



**Katuwira, donde nacen y mueren los sueños** (Íñigo Vallejo-Nájera, 1996)

Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

<http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFilmo&area=FILMO>

Ciclos en preparación:

En agosto:

Si aún no la ha visto...

Recuerdo de Blake Edwards

Año dual España - Rusia 2011: Los Estudios Mosfilm (1924 - 2009)

O Dikhipen (septiembre)

Luis G. Berlanga (septiembre-octubre)

Pere Portabella (noviembre)

Jacques Demy (octubre)

Raúl Ruiz (noviembre-enero)

Jacques Tourneur

Nicholas Ray



JULIO 2011

Robert Aldrich (y II)

Ettore Scola (y II)

**CINECITTÀ  
LUCE**

Cine fantástico español (III)

Si aún no la ha visto...

Raks Madrid 2011. Festival Internacional de música y danza árabe y del Medio Oriente

8ª Muestra de cine de Lavapiés

Cine para todos



**The Big Knife** (*La podadora*, Robert Aldrich, 1955)

**Agradecimientos julio 2011:**

Alma Ata International Pictures, Madrid; Carlos Aguilar, Madrid; Castelao Productions, Barcelona; Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Roma (Laura Argento, Juan F. del Valle); Cinecittà Luce spa, Roma (Michela Calisse); Cine Company, Madrid; Civite Films, Madrid; Classic Films, Barcelona; Disney/ABC Television Group, Burbank (Andrea Chain, April Mcilroy); Dygra Films, Madrid; Estudios Picasso Fábrica de Ficción, Madrid; Filmax, Barcelona (Eduardo Albaladejo Plaza); Hollywood Classics, Londres (Geraldine Higgins); Jesús Díaz, Madrid; Jocelyne Saab, París; Karma Films, Madrid; Nacho Cerdá, Barcelona; Pathé Distribution, París (Fouad Fallah, Themba Bhebhe); SOGEDASA, Madrid; Subdirección General de Promoción y Relaciones Internacionales del ICAA; Tamasa Distribution, París (Antoine Ferrasson); Théâtre du Temple, París (Vincent Dupré); Tornasol Films, Madrid; Universal Studios, Los Ángeles (Peter Langs); Video Mercury Films, Madrid; Warner Sogefilms, Madrid.

## Introducción

Llegados los rigores estivales, el cine Doré modifica sus horarios. La taquilla y la cafetería abren a las 17:15 h. y las sesiones comienzan a las 18 h. La **sala de verano Luis G. Berlanga**, como ya es tradición, permanecerá abierta cuatro días a la semana desde ahora y hasta mediados de septiembre con proyecciones al aire libre, una acústica mejorada y una temperatura más agradable gracias al toldo recientemente instalado.

En julio concluyen las retrospectivas de **Robert Aldrich** y de **Ettore Scola** con segundos pases y la proyección de sus películas más recientes. Prosigue el ciclo de **cine fantástico español** con 26 títulos de las tres últimas décadas y este otoño se programarán cuatro títulos más no disponibles ahora. Se inicia, como cada verano, el ciclo **Si aún no la ha visto...**, prolongado en agosto y parte de septiembre e integrado, en su mayoría, por películas nacionales producidas en 2005 y extranjeras estrenadas en España en 2009.

En colaboración con la **8ª Muestra de cine de Lavapiés** programamos, el día 2, la proyección de *Los Ulises*, participante en la Sección Oficial a Concurso de Documentales del 14º Festival de Málaga, seguida de un coloquio con los realizadores y los protagonistas; y, en connivencia con **Raks Madrid 2011. Festival Internacional de música y danza árabe y del Medio Oriente**, los pases de *Dunia*, el día 5, y de *Rojo oriental*, el día 6. También en el ámbito musical, **La Noche del Hip Hop**, el día 23, nos acerca esta cultura urbana con una exhibición de grupos de *breakdance* y la proyección de la emblemática *Wild Style*.

Para compensar los fallos de proyección, el 9 de enero pasado, de **El viaje de Penélope** de Fernando Merinero, candidata a los premios Goya 2011, organizamos, el día 12, un nuevo pase del filme seguido de un **coloquio con su director y con Luis Eduardo Aute**, compositor de la banda sonora. Por motivos similares, volvemos a programar *La residencia*, de Narciso Ibáñez Serrador, el día 27 y, a petición de los espectadores, *La torre de los siete jorobados*, de Edgar Neville, el día 14.

