

# El tercer siglo

20 años de cine contemporáneo



Vicente Molina Foix

# El tercer siglo

20 años de cine contemporáneo

CÁTEDRA



**Signo e Imagen**

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición, 2021

Ilustración de cubierta: INGenius

De arriba abajo y de izquierda a derecha: Agnès Varda, Paco Plaza, Rodrigo Sorogoyen,  
Kathryn Bigelow, Paul Thomas Anderson, Sofia Coppola, Paula Ortiz, Leos Carax,  
Bong Joon-ho y Alfonso Cuarón

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Vicente Molina Foix, 2021  
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid  
Depósito legal: M. 25.812-2021  
I.S.B.N.: 978-84-376-4350-2  
*Printed in Spain*

## Prólogo

*A Tarik Baradi,  
que sabe de películas*

En ningún período de mi vida he dejado de escribir sobre cine en distintas publicaciones, y también la crítica fue mi actividad más precoz, ya que un artículo sobre Losey que audazmente mandé el verano de 1964 a la revista *Film Ideal* (y ellos sorprendentemente publicaron en su número de 1 de septiembre de ese año) lo hice con 17 años. *Film Ideal*, *Griffith*, la antagonista de ambas *Nuestro cine*, *Fotogramas*, *Cambio 16*, *Tiempo*, *El País*, *Cinemanía*, han sido mis refugios cinematográficos del pasado, además de las salas oscuras, los cineclubs históricos y los festivales: los grandes como el de Cannes, San Sebastián, Berlín, donde viví el golpe de Estado del coronel Tejero, la Mostra de Venecia, donde hablé un minuto con Visconti, rodeado él de secretarios, y creamos un grupo de españoles el premio Luis Buñuel que se sacó de la manga Ricardo Muñoz Suay. Pero también los pequeños como los de Pésaro y Bérgamo, ya desaparecidos, Barcelona, Elche, Valladolid, Benalmádena, en el que acabamos presos un grupo de contestatarios encabezado por Ricardo Franco, Bilbao, Málaga, Huelva, Las Palmas, en estos cuatro últimos siendo jurado en dos ocasiones y en otras dos competidor. Una de las memorias más potentes ligadas a los festivales la tengo del de Montreal, donde, de nuevo jurado, en este caso internacional, coincidí con uno de los grandes cineastas de la historia, Theo Angelopoulos, que murió (en 2012) atropellado en la calle, como Roland Barthes en París. Del director griego, que sale en este libro, recuerdo sus citas y homenajes a Borges mientras deliberábamos sobre un plantel de filmes concursantes no muy distinguido, estando de juradas al mismo tiempo las muy traviesas e inteligentes actrices Amira Casar y Anna Karina, delante de la cual no se podía pronunciar el nombre de Godard.

Mis lectores no han sido siempre los mismos. Mi libro de reseñas anterior a este, *El cine estilográfico* (Anagrama, 1993), recogía doce años de actividad crítica (1981-1993) en las páginas de *Fotogramas*, críticas largas y a veces pormenori-

zadas, escritas con un lector *in mente* que me dio muchas y gratas sorpresas, pues descubrí que aquel *Fotogramas*, que los puristas llamarían el auténtico, no tenía lectores sectoriales o de clase; lo mismo te leían dos camareros, mitómanos de Hollywood, de un restaurante popular de las Ramblas barcelonesas que *jóvenes turcos* de una cinefilia militante que acabaría dando al cine español críticos exquisitos y cineastas de gran tirón que me han proporcionado, pasados los años, la alegría de declararse seguidores de mis escritos en aquel largo período bajo la égida de la primera dinastía Nadal, don Antonio, el fundador circunspecto pero eficaz, y la princesa heredera doña Elisenda, no menos tenaz pero más risueña. Es deplorable por eso que la trayectoria de esta revista de cine tan epocal y tan querida por tantos tuviera, en 2018, el recuento documental de un engendro filmico titulado *Querido Fotogramas* y dirigido por un tal Sergio Oksman.

En el año 2006, habiendo yo ya colaborado literariamente con *Letras Libres* gracias a la inicial invitación del poeta asturiano Jordi Doce, Ricardo Cayuela me propuso hacer crítica de cine en la edición española de la citada revista creada por el ensayista mexicano Enrique Krauze, según los criterios inspiradores de Octavio Paz, y que Cayuela dirigía entonces. Este libro recoge la totalidad de mis extensas reseñas allí publicadas entre 2006 y 2021, escritas todas con la confiada tranquilidad del que puede excederse en longitud y tiene además un público digamos *leído* y más avezado a los libros que al cine.

