un cine audaz e inteligente.

Wilder encontró su lugar en Hollywood. Entendió a la perfección la sociedad norteamericana, sus gustos y fobias, preocupaciones e incongruencias. Su sentido del humor. Como guionista escribió 60 películas, dirigió 26, estuvo nominado en 21 ocasiones y ganó 6 Óscar.

Sus diálogos son corrosivos, bordeando los límites de la censura, llenos de dobles sentidos, provocan situaciones estrambóticas de las que los protagonistas salen con grandes dosis de ingenio. Sin trucos, sólo humor inteligente, dirigido a un espectador adulto, pero sin privarse de los clásicos mecanismos de la comedia (golpes, caídas, malentendidos, etc.) que hacen las delicias de toda la familia. Su cine no iba dirigido al público adolescente, como sucede con la mayor parte de las producciones actuales, pero a ellos, los más jóvenes, también les gustaba.

Some like it hot, cuya traducción más ajustada habría sido *A algunos les va la marcha*, presenta los elementos clásicos de la comedia. La mascarada, nadie es quien parece ser, se estiran hasta el límite los malentendidos, las mujeres son hombres travestidos, los hombres se enamoran de mujeres que en realidad son hombres... Carreras, caídas,

guiños a la actualidad (Rodolfo Valentino, Shell, la mafia italiana instalada en EEUU, etc.).

American Film Institute elaboró una lista de las grandes comedias, *Some like it hot* ocupa el primer puesto y en general, aparece en todas las listas de las mejores películas de la historia del cine.

Ya el comienzo marca el tono: la policía persigue a un coche fúnebre cargado de alcohol en plena ley seca. Cuando la policía aconseja al mafioso que se busque un abogado, “Botines Colombo” señala a los cuatro ‘gorilas’ que le acompañan diciendo que son sus abogados. La señal acordada para matarle es el ‘Cumpleaños feliz’. A la pregunta de Josephine (Curtis): “¿por qué un hombre querría casarse con otro hombre?”, Daphne (Lemmon) contesta: “por estabilidad”, y así podríamos seguir con la mayoría de los diálogos hasta el célebre final en el que Lemmon le dice a su amante masculino: “¡no podemos casarnos, soy un hombre!”, y su enamorado le responde con el ya clásico “Nobody’s perfect!”

En 1994 Fernando Trueba recibe el Óscar a la mejor película de habla no inglesa por *Belle époque*. Al recogerlo dijo: “Me gustaría creer en Dios para agradecérselo. Pero sólo creo en Billy Wilder, así que gracias Mr. Wilder”.

En 1981 Wilder hace su última película, *Aquí un amigo*, las aseguradoras lo consideran demasiado mayor para hacerle un seguro y ningún estudio lo contrata. Muere en 2002 con 95 años.

En 1959 el Óscar a la mejor película fue para *Ben Hur*. Un gran año para la industria cinematográfica y, sobre todo, para el público, que pudo disfrutar de títulos como: *De repente el último verano*, *Anatomía de un asesinato*, *Los 400 golpes*, *Fresas salvajes*, *Orfeo Negro*, *Hª de una monja*, *El diario de Ana Frank*, *Un lugar en la cumbre*, *Operación Pacífico...*

Bibliografía

GUBERN, Román (1986). *Historia del cine. Volumen II*. Barcelona, Editorial Lumen, cuarta edición.

KARASEK, Hellmuth (1993). *Nadie es perfecto*. Barcelona, Ediciones Grijalbo.

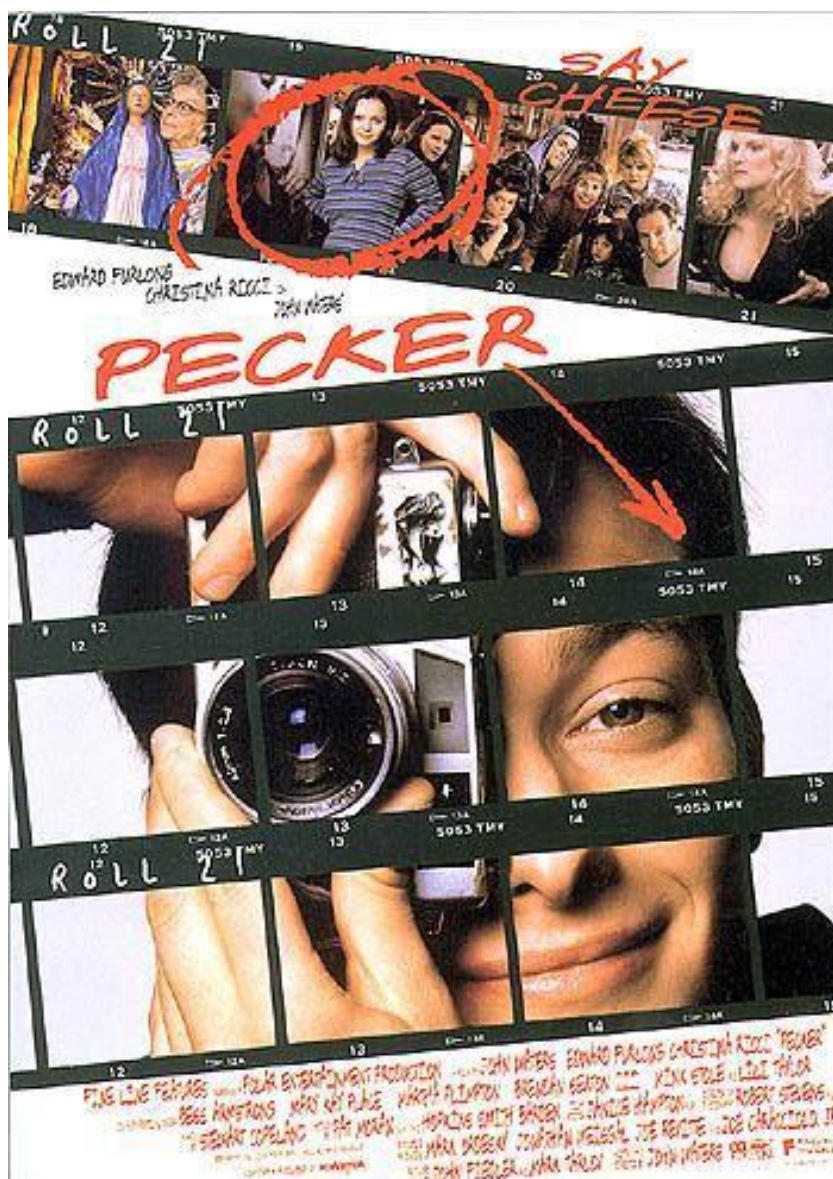
MITRY, Jean (1986). *Estética y psicología del cine I y II*. Siglo XXI Editores, tercera edición en castellano.

SADOUL, Georges (2004). *Historia del cine mundial*. Madrid, Siglo XXI Editores, decimonovena edición en castellano.

Rut Francia Ferrero.



19/3/2014, 11h30: *Pecker*. WATERS, John. USA, 1998.



Título original: *Pecker*

Año: 1998

Duración: 90 min.