## Robert Adrich

"Descubierto" y aclamado simultáneamente en los años cincuenta, tanto por *Positif* como *Cahiers du Cinéma*, Robert Aldrich ha muerto como un director de habilidad reconocida, pero muy poco apreciado, en general, por la crítica. Más que la supuesta declinación de su carrera -siempre fue muy irregular-, ha sido el propio paso del tiempo lo que le ha ido relegando a una posición cada vez más baja -de tercera o cuarta fila- en la estimación del público y los críticos, hasta el punto que, en el momento de su muerte, y pese a que se había mantenido relativamente activo, era un hombre olvidado. Su estilo barroco -casi caricaturesco-, desmedido, poco riguroso, efectista, grandilocuente, retórico, extremado, contundente e histérico, tan característico -aunque elevado por Aldrich a la enésima potencia- de la época en que empezó a hacer cine, había pasado de moda hace mucho; los propios excesos que antaño atrajeron la atención de la crítica e impresionaron a numerosos espectadores europeos resultaban ya, desde hace mucho tiempo, y no sólo por su reiteración, artificiales y fatigosos; la violencia de su cine -a veces latente y contenida, reprimida, "psicológica"; pero casi siempre explosiva, hiperexplícita e incluso espectacular- se había visto superada con creces, entre otros por su antiguo y -según Aldrich- muy ineficiente colaborador Sergio Leone (que dirigió parte de *Sodoma y Gomorra*, 1962); su deuda para con las figuras de estilo más superficiales y aparatosas del Welles de *Citizen Kane* -exhibición de techos, llamativo y sistemático empleo de los objetivos de focal corta, montaje de choque, composiciones desequilibradas, abuso de picados y contrapicados, encuadres arbitrarios, teatralismo claustrofóbico, etc.- que en un principio se interpretó como una toma de posición estética, pareció diez años después -precisamente cuando, poco a poco y de vez en cuando, iba desprendiéndose de su influencia- una prueba de oportunismo, de falta de originalidad y de afán de llamar la atención.

Es cierto que Aldrich, en muchas ocasiones, se pasó, y no sólo en el terreno formal; la "moral" de su cine, tan evidente como primaria en los años cincuenta, se hizo sospechosamente ambigua, hasta el punto de que muchas de sus obras más recientes se interpretaron como remakes invertidos de las de su primer decenio de actividad. Así *What Ever Happened to Baby Jane?* (*¿Qué fue de Baby Jane?*, 1962), *Hush... Hush*, *Sweet Charlotte* (*Canción de cuna para un cadáver*, 1964) y *The Killing of Sister George* (1968) se compararon desfavorablemente con *The Big Knife* (1955) y *Autumn Leaves* (1956); *Four for Texas* (*Cuatro tíos de Texas*, 1963) era una burda caricatura de *Vera Cruz* (*Veracruz*, 1954); *The Dirty Dozen* (*Doce del patíbulo*, 1967) y *Too Late the Hero* (*Comando en el mar de China*, 1969) hicieron dudar del antibelicismo de *Attack* (1956) y *Ten Seconds to Hell* (1958); *The Legend of Lylah Clare* (*La leyenda de Lylah Clare*, 1968) y *The Longest Yard* (*Rompe huesos*, 1974) -ésta con unas gotas de *Big Leaguer* (1953), su primera película- prolongaban, sin añadir gran cosa, *The Big Knife*; *Ulzana's Raid* (*La venganza de Ulzana*, 1972) contradecía la defensa de los indios llevada a cabo en *Apache* (1954) y *Hustle* (*Destino fatal*, 1974/75) diluía, al parecer, la violencia de *Kiss Me Deadly* (1955).