El título *El tercer siglo* no requiere de mucha explicación; hay en sus páginas un homenaje a los hermanos Lumière, que fundaron el cine en torno a 1895 y le dieron su primera carta de naturaleza; salen también en estas páginas nombres señeros del xx, ese segundo siglo del que algunos nos empeñamos en seguir llamando séptimo arte. Del tercer siglo llevamos poco más de dos décadas, y todo es por tanto cábala e incertidumbre; aventura. Los dioses del olimpo cinematográfico han cambiado, aunque es un gozo que Agnès Varda haya tenido un reinado tardío como figura central del *cine de traperos* benjaminiano; una amarga paradoja que Godard, que se niega a abrirle la puerta a su amiga en un episodio que el libro recoge, siga vivo; y una triste ocasión que hayamos tenido que guardar luto por Ingmar Bergman, por Chabrol, por Bertolucci, por Kubrick y por Rohmer, por Berlanga y por Oliveira, por Raúl Ruiz, entre tantos cineastas, guionistas, intérpretes y artífices delante y detrás de la cámara fallecidos en los últimos años de nuestra era.

Cámaras que han cambiado en sí mismas, como han cambiado soportes y formatos, modos de exhibición, hábitos de asistencia, horarios, precios, costumbres y hasta ritos, caso de que ir al cine siga siendo un rito. La adoración no ha variado sin embargo; los sistemas de proyección digital son otros pero el *star-system* sigue intacto. Quizá la adoración nocturna que muchos le teníamos al cine a través de las llamadas sesiones golfas o de medianoche ha dejado paso a una renovada exploración matutina, que es bienvenida, pues yo recuerdo con agradecimien-

to, y no soy el único, aquellas mañanitas fílmicas en dos o tres salas de la Gran Vía madrileña, haciendo novillos de una árida clase de Metafísica complutense. Milagrosamente, e incluso en horas punta, ahora hay gente viendo películas (o series) en el metro, algo que los más tercos de mi edad encontramos herético, sin recordar que siempre se han leído libros en los subterráneos y oído música por los auriculares en el transporte público.

Y no solo ver cine en un móvil; los directores persas, y no por voluntad propia, han rodado películas desde un coche camuflado, usando un *telefonino*, *smart* o sencillo. Recordé, viendo *Esto no es una película* de Jafar Panahi y Mojtaba Mirtahmasb, que en los dorados años del cine de autor, franceses e italianos de la nueva ola rodaban con cámara oculta pero, con tal de preservar el misterio de la ficción, pagaban a unos extras para que miraran a la cámara tapada, descubriéndola y dando así la ilusión de lo falso real.

No faltan pues soluciones nuevas, fusiones de la efigie humana y el dibujo animado, geografías antes calladas que ahora nos mandan señales, tendencia —reforzada en los veinte años que llevamos de tercer siglo— a que los actores dirijan y los directores, mujeres y hombres, actúen como portavoces (o intérpretes) de sí mismos. Nuevos realizadores brotan sin cesar, como aparecen los nuevos géneros, y no hablo en este caso del tránsito intersexual, que también ha llegado al cine: las *road movies* de la identidad que se advierten en los libros de Paul B. Preciado tienen equivalentes, ecos y respuestas en películas de muy distinto calibre y nacionalidad.

Se habla en estas páginas, también, del sofisticado documentalismo de lo inventado, del cine de catástrofes nuevas y del neo-*western*, del renacimiento sorpresivo del musical, del *peligro amarillo* arrasador pero en clave burlesca que escenifica la película de Bong Joon-ho *Parásitos* y del orientalismo exacerbado por la metáfora de las mejores obras de Wong Kar Wai. No todo el territorio ganado a lo nuevo es, por necesidad, liberatorio o fundacional, pero sin duda esas incursiones amplían nuestra percepción y nuestro horizonte, del mismo modo que ocurre (o podría ocurrir) en la novela o el teatro.

Es curioso que un film que, en mi opinión, ha hecho época, como es *Parásitos*, tenga ese título y acabe como acaba, con un calentamiento del planeta ficción que se desborda. Cuando la vimos en las salas no sabíamos lo que nos esperaba: la mayor tragedia vivida por la humanidad en los últimos ochenta años y la más inesperada. Pero la pandemia no aparece en este libro como motivo o argumento, aunque sí como causante de un nuevo espíritu que tal vez nos cambie los modos de ser público y de amar el cine como lugar y no únicamente como repositorio de imágenes. El cierre de los cines, que en Madrid, donde vivo, fue comparativamente breve (menos de cuatro meses), hizo de los enganchados a la cinefilia como yo unos visitantes del clásico en la propia casa: Chaplin, Demy, Stevens, Clift y Seberg, que revisité y reseñé, entre otros. Fue el momento en que mi considerable

videoteca, muy poco trabajada en circunstancias normales, cuando prefiero salir al albur de la sala oscura, tuvo razón de ser, convirtiéndose en mi cine privado, como privada es la gran biblioteca donde cientos o quizá miles de libros almacenados y por leer esperan de mí, como casados fieles, el débito conyugal de mi desordenada lectura.