País: 🇺🇸 Estados Unidos

Director: John Waters

Guion: John Waters

Música: Stewart Copeland

Fotografía: Robert Stevens

Reparto: Edward Furlong, Christina Ricci, Mary Kay Place, Martha Plimpton, Lili Taylor, Bess Armstrong, Brendan Sexton III, Mink Stole, Patricia Hearst

Productora: Fine Line Features

Género: Comedia | Comedia negra. Fotografía. Cine independiente USA

Sinopsis:

Pecker (Furlong) es un joven de 18 años aficionado a la fotografía en cuyo trabajo se fija una marchante de arte de Nueva York. Una exposición lo lanzará a la fama, pero también le creará no pocos problemas con sus familiares y amigos. (FILMAFFINITY)

"Fábula moral salpicada de litros de mala leche, sorprende por su carcajeante comicidad y por un, a pesar de todo, regocijante espíritu positivo sobre la existencia". Javier Ocaña: Cinemanía

"Tiene ramalazos brillantes, pero cierto desaliño narrativo". M. Torreiro: Diario El País

Waters

Creció en Lutherville, un suburbio de Condado de Baltimore. Su amigo de infancia (y posterior musa), Glenn Milstead, más tarde conocido como Divine, protagonizó muchas de sus películas. John Waters estudió en la escuela del *Calvert Hall College*. Al cumplir los dieciséis años recibió un regalo de parte de Stella Whitaker, su abuela materna, que sería definitivo: una cámara de cine. Polémico y políticamente incorrecto, sus primeros trabajos presentaban, bajo una estética marcadamente *camp*, personajes encantadoramente indecentes en situaciones escandalosas, con la ayuda de unos diálogos exagerados y llenos de excentricidades. Waters explora los límites del decoro, lo convencional y la censura cinematográfica.

PECKER (1998) - JOHN WATERS

**Ricardo Roncero Palomar. Licenciado en Comunicación Audiovisual, UCM.
Doctor en Comunicación Audiovisual, URJC.**

Docencia: Doble grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual. Grado en Comunicación Audiovisual. Grado en Bellas Artes. Grado en Artes Visuales y Danza. Grado en Pedagogía Artes Visuales y danza. URJC.

Pecker se configura como una de las comedias más accesibles en la filmografía de John Waters. Se aleja de esa extrema marginalidad y mal gusto en un intento por acercarse a las masas. Es posible que desde ese punto de vista no sea su “gran película”, aquí no hay estilos de vida extremos ni acciones violentas realizadas en nombre del arte. En cambio sí encontramos una cinta que reza las bondades de un protagonista simpático –Pecker podrá ser muchas cosas pero consigue caer bien al espectador desde el primer momento- una familia protectora y tolerante y una sociedad que se da cuenta de las estupideces de algunas de sus acciones. Quedan algunas trazas de su cine gamberro, como los primeros planos bello púbico, y políticamente incorrecto, pero suavizada para esta ocasión. Nos encontramos ante una película que se muestra fácil, como un chicle de intenso sabor fresa en la boca del espectador que de vez en cuando y sin avisar pasa a picar por un instante.



Lo realmente interesante de Pecker es su historia, la vida de un muchacho que se dedica a fotografiar el mundo que le rodea, el estupor de lo cotidiano. Sus fotos están protagonizadas por gente normal en situaciones habituales: su abuela con la imagen de la Virgen, su padre mostrando la caja registradora vacía, el empacho a azúcar de la hermana pequeña, el club de striptease de la hermana mayor o su mejor amigo robando. Fotografía la marginalidad cotidiana. En la película lo definen como una “Diana Airbus humana”, es evidente la relación, sin embargo yo afinaría un poco más, el verdadero referente de Packer es Nan Goldin, fotógrafa cuyo corpus de trabajo queda definido a partir de su propia vida. En sus fotografías muestra momentos personales en solitario o vinculados con sus amigos. Imágenes que el espectador no estaba acostumbrado a ver en una exposición. Su entorno

estaba formado por grupos marginales en la década de los setenta como la comunidad gay y transexual en Boston. Es de esta confusión entre lo público y lo privado de lo



que, entre otras cosas, habla Pecker. Como un momento personal puede llegar a convertirse en público por deseo del artista, o como algo convencional puede ser elevado a la categoría de arte.

También hay una reflexión sobre los problemas con los que se encuentran los protagonistas de sus fotografías al ser expuestos a la luz pública, en el caso de la película la fama les perjudica, reflejo que encontramos en las historias de Goldin, obligada a cambiar a menudo su diaporama *The Ballad of The Sexual Dependency* debido a peticiones personales de los retratados.

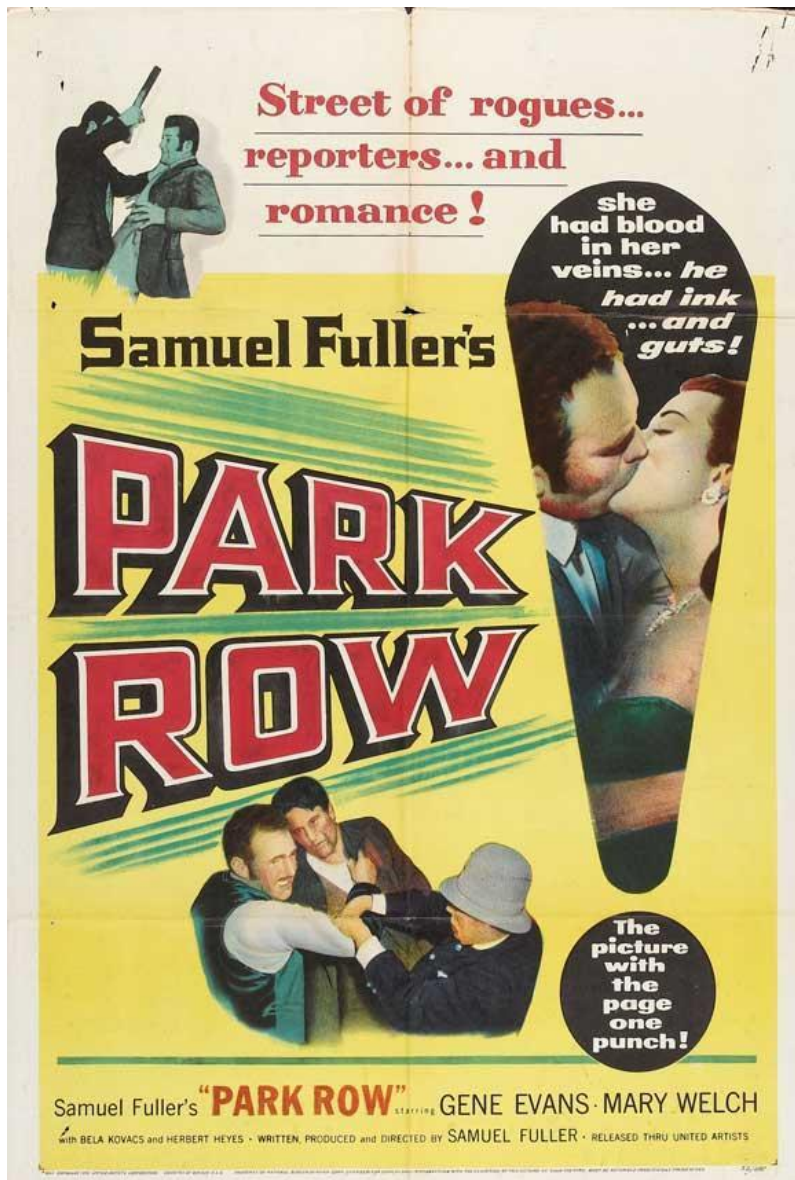


Dentro del mismo tono naif que acompaña el film encontramos una crítica bastante superficial a la euforia que el mercado del arte sufre con las historias de estos grupos marginales, travestis de Boston en el caso de Goldin, clases bajas en Baltimore en el de Pecker. Pero tampoco debemos pedir una crítica ferviente y sesuda al mercado del arte, después de todo se trata de una historia con moraleja, alejada del tono del cineasta de Baltimore que nos hará pasar un buen rato.