Aldrich fue considerado, pues, como un cineasta obsesionado por su propia obra, y no para reafirmarse en ella, sino para desmentirla, renegando una y otra vez de sus posiciones, según unos por regresión ideológica, según los demás por mero afán de ganar dinero. Sin embargo, o Aldrich era muy ingenio -negaba que *Doce del patíbulo* fuese un film belicoso y explotador de la violencia-, o no sabía expresarse con claridad, o era -sin parecerlo- más sutil de lo que se pensó; como, por otra parte, su astuto sentido comercial y -sobre todo- su pericia técnica eran tan incuestionables como el vigor de sus planteamientos dramáticos, siempre hubo un resquicio para la duda, por lo que se juzgó más cómodo no arriesgarse a tomar partido frente a un personaje sospechoso: más valía desentenderse, reconocer aciertos aislados y

señalar errores -siempre presentes y bien visibles-, procurando distanciarse de su obra más reciente y ambigua. Ambigüedad que, a mi modo de ver, explica el interés de su cine, y que hace de Aldrich un caso bastante representativo y sintomático de las contradicciones inherentes a la tentativa de introducir un discurso "progresista" en el marco del cine comercial, tal vez mayores -véanse los casos de Richard Brooks, Preminger o Losey- cuando el "autor" actúa con libertad y se convierte en su propio productor que cuando trabaja "a contrapelo", como empleado a sueldo de una compañía cuyos beneficios le pueden traer sin cuidado, porque no depende de ellos directamente la continuidad de su carrera ni su propio bienestar.

No es extraño que el cine de Aldrich esté lleno de contradicciones estructurales, que permitirían clasificar sus películas en "films de hombres" -*Big League*, *World for Ransom*, *The Flight of the Phoenix* (*El vuelo del Fénix*, 1965), *Ulzana's Raid*, *The Emperor of the North Pole* (*El emperador del Norte*, 1973), *The Longest Yard*, *Twilight's Last Gleaming* (*Alerta: Misiles*, 1977), *The Choirboys* (*La patrulla de los inmorales*, 1977), todos los de guerra- y "films de mujeres" -o dominados por ellas, aunque sean menos numerosas que los hombres, como *The Last Sunset* (*El último atardecer*, 1961), *The Grissom Gang* (*La banda de los Grissom*, 1971), *Vera Cruz* o *Hustle*. Cabría llamar la atención, también, acerca de la frecuencia con que sus protagonistas son "grupos", más que individuos, y -sobre todo- la cantidad de películas cuya dramaturgia se basa en el duelo o cualquier otra forma de enfrentamiento -desde el "toma y daca" de una partida de cartas a la guerra, pasando por una competición deportiva-, y tratado en todos los tonos imaginables, desde la comedia -*Vera Cruz* y *Four for Texas*- hasta el máximo dramatismo.

De todo esto parece fácil deducir que Aldrich fue un director relativamente tosco, aficionado a las ideas elementales y a los enfrentamientos radicales, proclive al esquematismo y a los trazos gruesos, pero tentado por la complejidad -que sabía ver, pero no representar-, más atento al impacto inmediato de sus películas que a su significado, no demasiado claro en sus planteamientos y bastante confuso en sus conclusiones. Sus virtudes, que las tenía, no residían tampoco en la dirección de actores -terreno en el que también tendía al exceso y a la imprecisión, aunque sacó buen partido de Bette Davis, Joan Crawford, Jack Palance, Burt Reynolds, Burt Lancaster y un grupo de secundarios a los que recurría siempre que podía-, sino en su habilidad para dar una resonancia generalizadora -sin caer en el simbolismo- a los conflictos privados, lo que convertía sus películas en parábolas políticas más o menos indirectas, dotadas en ocasiones de una innegable fuerza -sobre todo, cuando renunciaba al barroquismo, centraba su atención en un cierto número de personajes emblemáticos y dejaba espacio para el humor, como en *The Longest Yard* y *The Emperor of the North Pole*-, aunque a veces se pasase de listo y su astucia se interpusiese entre sus intenciones y su voluntad de supervivencia. Tal vez, por eso, se moviese en terreno más seguro cuando contaba con el apoyo de los géneros tradicionales como el western -*Apache*, *Vera Cruz*, *Ulzana's Raid* y, sobre todo, ese misterio que cuantos hicieron detestan y que a mí me parece la mejor película de Aldrich y el mejor guión de Dalton Trumbo, *El último atardecer*- o el negro (*The Grissom Gang*, *Hustle*, *The Choirboys*), aunque sean obras "menores".

En cualquier caso, hay pocas películas de Aldrich que no presenten interés, que no resulten intrigantes. Hay algunas lamentables, por supuesto, pero hay cinco o seis magníficas, y diez o doce más que vale la pena ver. Lo que no es poco.

**Miguel Marías**, "En memoria de Robert Aldrich", en *Casablanca* N° 38, febrero de 1984, pág. 14-15.

## Ettore Scola

**Michel Ciment:** Muchos de los futuros directores, e incluso de los guionistas, italianos no dieron sus primeros pasos en el cine sino en el music-hall, en la radio o, como usted, en el dibujo humorístico en *Marc'Aurelio*.

**Ettore Scola:** En aquella época, no había televisión para formarse sino, por el contrario, numerosos periódicos satíricos; no sólo *Marc'Aurelio*, el más célebre, sino también *Il Travaso*, *La Tribuna*, *Don Basilio*, *Calendrino*, *Bufamario*. A menudo no duraban más de uno o dos meses, pero fueron una cantera para los jóvenes que querían burlarse de la sociedad. Leíamos mucho estos periódicos y deseábamos formar parte de su redacción. Comencé a trabajar allí a los quince años, estando todavía en el instituto. Allí hacía dibujos y artículos cortos. Mis viñetas las ampliaban otros, más curtidos. Fue también allí donde aprendimos a trabajar juntos, y esa costumbre se retomó en la escritura de guiones de las películas italianas. Nos reuníamos dos veces a la semana para repartir el trabajo y encontrar temas. Seguíamos las noticias porque la sátira está siempre ligada a lo que sucede en el país y en el mundo. Nos veíamos incluso fuera del trabajo, una costumbre que también tenía el medio del cine de la postguerra. Teníamos, por tanto, esa relación comprometida con la realidad, diferente del humor inglés, el cual es más "puro", mucho menos vinculado a lo social, a lo político, a la crónica. Cuando hacía croquis o artículos sobre la psicología del hombre, el periódico los rechazaba diciéndome que ¡era humor británico! Creo que esta característica de la comedia italiana, el vínculo con lo que le sucede a la gente de bueno o de malo, viene de nuestra experiencia en los periódicos humorísticos. Yo hacía tanto los dibujos como los textos, pero había quienes sólo dibujaban y otros que sólo escribían textos. (...) Así trabajé, hasta los dieciocho años, en *Marc'Aurelio* escribiendo también folletines.

**M. C.:** Y usted ha hecho radio.

**E. S.:** Sí. Todo viene de ahí. Allí se encontraba, por ejemplo, Marcello Marchesi, quien escribió una decena de películas para Totò. Me preguntaron si quería ser su "negro" aportando *gags* (aquéllos que se añadían a sus guiones). Estaba muy orgulloso de este trabajo en *Totò le Moko*, *Totò Tarzan*, etc. En la radio, colaboraba en revistas musicales y allí conocí al joven Alberto Sordi, a

quien habían confiado un programa que se llamaba *Il teatro di Alberto Sordi*. Me pidió que trabajase con él y, durante dos o tres años, le ayudé a escribir personajes muy populares, como Il conte Claro y Mario Pio. Antes de convertirse en actor de cine, Sordi era muy conocido por estas emisiones.

**M. C.:** Usted ha sido guionista durante diez años, a partir de 1954.

**E. S.:** Durante esos años, quizá en reacción al neorrealismo que producía filmes serios, véase trágicos, sobre una Italia destruida por los bombardeos, sobre la pobreza, la primera comedia italiana se caracterizaba por filmes bastante superficiales que, sin duda, hacían reír, pero que, para conseguirlo, utilizaban de todo y no eran muy honestos. El bien y el mal, la izquierda y la derecha, los italianos y los alemanes no existían, y la acción no sucedía en ciudades grandes, sino en pueblos pequeños, con personajes estereotipados como la comadrona, el farmacéutico, el médico. Todo era un poco falso, reinaba un espíritu de unanimismo, con gente buena que vivía en concordia. Me parecía un poco aburrido, pero funcionaba bien, aunque hubo algunos logros como las dos películas de Comencini, *Pane, amore e fantasia* (*Pan, amor y fantasía*, 1953) y *Pane, amore e gelosia* (*Pan, amor y celos*, 1954). He participado en este tipo de películas y creo que los actores eran mejores que los guiones (...). Pero hay que reconocer que la mayor parte de las historias que contábamos ¡eran horribles! La comedia italiana cambió poco a poco gracias a gente como Age y Scarpelli: dieron una cierta densidad a los personajes intentando comprenderles y desplazaron los lugares de la acción a grandes ciudades como Roma y Milán sin renunciar a hablar de las clases menos privilegiadas. En la comedia campesina se describía siempre el mismo medio, el de la pequeña burguesía, mientras que, a partir de entonces, se podía hacer reír hablando de desempleados y de obreros. Nos habíamos aproximado así al neorrealismo, prestando la misma atención al hombre. A partir de ahí, hacia 1960, comienza, en mi opinión, la gran comedia italiana, la de Comencini: *Tutti a casa* (*Todos a casa*); Monicelli: *I soliti ignoti* (*Rufufú*), *La grande guerra* (*La gran guerra*); Risi: *Una vita difficile* (*Una vida difícil*), *Il sorpasso* (*La escapada*); y Pietrangeli: *Fantasma a Roma* (*Fantasmas de Roma*). (...)