*Fotografías realizadas por Chuck Shacochis utilizadas por el personaje de Pecker.

Ricardo Roncero Palomar

19/3/2014, 19, 15h: *Park Row*. FULLER, Samuel. USA, 1952.



Título original: *Park Row*

Año: 1952

Duración: 83 min.

País:  Estados Unidos

Director: Samuel Fuller

Guion: Samuel Fuller

Música: Paul Dunlap

Fotografía: John L. Russell (B&W)

Reparto: Gene Evans, Mary Welch, Bela Kovacs, Herbert Heyes, Tina Pine, George O'Hanlon, J.M. Kerrigan, Forrest Taylor

Productora: Samuel Fuller Productions / United Artists

Género: Drama | Periodismo.

Sinopsis:

En Nueva York, a finales del siglo XIX, en la zona de Park Row nace el periodismo independiente con el objetivo de enfrentarse al periodismo condicionado por los intereses económicos. La lucha por la libertad de expresión le sirve a Fuller de pretexto para volver a tratar uno de los mitos de la fundación de los Estados Unidos. (FILMAFFINITY)

Samuel Fuller.

A los 12 años, empezó a trabajar en ámbitos cercanos al periodismo como mensajero. A los 17 años, se convirtió en un reportero criminal en Nueva York, trabajando para el *New York Graphic*. A partir de mediados de los años 1930, empezó a escribir novelas y guiones. Fuller también se convirtió en un escritor fantasma de guiones y en entrevistas posteriores nunca reveló qué guiones escribió anónimamente. Realizó un cameo en la película de Jean-Luc Godard *Pierrot el loco*. En *The Last Movie* de Dennis Hopper, interpretó a un director de cine y en *The State of Things* de Wim Wenders personificó a un camarógrafo. Fuller también apareció en *A Return to Salem's Lot* de Larry Cohen. Su último trabajo fue como actor: en 1997 apareció en *The End of Violence* de Wenders.

Darryl F. Zanuck, de 20th Century Fox, quería convertir *Park Row* en un musical, pero Fuller se opuso a la idea e inició su propia compañía de producción.

LA PRIMERA MAQUETA DE PRENSA EN EL CINE.

Pedro Pérez Cuadrado. Doctor en Ciencias de la Información. Periodismo, UCM. Docencia: Licenciatura Publicidad y Relaciones Públicas. Doble Licenciatura ADE + Publicidad y Relaciones Públicas. Grado en Periodismo. Doble Grado en Periodismo + Comunicación Audiovisual, URJC.

La primera vez que descubrí esta escena con la que abrimos la serie supe que acabaría haciendo algo parecido a lo que me propongo ahora: explicar a través de pedazos de cine algunas de las sensaciones profesionales que me rodeaban y que, una vez como docente universitario, pretendía atesorar para explicar a mis futuros alumnos una parte de la historia del periodismo, de la tecnología, de la visualización de la información (sobre todo impresa) que me había atrapado irremediabilmente.

Pero no empezamos con *Park Row* sólo por aquella certeza. Lo hacemos fundamentalmente porque en ella se condensan de una forma sencilla algunas enseñanzas que hemos olvidado alrededor del negocio de la información y que puede comenzar –como dice mi amigo Ricardo Curtis y como de hecho sucede en la cinta– en la barra de un bar. Algo más de tres minutos son tiempo suficiente para armar un discurso que hace nacer un medio con un orden preciso: se crea la empresa, se consigue la mercancía y se fabrica el producto.

Todo es tremendamente fresco y potente en la escena. El protagonista acaba de aceptar una oferta para sacar una nueva cabecera y cuando le llega la información sabe cómo manejarla, aun a costa de entregar un amigo a la policía; y sin más preámbulos diseña la portada de su diario sobre el mostrador del bar. Lápiz negro, cabecera, un titular a seis columnas mientras narra la historia: “Salta del puente y vive. Steve Brodie da un salto de 35 metros. Haremos el seguimiento. El Globe saca a Brodie de la cárcel.”

Era la primera vez que yo veía maquetar una página de periódico en el cine tal y como yo lo hice durante años en diarios españoles recién terminada la facultad. Faltaba el tipómetro. Pero, ¿quién lo necesita con tal sobrecarga de adrenalina?

Para quien no haya participado de la redacción de un diario resulta difícil explicar la labor de los maquetadores en el producto impreso: no escriben, no dibujan, no hacen fotos... ¿qué hacen? Rodrigo Sánchez acostumbra a repetir en sus numerosas charlas por todo el mundo el problema que tiene para explicar a su propia madre cuál es su misión dentro del periódico.

Los teóricos que hemos estudiado tampoco se ponen de acuerdo para una definición de la función. Evans, 1984; Martín Aguado, 1991; Lockwood, 1992; Canga, 1994; Lallana, 2000 y tantos otros hablan de maquetación y/o confección de diarios para reflejar “la labor de periodistas de segunda fila cuya misión quedaba prácticamente resumida [durante los años sesenta y setenta] a hacer cálculo de originales –líneas por matrices igual a líneas por matrices–, marcar originales –textos y fotos– y dibujar un boceto de página que servía de orden de realización al colectivo ‘talleres’, el estamento más

numeroso de cuantos componían los periódicos tipográficos” (González Díez y Pérez Cuadrado, 2001: 37).

Pero la idea final que se impuso sobre el diseño periodístico es que éste no es solamente misión de maquetadores, sino que involucra a toda la redacción de un medio donde “el diseñador no es sino el encargado de unificar las distintas caras de un único mensaje informativo” (Zorrilla, 1997: 22).

Pues bien, Rodrigo Sánchez debería enseñar a su madre la escena que comentamos hoy. Resulta cuando menos emocionante la actitud de Gene Evans en el papel de Phineas Mitchell cuando, con la información muy clara en la cabeza, boceta la primera página de The Globe: la cabecera, las columnas... todo un homenaje a los maquetadores. Y a los chicos de [En caja baja](#).

Bibliografía:

- GONZÁLEZ DÍEZ, Laura y PÉREZ CUADRADO, Pedro (2001): *Principios básicos sobre Diseño Periodístico*. Madrid: Editorial Universitas.
- ZORRILLA RUIZ, Jesús (1997): *Introducción al diseño periodístico*. Navarra: EUNSA.

Pedro Pérez Cuadrado.

2/4/2014, 11h30: *La naranja mecánica*. KUBRICK, Stanley. USA, 1971.



Título original: *A Clockwork Orange*

Año: 1971

Duración: 137 min.

País:  Reino Unido

Director: Stanley Kubrick

Guion: Stanley Kubrick (Novela: Anthony Burgess)

Música: Wendy Carlos

Fotografía: John Alcott

Reparto: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Adrienne Corri, Warren Clarke, John Clive, Aubrey Morris, Carl Duering, Paul Farrell, Clive Francis, Michael Gover, Miriam Karlin, James Marcus, Geoffrey Quigley, Sheila Raynor, Madge Ryan, Philip Stone, David Prowse

Productora: Warner Bros Pictures / Stanley Kubrick Production

Género: Drama | Crimen. Thriller futurista. Thriller psicológico. Película de culto.