**M. C.:** Usted llegó muy joven a Roma pero, ¿qué influencia han tenido sus orígenes meridionales sobre su conciencia de la pobreza, del desajuste entre el Norte y el Sur, sobre su gusto por el napolitano De Sica, evocado en *C'eravamo tanto amanti* (*Una mujer y tres hombres*)?

**E. S.:** No está muy claro, y no sabría decir de qué manera mis orígenes han jugado un papel en mi cine. Tenía cinco años cuando llegué a Roma. Mi padre era médico rural en una pequeña aldea del sur de Nápoles, y se iba todas las noches a caballo a curar a los enfermos de los pueblos. Después de setenta años en esta ciudad, me siento totalmente romano, pero siempre quedan cosas, por supuesto... La pobreza, por los menos: donde nosotros vivíamos, no había nada; de cine, ni hablemos, no había ni siquiera un café, y los únicos que vivían con un poco de holgura eran el médico, el farmacéutico y algunos otros. Quizá guardo de mi infancia una mirada más atenta y afectuosa hacia los seres diferentes, no sólo hacia los pobres sino también hacia los impedidos, moral o físicamente, y aquellos que son menos privilegiados en nuestra sociedad, los marginales, o una chiquilla obesa excluida por sus camaradas. Estas preocupaciones se encuentran hasta en mis últimas películas como *Gente di Roma* (*Gente de Roma*), pero ya estaban presentes en *Il commissario Pepe* (*El comisario y la dulce vida*, 1969). Junto a Tognazzi, el otro protagonista era un viejo anarquista paralizado que se desplazaba en un coche pequeño y atravesaba Vicenza vociferando contra todos y denunciando todos los males de la ciudad. Este minusválido, casi un monstruo, es aquel que dice la verdad. En *Passione d'amore / Passion d'amour* (*Entre la vida y la muerte*) hay también un enano que da una lección de moral. Siempre encontramos una mujer fea, un hombre tímido o, incluso, los marginales de *Brutti, sporchi e cattivi* (*Brutos, sucios y malos*). Eso viene, sin duda, de mi ciudad natal, Trevico, en el Sur, una parte disminuida del país, una región aislada y sacrificada que no tiene los mismos derechos que las demás. (...)

**M. C.:** En la comedia italiana, como en los filmes políticos, se sigue un procedimiento similar al del periodismo, la investigación y la búsqueda de documentación.

**E. S.:** Son las profesiones que más se parecen. No como el escritor, que escribe una novela en su casa y la envía a su editor. Particularmente, en películas como las de Francesco Rosi hay un parentesco con la investigación que puede llevar a cabo un periodista, y eso produce grandes efectos. Esto es aplicable también a la comedia: cuando ruedo una película sobre desempleados como *Brutti, sporchi e cattivi* (*Brutos, sucios y malos*), tengo que indagar sobre sus condiciones de vida, informarme. Vamos a las chabolas para ver lo que opinan, lo que dicen. Eso ayuda a escribir. Es necesario haber conocido a la gente que se describe. ¡Es más fácil y más real!

**M. C.:** Sus películas se diferencian, sin embargo, de la corriente realista e, incluso, neorrealista. Hay expresionismo en *Brutti, sporchi e cattivi* (*Brutos, sucios y malos*), Kammerspiel en *Una giornata particolare* (*Una jornada particular*), una fantasía desenfrenada en *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)* (*El demonio de los celos*).

**E. S.:** He sentido desde siempre una gran admiración por el neorrealismo, pero sabía que no sería uno de sus continuadores. En primer lugar, no sabía si sería capaz. Por el contrario, me sentía preparado para ejercer un realismo deformado, para tomarme libertades respecto a esta corriente. Por eso, entre todos los grandes maestros del movimiento, aquéllos de los que me siento más cercano son Zavattini y De Sica. A diferencia de Rossellini y de Visconti, en ellos hay una intervención de lo mágico, de la cosa improbable, del sueño de la realidad: si podemos vivir la realidad, también podemos soñarla. En la literatura encontramos grandes ejemplos, como la tradición del realismo mágico que, tras el verismo de Verga y de sus *Malavoglia*, llegó con gente como Bontempelli y Calvino. Me fascina este doble nivel con la reali-

dad por un lado, y la fantasía y lo absurdo por otro. Fellini es, de nuevo, otra cosa. Sus películas, con su imaginación, su dimensión onírica, no se ajustan ni a la definición del realismo ni a la de lo mágico. Es una categoría en sí misma, la fellínica. En cuanto a mí, me gusta que el hombre tenga la posibilidad de no ser siempre racional, que pueda crear imágenes fuera de lo común pero no prohibidas. ¿Quién puede decir a un hombre: "Tú no puedes volar"? Si cree que puede volar aunque no tenga alas, puede hacerlo en su imaginación. Cuando le hablo, su pensamiento puede ir a donde quiera y yo no lo controlo. El hombre tiene esta grandeza y esta libertad, y yo he intentado volver a encontrarla y estudiarla.

**M. C.:** Cuando decidió trabajar con grandes guionistas como Age, Scarpelli, Maccari o Amidei, ¿qué le determinaba a elegir como colaborador a uno en vez de a otro?

**E. S.:** Cada uno tiene, en efecto, sus características. Amidei tenía, por ejemplo, una increíble capacidad de digresión. Con él se hablaba de todo, pero casi nunca de la película. El guión requería varios meses, pero era fascinante escucharle. Trabajábamos sobre la Revolución francesa, pero él podía evocar tanto la actualidad inmediata como su juventud o Cervantes. Eso dio peso a *La Nuit de Varennes / Il mondo nuovo (La noche de Varennes)*, y rellenó las baches que la película habría podido tener. Age tenía una organización "científica" del tiempo de trabajo, a diferencia de Scarpelli, y por eso pegaban bien juntos. Entre los guionistas, era como el profesor, mientras que Scarpelli era un alumno, quizá disipado, pero con capacidades de visionario. Age tenía el sentido de la réplica fulgurante, sabía hacer reír, y en la vida real también con su aire burlón. Uno llega a reconocer sus diálogos secos y precisos, mientras que Scarpelli se interesaba más por la historia y por su estructura, y por la psicología de los personajes. Con quien más colaboré fue con Maccari. Tenía mucha experiencia en teatro, en particular, pero también en el cine. Esta experiencia servía para construir historias pero, sobre todo, para precisar y delimitar lo que queríamos hacer. Antes de desarrollar un relato, hay que tener una idea clara de lo que se quiere contar, hay que definir el proyecto: ¿será una idea social, moral, textual...? A continuación, puede escribir su guión. (...)

**M. C.:** La comedia italiana no la formaban solamente grandes realizadores y grandes guionistas, sino también grandes actores, que era verdaderos autores: Mastroianni, Gassman, Sordi, Manfredi, Tognazzi. Usted ya les había frecuentado cuando era guionista y eso debió facilitar su paso a la dirección.

**E. S.:** Fue Gassman quien, prácticamente, me obligó a convertirme en cineasta. Cuando alguna vez estaba en un rodaje de Pietrangeli, me parecía muy aburrido. Tenía la costumbre de hacer treinta o cuarenta tomas por plano y yo no aguantaba más. Estaba satisfecho de estar donde estaba, satisfecho de mi trabajo de guionista con los directores. Tras *Il sorpasso (La escapada)*, habíamos escrito con Maccari un nuevo guión y, como buscábamos un director, Gassman me dijo: "Haz tú la película, estoy a gusto contigo". Le respondí que yo no era director y me dijo que ¡nadie lo era! Así fue como rodé *Se permettete parliamo di donne* en 1964, ¡sin ninguna experiencia previa!

**M. C.:** Entre todos estos actores, Mastroianni era el más camaleónico, mientras que, para los otros, escribía papeles de personajes de la *commedia dell'arte*.