Sinopsis:

Gran Bretaña, en un futuro indeterminado. Alex (Malcolm McDowell) es un joven muy agresivo que tiene dos pasiones: la violencia desaforada y Beethoven. Es el jefe de la banda de los *drugos*, que dan rienda suelta a sus instintos más salvajes apaleando, violando y aterrorizando a la población. (FILMAFFINITY)

Premios:

4 nominaciones al Oscar: Mejor película, director, montaje, guion adaptado
2 Globos de Oro y 7 Premios BAFTA.
Círculo de críticos de Nueva York: Mejor película y director.

"Tan hermosa de ver y de oír que deslumbra los sentidos y la mente." Vincent Canby: The New York Times.

"Una demostración de fortaleza que hace de Kubrick un verdadero genio del cine." Paul Zimmerman: Newsweek.

"Un trabajo con un estilo casi intachable." Jay Cocks: Time.

"Una de las pocas películas perfectas que he visto en mi vida." Rex Reed: The New York Observer.

"Polémica, extraña, agobiante, desagradable y magnética visión de la ultraviolencia a ritmo de Beethoven." Javier Ocaña: Cinemanía.

"Encarnizada sátira de una sociedad futura consumida por la violencia y el salvajismo (...) Kubrick en estado puro, con sus defectos y sus virtudes." Fernando Morales: Diario El País.

Estrenada en Estados Unidos en 1971 y en Inglaterra en 1972, la película despertó una controversia nunca antes vista en el Reino Unido para un film; dividió a los críticos, generó debates públicos en la prensa escrita, la televisión y la radio. A todo esto se sumó el hecho de que los delitos cometidos, incluso un asesinato, en aquella época, con mucha repercusión en la prensa inglesa, por jóvenes que aparentemente replicaban escenas de la película o en algún caso vestían trajes similares a los protagonistas, aumentó la presión en el debate y llevó a Kubrick, quién según diversas fuentes estaba sumamente preocupado, a presionar a Warner Bros., su nueva distribuidora, a cancelar cualquier exhibición pública de la película en 1973 en cualquier sala del Reino Unido. Esto duró hasta el año 2000.

LA NARANJA MECÁNICA: ARTE Y VIOLENCIA.

Raquel Sardá Sánchez. Licenciada en BBAA, UCM, Doctora en Comunicación, URJC. Docencia: Grado en BBAA. Grado en Diseño integral y gestión de la imagen, URJC.

Cuando “videas” por primera vez *La naranja mecánica* pueden suceder dos cosas, o te sientes poderosamente atraído o te produce un rechazo absoluto. No tiene nada que ver con la calidad del filme, sobre el que no cabe ninguna duda, sino más bien con el brutal tratamiento que se hace de la violencia, que convive en un triángulo perfecto con el arte y el sexo durante casi toda la película.

La violencia ha estado presente en la Historia del Arte desde sus más tempranas manifestaciones. Si bien, los primeros vestigios hacían referencia a escenas cotidianas de caza y posteriormente a escenas de lucha, donde se representaban batallas y confrontaciones. A través de la mitología griega y romana podemos deleitarnos con la belleza que surge de las representaciones de escenas donde los dioses imponen su fuerza para conseguir lo que desean. Éstas nos han llegado en forma de obras escultóricas y pictóricas.



El rapto de Proserpina. Autor: Gian Lorenzo Bernini, entre los años 1621 y 1622. Fuente: <http://galleriaborghese.beniculturali.it>

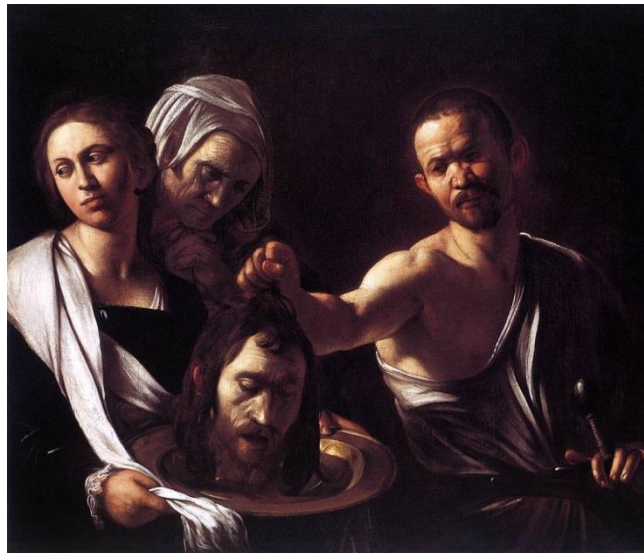


Capturas de escenas de *La naranja mecánica*. Fuente: *A Clockwork orange*. Autor: Stanley Kubrick, 1971. Warner Bros Pictures.

En el conjunto escultórico *El rapto de Proserpina* de Bernini, observamos una escena captada en el momento de mayor dramatismo, con la figura de Plutón convertido en un cruel secuestrador sin piedad y una figura de Proserpina desesperada por zafarse de los brazos de su captor, mientras suplica ayuda a su madre Ceres. La tensión del momento no sólo viene dada por la temática de la pieza, sino por la composición con marcadas diagonales, la expresión de los rostros, la manera en que Bernini captura el momento, en el punto cumbre de la escena. A través de los mitos, los hombres han buscado una explicación y una conexión entre lo divino y lo humano. Y así a lo largo de la Historia del Arte, se suceden las escenas violentas, crueles o tensas que representan episodios históricos o religiosos, mitos o batallas, donde la imagen esconde una historia compleja que va más allá de sí misma.



Saturno devorando a sus hijos (fragmento). Autor: Francisco de Goya, y Lucientes, entre los años 1820 y 1823. Fuente: <https://www.museodelprado.es>



Salomé con la cabeza de San Juan Bautista. Autor: Caravaggio, 1607. Fuente: Wikimedia Commons



Laocoonte y sus hijos. Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas hacia 50 d. C.

Fuente: Elaboración propia



El rapto de las Sabinas. Autor: Jacques-Louis David, 1799. Fuente: Wikimedia Commons

Podemos encontrar muchas obras pictóricas y escultóricas realmente complejas, violentas y crueles, dotadas de una gran belleza, poderosamente seductoras, tremendamente atractivas. He escogido algunas grandes obras, entre muchas, para ilustrar la constante representación de la violencia y la crueldad en el arte. Obras admiradas por el hombre en las que su belleza ejerce mayor atracción que la escena que representan.

Pero la violencia que emana de la novela de Anthony Burgess, llevada al cine posteriormente por Stanley Kubrick, responde a la decisión libre de unos individuos, que optan por hacer el mal en lugar del bien y que nos lleva posteriormente a una reflexión sobre cuáles son los límites de la violencia y la crueldad, sobre si el ser humano está preparado para vivir en nuestra sociedad inhibiendo aquellos elementos que le capacitan para generar conductas violentas en cualquier situación. El protagonista, anulado por el tratamiento en la clínica Ludovico pierde la capacidad para decidir, el libre albedrío y se convierte en una especie de máquina sin voluntad. El hecho de privar al ser humano de la capacidad de optar por el bien o el mal es peor que si hubiera elegido la segunda opción. De esta manera Alex DeLarge, nuestro protagonista, pasa de ser verdugo a convertirse en una víctima del sistema.