**E. S.:** En la *commedia dell'arte*, en efecto, hay máscaras que representan defectos y situaciones. (...) Y cada máscara representaba una región. Lo mismo que en la comedia italiana. Gassman incarnaba el orgullo, el fanfarrón, el matamoros. Sordi es la quintaesencia del romano: burlón, mentiroso, se cree más inteligente que los demás, juzga sin cesar y da muestras de cinismo. En realidad, es débil. Tognazzi es el milanés, en apariencia seguro de sí mismo y agresivo pero, por el contrario, vulnerable. También es un gozador. A Manfredi, por su parte, le gustaría ser como Sordi, pero es tímido, duda, y este minuto de indecisión es nefasto para él, con las mujeres, en su trabajo. Su lado veleidoso le pierde. Mastroianni era otra cosa: no tenía una *persona* cinematográfica tan marcada como los otros y se adaptaba a los papeles. Fellini nunca habría podido hacer de actor como Germi; a través de Marcello, ha hecho, por tanto, actuar a Fellini, ha conseguido ser él mismo. Mastroianni ayudaba a los directores a convertirse en los actores que no sabían ser. (...)

**M. C.:** Uno se da cuenta, con la distancia, que la comedia, que con frecuencia no es apreciada en su época por la crítica "progresista", políticamente comprometida, testimonia, años más tarde, una mayor lucidez sobre la realidad que muchas películas dramáticas. Quizá porque, al no tomarse las cosas en serio, es menos víctima de la ilusión lírica de algunos filmes serios. Se convierte, desde esta perspectiva, en un testimonio mejor sobre la sociedad.

**E. S.:** Lo que usted dice es muy cierto: después de treinta o cuarenta años, los filmes trágicos se exponen al envejecimiento al expresar de forma demasiado directa los sentimientos. Incluso los de más alto nivel. Cuando escuchamos algunos diálogos, a veces suenan falsos: la forma de expresarse ha cambiado y hay una voluntad de llegar a una conclusión. Por el contrario, el humor, aunque también puede envejecer, permanece más atemporal. La retórica no puede formar parte del humor o de la sátira. Con el humor, se desnuda al hombre, el rey está desnudo. En el registro serio, un padre ofendido, un marido traicionado puede cubrirse de atavíos como algunas palabras de dignidad. Y eso, con el tiempo, puede volverse ridículo.

Extractos de **Ciment, Michel**: "Entretien avec Ettore Scola. Avec l'humour, l'homme est deshabillé". En Positif N° 543. Mayo de 2006. Pág. 91-95.

## **Cine fantástico español: los 30 últimos años**

Los tres últimos decenios del género fantástico y de terror en el cine español a su vez comprenden etapas, básicamente determinadas y diferenciadas por los efectos artísticos que surten las correspondientes coyunturas político-sociales.

En primer lugar, los trece años (1982-1995) de gobierno del Partido Socialista Obrero Español contemplan, y a menudo condicionan, una fuerte reconfiguración de los sectores que hasta entonces regían el aparato cinematográfico (Producción, Distribución, Exhibición), dentro de una general modificación de los hábitos de consumo en lo que respecta al Espectáculo. En lo concerniente a la producción, apenas promulgarse determinado real decreto (cachazudamente denominado "ley Miró", a resultas de la persona que asume regentar el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales que sustituía a la previa Dirección General de Cinematografía), desaparecen prácticamente todos los niveles intermedios en cuanto a envergadura industrial; por ende, fenece casi al completo esa producción media de tipo, si se quiere, "comercial", con la cual el cine español contaba desde su nacimiento y a la que pertenece el género fantástico. De este modo, tal tipo de producción, boyante durante los dos decenios anteriores, se ve desesperadamente obligada a luchar, en todos los sentidos, para sobrevivir, escindida entre una continuidad casi imposible y una renovación forzada por las circunstancias, justo cuando, para colmo de males, comienza a agonizar el mercado natural del que gozó siempre (las salas de barrio con programa doble de las capitales y los circuitos rurales). Así, esta etapa significa una singular respuesta, española, a la propia crisis, mundial, en que empieza a debatirse la globalidad del género, debido a tantas, universales, razones artístico-histórico-industriales.

El cine fantástico durante la etapa socialista se escinde pues entre una Serie B en progresiva agonía y una "dignificación" tolerada desde unas instituciones que detestan todo lo que escape del racionalismo. El primer bloque cuaja en el hecho de que la mayoría de directores representativos del período previo (Jesús Franco, Paul Naschy, Amando de Ossorio, José Ramón Larraz, Carlos Aured) sufre crecientes dificultades para prolongar su filmografía, la cual, a lo sumo, debe refugiarse por lo común en el nuevo sistema de exhibición que supone el alquiler videográfico; mejor suerte, en cambio, corre Juan Piquer, si bien empezó algo después que los antedichos, pues no sólo logra mantener la continuidad sino que obtiene sus mayores triunfos durante estos años. Es lógico que durante tal época -obviando desastres como *El caballero del dragón* (Fernando Colomo, 1985), la interesante *Angustia* (J. J. Bigas Luna, 1987) y éxitos comerciales tan distintos como la parodia *Aquí huele a muerto (pues yo no he sido)* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1990) o la adaptación literaria *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987)- brillen los debutantes, dos de los cuales apuntan, por añadidura, el calado que desde entonces revelarán: Agustí Villaronga mediante *Tras el cristal* (1987), y Álex de la Iglesia, con *Acción mutante* (1992), cuyo éxito comercial cataliza un fenómeno que estallará cual efecto: la (anti) estética *freak*.

Acto seguido, los rasgos que tipifican el nuevo cine fantástico español son tan diversos como elocuentes, a la vera de la política cinematográfica del Partido Popular. Desde la óptica industrial, sobresale la insólita envergadura de los presupuestos, incluso en manos de jóvenes con poca, a veces hasta ninguna, experiencia. Un ejemplo gráfico: ¿alguien se imagina a Jesús Franco, Paul Naschy o Amando de Ossorio rodando sus primeras películas con el presupuesto con que las afrontaron Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar y Daniel Monzón? En un plano estético, dentro de esta nueva generación de cineastas más o menos especializados se palpa una también insólita heterogeneidad de gustos e influencias (superproducciones americanas, cómics, teleseries, rock, juegos de rol, internet), la cual depende de la aterradora decadencia de la cultura literaria y conecta con múltiples variantes de la bien definida *Apocalypse Culture* (el *Gore* y el *Splatter*, el *Trash* y el *Cyberpunk*, la Nueva Carne, las sectas).

Agitado pues por diversos vientos, el objetivo prioritario y esencial del fantástico español moderno estriba en superar, en todos los sentidos, la concepción gótico-Bis típica de los años 60/70. O sea, prescindir de vampiros y licántropos en improbables regiones centroeuropeas, y desplegar fantasías plausibles y horrores cotidianos, buscando la identificación de una audiencia que, por motivos generacionales, no conoció el paradigma anterior.

Álex de la Iglesia aparte, y la estela subsiguiente, el otro debutante de homologable eco artístico, y sociológico, es Alejandro Amenábar, cuyos tres primeros largometrajes -*Tesis* (1996), *Abre los ojos* (1997) y *Los otros* (2001)- pertenecen al género, son diferentes entre sí y alumbran todo un director-estrella, incluyendo el Oscar que gana por su primera película ajena al género, *Mar adentro* (2004). Con inferior calado, debutan también otros cineastas cuya preferencia por el género es palpable y desembozada: Jaume Balagueró, Paco Plaza, Mateo Gil, Fernando Cámara, David Alonso, Nacho Cerdá, Eugenio Mira, Miguel Ángel Sánchez, Norberto López, Juan Carlos Fresnadillo, Daniel Monzón, Iñigo Vallejo-Nágera... cuyas aportaciones (algunas sobresalientes, sea en el éxito crematístico o en la calidad artística) coinciden en las carteleras con una iniciativa de la productora Filmax (llamada *Fantastic Factory*, y consistente en brindar películas del género a un público mundial de incondicionales, rodando en inglés con presupuestos medios) y las inesperadas incorporaciones de dos cineastas extranjeros de la envergadura de Roman Polanski -coproduce y dirige *La novena puerta* (1999), según el *best-seller* patrio *El club Dumas*, de Arturo Pérez Reverte- y Guillermo del Toro, que alumbró la asombrosa idea de insertar el *fantastique* durante la agonía o el fin de la guerra civil española, respectivamente en *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006).

Así, la producción volcada en el género fantástico implica uno de los bloques particulares del cine español reciente; es más, fuera de sus fronteras está despertando más atención que dentro.

**Carlos Aguilar**