En esta reflexión sobre *La naranja mecánica* quería poner el énfasis en la atracción, que no justificación, que el ser humano siente por la violencia. Al igual que en las obras anteriormente mencionadas encontramos la belleza en la representación de hechos o actos crueles, en la obra de Kubrick podemos deleitarnos con la fuerza de sus planos, con el tratamiento del color, en escenas perfectamente coreografiadas a ritmo de obras maestras. La crueldad de la escena es evidente, pero la belleza con la que está narrada es innegable. De ahí parte la poderosa atracción que puede sentir el espectador por esta película.



Captura de escena de *La naranja mecánica*. Fuente: *A Clockwork orange*. Autor: Stanley Kubrick, 1971. Warner Bros Pictures.



Capturas de escenas de *Kill Bill*. Fuente: *Kill Bill, Volume 1*. Autor: Quentin Tarantino, 2003. Miramax Films / A Band Apart.

Kubrick plasma la dura crítica social, política y ética, recogida en la novela de Burgess con un enfoque crudo, aunque tremendamente estético. La película está plagada de

simbolismos, guiños y referencias al arte. El color blanco juega un papel fundamental, desde el diseño del bar Korova a la casa de la mujer de los gatos, pasando por el atuendo de los protagonistas. El blanco, habitualmente asociado a la pureza, la luz, la inocencia o la paz, aparece aquí identificado con la maldad. Este hecho probablemente genere mayor inquietud al espectador, ya que se huye del oscurantismo y la simbología habitualmente asociada al mal, al crimen, a lo cruel. El rojo también encuentra su lugar dentro de la película, especialmente en el personaje de la mujer del escritor y en el vestido de la madre, potenciando en el primer caso uno de los factores desencadenantes de lo que va a suceder después. El impacto que produce al espectador no sólo es temático, sino que también es estético. Se rompen los esquemas a través del tratamiento del color, de la música, de las localizaciones, de la decoración de los interiores.



Capturas de escenas de *La naranja mecánica*. Fuente: *A Clockwork orange*. Autor: Stanley Kubrick, 1971. Warner Bros Pictures.

El diseño futurista cargado de erotismo, con reminiscencias de arte pop, es una de las claves estéticas de la película. Las referencias al sexo son numerosas durante todo el

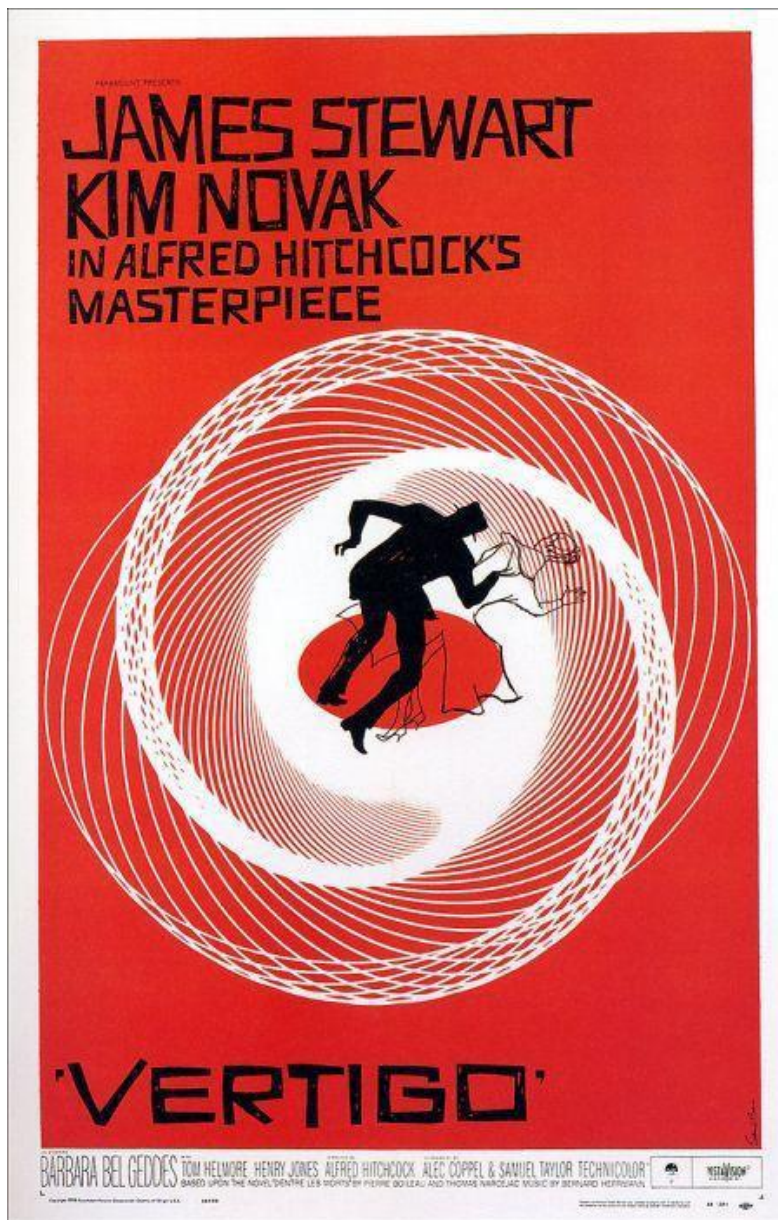
filme, no sólo en el contenido de las escenas, sino en objetos y elementos que decoran los espacios en constante alusión al desenfreno sexual y la juventud, como es el caso del bar Korova; incluso el vestuario de los protagonistas está haciendo alusión a la potencia sexual. Nuevamente encontramos la asociación arte y sexo. La decoración erótica convive con obras de arte mundialmente reconocidas y cada elemento tiene una fuerte carga estética y simbólica.

La suma de todos estos elementos, el cuidado y la precisión con la que Kubrick trabaja cada plano, la puerta que deja abierta a la reflexión sobre la voluntad y el libre albedrío, sobre la violencia y el sometimiento, sobre los cimientos donde se ancla nuestra sociedad, pero también la intención, simbología y significado que aporta en cada elemento, hacen de *La naranja mecánica* una obra maestra, convirtiéndose en un film que no deja indiferente a nadie.

Raquel Sardá Sánchez.



23/4/2014, 11h30: *Vertigo*. HITCHCOCK, Alfred. USA, 1958.



Título original: *Vertigo*

Año: 1958

Duración: 120 min.

País:  Estados Unidos

Director: Alfred Hitchcock

Guion: Alec Coppel, Samuel Taylor (Novela: Pierre Boileau, Thomas Narcejac)

Música: Bernard Herrmann

Fotografía: Robert Burks

Reparto: James Stewart, Kim Novak, Henry Jones, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Raymond Bailey, Ellen Corby, Lee Patrick

Productora: Paramount Pictures

Género: Intriga | Drama psicológico. Thriller psicológico. Película de culto

Sinopsis:

Scottie Fergusson (James Stewart) es un detective de la policía de San Francisco que padece de vértigo. Cuando un compañero cae al vacío desde una cornisa mientras persiguen a un delincuente, Scottie decide retirarse. Gavin Elster (Tom Helmore), un viejo amigo del colegio, lo contrata para que vigile a su esposa Madeleine (Kim Novak), una bella mujer que está obsesionada con su pasado. (FILMAFFINITY)

Premios:

2 nominaciones al Oscar: Mejor dirección artística, sonido.

Festival de San Sebastián: Mejor director (ex-aequo) y actor (Stewart) (ex-aequo).

"Con menos alegría y la libido mucho más abierta que otros clásicos de Hitchcock, 'Vértigo' siempre fue anómala". Janet Maslin: The New York Times.

"Trata sobre cómo Hitchcock utilizaba, temía y trataba de controlar a las mujeres". Roger Ebert: Chicago Sun-Times.

"Hazte a ti mismo un favor estético: Da el paso". Desson Thomson: The Washington Post.

"James Stewart, en cámara casi durante toda la película, hace una sorprendente buena actuación interpretando a un abogado-policía que sufre de acrofobia". Variety

"Un misterio fascinante". Bosley Crowther: The New York Times.

"Ves a este tío yendo lentamente sobre el borde y te das cuenta, santo cielo, es Jimmy Stewart". Mike Clark: USA Today.

"En su oscuro corazón, la película es una triste reflexión sobre el amor y sobre los velos que manipulan las pasiones sexuales". Peter Stack: San Francisco Chronicle.

"Una de las obras más bellas, densas y perfectas de la historia del cine". Ángel Fdez. Santos: Diario El País.

VÉRTIGO, EL IDEAL DE BELLEZA DE HITCHCOCK.

Eduardo Blázquez Mateos. Doctor en Teoría e historia del arte, UAM. Docencia: Grado en Artes escénicas y artes visuales. Grado en BBAA, URJC.



Palma El Viejo. La Bella. Museo Thyssen. Madrid.

El doble itinerario de *Vértigo* (1958) puede explicarse en el texto *Lo bello y lo siniestro*, de Eugenio Trías, ampliado en su libro sobre *Vértigo*. Desde la belleza espiritual y luminosa, desde lo bello a lo siniestro, la imagen de la protagonista de la película refleja el desdoblamiento de Eros, su doble rostro; se nutre de la presencia de la Metamorfosis, para evocar un Retrato femenino ampliado por un juego de símbolos y de temas iconológicos establecidos en el Humanismo Pagano. El ramo de flores, el collar, la escalera de la torre y del ojo, la cabellera en espiral, van completando el universo femenino, un mundo enriquecido por las asociaciones entre colores, el rojo y el verde se cruzan con el reino femenino de Eros.

La historia parte del personaje de Scotti(Jame Steward) al vigilar-mirar las tendencias suicidas de Madeleine(Kim Novak), al fallecer esta encuentra en la calle a Judy Barton(Kim Novak), una mujer vulgar a la que irá transformando, en un proceso similar a Pigmalión y Galatea. Ante un espejo, se descubrirá la Verdad explicada en relación con el emblemático retrato de Carlota Valdés, obra de John Ferren.

El cuadro y el Museo, revelan la determinante unión pintura-cine, se van mostrando el peinado, las flores, el collar rojo y la mirada coloreada. El género del retrato y del bodegón, desde parámetros y significados clásicos e innovadores, van insistiendo en el papel teórico y estético de la película, reforzado por la aparición de relatos mitológicos cruzados, rematados con la Iconografía del espejo y de la ventana, juegos de ficción dentro de la ficción. La consideración de estar ante una obra de arte y, a la vez, reconocer la película como un libro humanista, emparentan la obra de Hitchcock con la pintura y la literatura artística del Renacimiento.

Entre la luz y la oscuridad, la Dama de Hitchcock une tierra y cielo desde las analogías con mitos: Eurídice, Galatea, Isolda u Ofelia. Scotti se enamora de un mito, de una Idea, recrea la Belleza de una Dama partiendo de una muerta. El amor imposible e inalcanzable, idealizado, traza un paralelo entre la historia de ficción y la vida director.

Mezcla de Romanticismo y Realismo, influencias de Dalí y de Buñuel, para ir mostrando el Ideal de Belleza, entre visiones y apariciones, se presenta el Enigma; la carnalidad y el misterio, la sofisticación y la vulgaridad, fortalecen los desdoblamientos, la aventura de Tiziano sobre el Amor Sagrado y el Amor Profano se reinterpreta en una sola mujer que, a su vez, tiene otra réplica en Midge (Bárbara Bel Geddes), frente a la leal amiga se encuentra el misterio de Eros.

La Belleza como Velo, desde el dinamismo de Eros presenta el doble rostro, amor terrestre y celestial, sagrado y profano, mar y cielo, para proyectar fuerza y profundidad al personaje femenino. La banda sonora de B. Herrman y la fotografía de R. Burks generan las atmósferas femeninas, aliadas de la heroína, los diferentes *leit motivs* potencian y canalizan los sentimientos de la Dama, Wagner (Tristán e Isolda, Las Valkirias) se convierte en el eje de la pasión y de los deseos entre los protagonistas, sensaciones coronadas en la escena del eterno beso de Rodin.

Podemos indicar un solo lienzo del Renacimiento, para adentrarnos en el Ideal de Belleza de Hitchcock, una apuesta por los ideales de Leonardo, citamos a Palma el Viejo, a su obra *La Bella*. La Dama de Palma y Madeleine, además de Carlota Valdés, están unidas, representan un ideal establecido desde la visión poética y emocional del eterno femenino, reflejado en una mujer sublimada en el retrato y en el personaje de *Vértigo*. Las imágenes mitológicas impulsarán el cometido de Hitchcock, una iconografía de un retrato poético, Hitchcock recupera los entramados alegóricos femeninos atendiendo a los espacios adecuados, escenarios esenciales para sublimar el ideal de Belleza.

El prototipo de Mujer de Petrarca se alejó del tópico medieval, diviniza a las damas, humanizadas. Petrarca crea a su amada Laura, se trata de un retrato, proyectando la soledad de la contemplación, uno de los cantos más elocuentes de Petrarca, coincidente con Hitchcock, está en *Rimas a la Muerte de Laura*.

En las Rimas, se va mostrando la importancia del rostro, los cabellos son madejas de oro delgado, que configuran un modelo de belleza platónico, como las figuras de la escuela veneciana de Palma el Viejo, repletas de claves simbólicas del Tiempo, las Vanitas que, arropadas por los planos cromáticos dominados por el rojo de Thánatos en *Vértigo*, enfatizan una Efigie melancólica y pensativa reveladora en Hitchcock.

La iconografía de la Mujer en *Vértigo* une a Salvador Dalí y a Edward Hopper, reproduce imágenes de soledad, retratos de sueños y ensoñaciones. La soledad y la muerte, las caídas y los ascensos, estructuran la historia de la Dama; los vanos y las ventanas del campanario, la oquedad del cementerio y el rojo intenso de Thánatos, se vincula con las puertas y las ventanas de la película; las caídas mortales explican el

camino siniestro, el reino de Eurídice y de Ofelia se ensamblan, para llegar al concepto de Mujer como escultura, fusionando a Galatea con Eurídice.

Entre las Subidas y Bajadas, la espiral y el laberinto definen el complejo entramado del Caos simbólico, cada espectador construye historias diferenciadas, liberadoras.



Hitchcock. *Vértigo*.

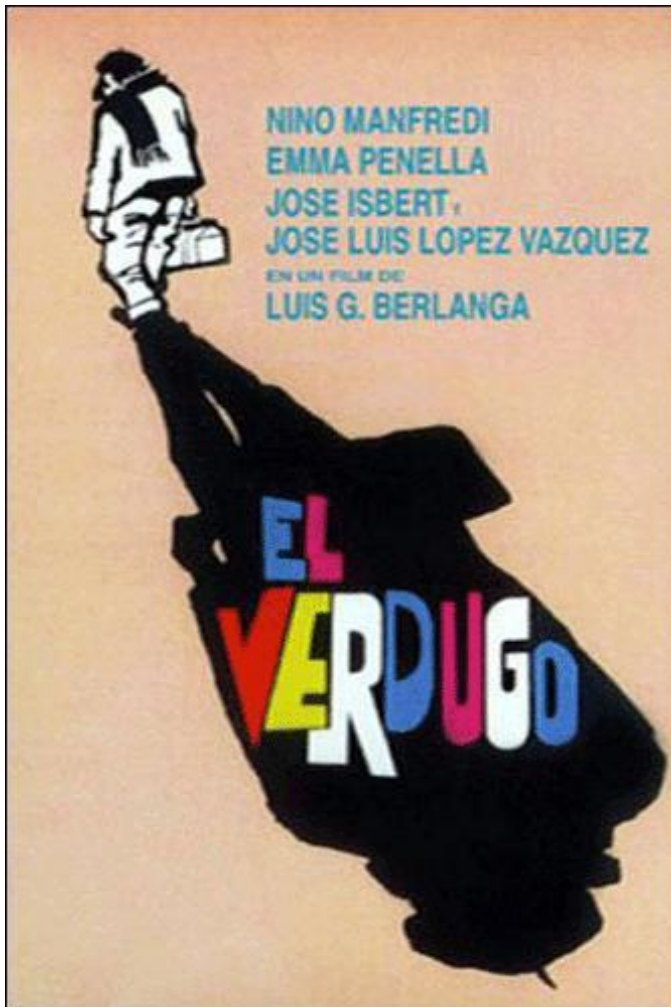
Los Espejos y las Flores de Venus y de Ofelia, mezclados, interpretados desde la poética del Renacimiento y del Surrealismo, crean una unión esencial en la obra artística de Salvador Dalí; remiten a Venus, a Galatea y a Flora.

En *Vértigo* se presenta la ambivalencia del retrato femenino como motivo iconográfico en el cine, las personificaciones abstractas van definiendo a la protagonista, expresión de la Belleza elevada y canalizadora del imaginario de la diosa del Amor, plasmando en la película un retrato alegórico y mitológico esencial en las Artes Visuales.



Eduardo Blázquez Mateos.

23/4/2014, 15h: *El Verdugo*. GARCÍA BERLANGA, Luis. ESPAÑA-ITALIA, 1963.



Título original: *El verdugo*

Año: 1963

Duración: 87 min.

País:  España – Italia.

Director: Luis García Berlanga

Guion: Rafael Azcona, Luis García Berlanga, Ennio Flaiano

Música: Miguel Asins Arbó

Fotografía: Tonino Delli Colli (B&W)

Reparto: José Isbert, Nino Manfredi, Emma Penella, José Luis López Vázquez, Ángel Álvarez, María Luisa Ponte, María Isbert, Julia Caba Alba, Guido Alberti, Erasmo Pascual, Xan das Bolas, José Orjas, José María Prada, Félix Fernández, Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Alfredo Landa, José Sazatornil, Agustín González, Chus Lampreave, José Luis Coll, José Cordero, Pedro Beltrán, Dolores García, Emilio Laguna, Enrique Tusquets, Enrique Pelayo, Magdalena Mora

Productora: Coproducción España-Italia; Naga Films / Zabra Films

Género: Comedia | Sátira. Comedia negra. Película de culto.

Sinopsis:

José Luis, el empleado de una funeraria, proyecta emigrar a Alemania para convertirse en un buen mecánico. Su novia es hija de Amadeo, un verdugo profesional. Cuando éste los sorprende en la intimidad, los obliga a casarse. Ante la acuciante falta de medios económicos de los recién casados, Amadeo, que está a punto de jubilarse, trata de persuadir a José Luis para que solicite la plaza que él va a dejar vacante, lo que le daría derecho a una vivienda. José Luis acaba aceptando la propuesta de su suegro con el convencimiento de que jamás se presentará la ocasión de ejercer tan ignominioso oficio. (FILMAFFINITY)

Premios:

1963: Festival de Venecia: Premios FIPRESCI

Isbert ejecuta y se jubila para delirio del espectador, mientras la flaqueza de las piernas de su yerno se convierte en uno de los mejores alegatos contra la pena de muerte jamás visto en una pantalla de cine. Cruelmente divertida, paradigma del humor negro español, "El verdugo" es, probablemente, la mejor comedia española de todos los tiempos. Isbert, Azcona y Berlanga en estado puro. Pablo Kurt: FILMAFFINITY

Berlanga consigue una de sus cimas, una obra maestra de rara perfección en su historia, plena de hallazgos, y en su realización, espléndida. A tan magnífico resultado no fue ajena gente como el italiano Tonino delli Colli, el habitual director de fotografía de las películas de Pasolini; los guionistas, con Berlanga a la cabeza, pero también con Rafael Azcona y Ennio Flaiano, un trío que se entendió siempre muy bien; los intérpretes, con el siempre magnífico Nino Manfredi más el berlanguiano José Isbert, y una actriz desaprovechada por el cine español, Emma Penella; además aparece José Luis López Vázquez, un habitual del cine de Berlanga. **Enrique Colmena.**

EL VERDUGO: ESTRATEGIAS RETÓRICAS EN LA MODIFICACIÓN PSICOLÓGICA DE SUS PERSONAJES Y SUS ESPACIOS

Rafael Gómez. Doctor en Ciencias de la Información. Comunicación Audiovisual. UCM. Docencia: Grado en Comunicación. Grado en BBAA. URJC.

Hablar del cine de Berlanga supone elaborar un recorrido por el comportamiento social en diversas etapas de la sociedad española desde el duro franquismo de los años 50 y 60 hasta los acontecimientos más cercanos en el comienzo de milenio, atravesando todos los avatares que supone la transición política. Una transición que según describe el director a través de sus películas parece que nunca llega a culminar. Dentro de los aspectos que más interesan en la puesta en escena de este cineasta, la construcción de los personajes y las estrategias retóricas de convertir lo cotidiano en subversivo suponen un ejercicio de marca de autor como muestra de una herencia amparada en el esperpento.

Dentro de la trayectoria cinematográfica de Berlanga, una de sus películas más significativas es *El Verdugo*, realizada en 1963. En dicho filme existe una alteridad de los personajes en relación con la función que deben cumplir y en relación al espacio. Algunos individuos adquieren un intercambio en sus roles confeccionándose, de este modo, una retórica de la sustitución, es decir se aprecia un intercambio simbólico; el más evidente se observa entre el ejecutor y el reo. El comportamiento psicológico del ejecutor es propio del reo y la película muestra el nerviosismo anterior de la ejecución a través del verdugo. La aparición del reo es muy distanciada y aparentemente sólo se observa seriedad y tristeza pero nunca observamos tensión en su papel, todo lo contrario al verdugo. Pero en la película también se observa un intercambio de papeles entre el director de la prisión y el cura. La misión del cura aparece reflejada en un segundo término, suele aparecer distanciada y compositivamente ocupa una situación superior frente al resto, como controlando lo que acontece, apenas habla, es una persona anticomunicativa, todo lo contrario al director de la prisión que otorga unas facultades de comunicación muy expresivas de corte familiar y consejera, propias de las que debía tener el personaje del cura; así en un determinado momento el verdugo llega a

confesarse al director de la prisión y el director intenta ofrecerle una respuesta, un alivio a la situación que acontece. En uno de los diálogos el director de la prisión dice:

"Director: José Luis, hijo mío usted es un hombre y yo soy un hombre. El condenado también es un hombre. ¿Cuál es el problema del condenado?"

José Luis: El indulto

Director: No. Acabar cuanto antes... El condenado no puede esperar. Por otra parte es una cuestión de resignación. El condenado se ha confesado. Ha comulgado. Es un alma en Gracia de Dios. Y ¿quién nos asegura que mientras que esperamos la respuesta no vuelva a caer en la desesperación? [refiriéndose al reo]"

Esta confesión se supone que debía ser la propia del reo y no la del verdugo, en este caso como en la mayor parte de secuencias posteriores los acontecimientos adoptan una postura de intercambio, de sustitución. Berlanga ridiculiza y acentúa más esta situación cuando vemos que en todo momento el cura no se quita las gafas de sol, especialmente resulta muy cómico cuando lo vemos charlando con el resto de personajes y da la impresión que fuera un personaje caracterizado con los roles de un mafioso, tanto por su forma de actuar al controlar lo que acontece sin implicarse demasiado, desde un plano distanciado, como por el uso de gafas oscuras (metonimia del anonimato). Esta situación podría interpretarse como una crítica al cuerpo eclesiástico, al control que tiene en la sociedad del momento (comienzos de la década de los años sesenta), y resulta paradigmático que no hubiera sido cortado por la censura ya que la película había sufrido numerosas mutilaciones.

El proceso anterior a la ejecución, que nunca se va a llegar a mostrar, es presentado como un cortejo similar al proceso de una actuación; en determinados momentos se hace alusión a la forma de actuar como si se tratara de un espectáculo. Así por ejemplo, el champagne que suele ser utilizado como festejo o celebración se utiliza para calmar al reo, cuando lo propio sería ofrecerle un tranquilizante, de tal modo que se presenta el

crimen como un espectáculo. El colocarse la corbata metaforiza el propio hecho de la ejecución, el garrote vil, y el sombrero símbolo del turismo adquiere la dimensión de ir arreglado a la ejecución como si formara parte de ese turismo, de lo novedoso y espectacular.

La función de espectáculo también va ligada a los propios diálogos, así por ejemplo, Amadeo, el verdugo jubilado, comenta enorgulleciéndose la labor de la posibilidad de conocer lugares por su trabajo (como si el turismo fuera una de las ventajas que lleva consigo el adquirir el puesto de verdugo) y explica que él no ha actuado en Palma de Mallorca. De igual modo tampoco resulta demasiado coherente la utilidad de ese término cuando un funcionario de la prisión dice que "ha llegado el momento de actuar". El término "actuar" no parece el adecuado para un ejecutor; en todo caso se debería utilizar el de "proceder".

También algunos elementos adquieren un doble significado. Por ejemplo, una escena muestra como las flores que se utilizan para un cortejo fúnebre son utilizadas como símbolo romántico. El debate que otorga a la película Berlanga adquiere tinte de denuncia desde presupuestos del humor negro. La película denuncia la pena de muerte, es un alegato a las ejecuciones visto a comienzos de los años sesenta. En la secuencia final de la película se puede observar como en el barco donde están esperando al verdugo hay unas jaulas con animales, estos elementos adquieren una función metonímica que reafirman el hecho de que los personajes son presos de la situación igual que los animales, y metafóricamente la película quiere explicar que España se encuentra presa y aislada ante la situación de la pena de muerte en el país.

El tratamiento de cortesía ante distintas situaciones también resulta interesante de resaltar porque demuestra que los personajes, que supone que reflejan colectivos de la sociedad española, aceptan la pena de muerte pero no aceptan a los verdugos. El distanciamiento de los espacios aparece mayormente acrecentado con el trabajo que se le ofrece al nuevo verdugo, es decir, el pretendido ejecutor queda aislado por la falta de convivencia con el resto de la sociedad y con el espacio que le rodea; solo le queda su

ámbito familiar en donde no se preocupan por su situación laboral sino por la posibilidad de subsistir y por los ingresos económicos.

La evolución del protagonista, como en la mayoría de la películas de Berlanga resulta fatalista. Los escenarios, aunque se representen distanciados, como se puede observar en la escena del pasillo en que llevan al reo y verdugo en una especie de procesión, no dejan de resultar opresivos, vacíos, cercanos a lo necrológico y cargados de enorme dramatismo. La escena de las Cuevas del Drag cuando la guardia civil va en busca del verdugo resulta terrorífica a la par que cómica. Vemos como los guardias se llevan a José Luis, el verdugo, como si fuera un preso. La irrupción de la guardia civil en el escenario, propio de la diversión pública, resulta totalmente chocante y ajena a lo que se espera. De tal modo que algunos ámbitos cumplen una función alejada a la que deben cumplir.

Las situaciones de angustia se ven acrecentadas al final de la película. Los espacios cotidianos se convierten en espacios *agorafóbicos*, es decir, cargados de situaciones embarazosas. Son espacios que denotan opresión, especialmente en los hogares donde se habita. La película utiliza el reclamo de situación social en donde es necesario un espacio en el que subsistir, la posibilidad de ocupar un espacio de intimidad, de ahí que el ostentar la nueva función de verdugo en el empleo de la funeraria obedezca a la condición de poder obtener un piso en donde poder vivir.

En la composición espacial prevalece cierta distancia con el espectador; la explicación que se puede ofrecer a este fenómeno no es la de describir de una manera general determinada situación, como sería la propia explicación formalista de la utilización de planos generales, sino mostrar la idea de que un verdugo no es algo familiar y por tanto no debe estar cercano, concepto que redundo en el hecho de que el resto de los personajes que permanecen ajenos al ámbito familiar no le quieren ni saludar. Caso de la escena de los guardias civiles cuando le devuelven al barco de partida después de haber realizado la ejecución.

En la película aparece denotada cierta intensificación del espacio gracias a la utilización de planos generales. El uso de planos de conjunto permite ofrecer una visión social, mostrar la relación discordante entre espacio y personajes: espacios vacíos, fríos, distantes y tristes (el espacio del turismo se transforma en espacio del horror y angustia) frente a personajes cercanos, familiares (verdugo, empleados de la funeraria, algunos empleados de la prisión, algunos empleados de la administración). Esta idea chocante entre la atrocidad de la pena de muerte y la rutina de la ejecución, mostrada casi como convencimiento infantil, es lo que genera cierta comicidad que además se adereza con la fuerte soledad y tristeza con que se nos muestra el ambiente. La relación del nuevo verdugo con ciertas atmósferas, como en el caso de la cueva donde aparece como un refugiado, genera un clímax ridículo: el ejecutor es el que ha escapado y la guardia civil parece que va a la búsqueda del delincuente.

La única relación equilibrada es la angustia del escenario creada por los espacios generales con la angustia de los personajes sobre los que giran las acciones al final del relato (ejecutor y condenado). Dicha distancia permite equiparar del mismo modo la angustia del que van a ejecutar y del nuevo verdugo: los dos son presos, los dos están condenados a cargar el sufrimiento de torturar y ser torturado. Berlanga, en cierto sentido, quiere dar a entender que España en estos momentos está presa, está condenada y la única salida es el indulto, el perdón. Existe una dualidad entre ejecutor y ejecutado, ambos están presos por la atmósfera (metáfora de una sociedad en dictadura). El espacio es el que configura el clímax y es el que crea la inquietud psicológica, así como las consecuencias en los estados de ánimo (el espacio carcelario en el verdugo). De tal modo que la conclusión a la que lleva la película no sólo incide en el alegato contra la pena de muerte sino en el hecho de mostrar que la sociedad está encarcelada.

Rafael Gómez Alonso