Fue una casualidad de la cartelera que celebrase mi vacunación contra el virus del COVID-19 descubriendo la obra casi completa de Kelly Reichardt, que cierra este compendio. La figura de las cineastas, esas mujeres-pirata de antaño, se ha hecho ya navegante de curso legal y aguas internacionales, por lo que no es nada aventurado predecir que en su tercer siglo, que aún no ha llegado a su primer tercio, el cine sobrevivirá a los nuevos retos y hará nuevas preguntas.

V. M. F.



## Catástrofe con espectador

El 28 de diciembre de 1895 tuvo lugar en un café de París la primera proyección cinematográfica de pago organizada por los hermanos Lumière, en la que, entre otras breves incidencias cotidianas tomadas con una cámara muy primitiva, se pudo ver *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat*, filmación que, como es sabido, causó el pánico entre los asistentes a la abarrotada sesión, convencidos de que aquella locomotora en movimiento iba a descarrilar sobre sus cabezas. Se podría decir, así, que la sugestión catastrofista del cine es anterior a la propia existencia del séptimo arte, aunque pronto, en los albores de la industria fílmica norteamericana (1914), el pionero Thomas H. Ince ya realizó con toda determinación *El huracán (The Typhoon)* y *La cólera de los dioses (The Wrath of the Gods)*, melodramas que alcanzaban su respectivo cenit mientras un tornado arrasa lo que encuentra a su paso y la erupción de un volcán echa más fuego a los amores difíciles de un oficial yanqui con la hija de un samurái. Desde entonces, la filmografía de la catástrofe es, por lo numerosa, inabarcable, mezclándose en su repertorio igual el relato del desastre sucedido (tipo hundimiento del *Titanic*) que las ensañaciones fantacientíficas de unos descalabros aún por venir: invasión de platillos volantes repletos de extraterrestres aviesos, reptiles prehistóricos mutados en *serial killers*, robots con cuerpo de vampiresa y alma de batería eléctrica.

La cartelera reciente ha tenido con *Poseidón* de Wolfgang Petersen un ejemplo muy logrado del potente género del cataclismo náutico. *Remake* de un film de 1972, y hecho el de Petersen con más medios que aquel y algún guiño a la iconografía heroica de la actualidad (uno de los líderes del salvamento del trasatlántico siniestrado es antiguo bombero y alcalde de Nueva York), este nuevo *Poseidón* sigue la larga estela de las embarcaciones cinematográficas hundidas por el temporal o arrojadas a la deriva en el océano por un motín o un virus, tipología que no es por supuesto privativa del cine; como recuerda Hans Blumenberg en su apasionante ensayo *Nafragio con espectador* (Visor), la imagen contrapuesta de un contemplar a resguardo la trágica estampa del mar tragándose en su seno un buque naufragado inspiró metafóricamente a grandes pensadores (y pintores), desde que Lucrecio escribiera al comienzo del libro segundo de su *De rerum natu-*

ra lo siguiente: «Es grato, cuando azotan los vientos en liza las altas olas del mar, observar desde la lejana orilla los apuros de otro, no para recrearse con el espectáculo de la desgracia ajena, sino para ver de qué calamidad nos hemos librado».

*Poseidón*, con el aparatoso refinamiento de su decorado y sus efectos especiales explotados al máximo —los veinte pisos del buque volcado, unas veces ardiendo y otras inundados—, constituye quizá el no-va-más (por ahora) del mayor espectáculo del mundo: la fenomenología del ajeno dolor accidental. Pocas semanas después de su estreno llegan, coincidiendo con el quinto aniversario del 11 de septiembre y en un anticipo de otros films y series televisivas de similar inspiración, *United 93*, de Paul Greengrass, y *World Trade Center*, de Oliver Stone. Hollywood ha reproducido en ambas los esquemas del cine de catástrofes naturales, pero ni a las dos películas ni a nosotros, su público, nos es posible repetir mecanismos emocionales; al contrario que en el *Poseidón* ficticio, ningún pasajero del vuelo de la United Airlines tendrá un *happy end*, por mucho que un impulso ingenuo y sentimental nos lleve a desearlo y —contra toda evidencia— esperararlo.

Hay un segundo y más trascendental factor de diferencia. Greengrass y Stone tratan de modo muy distinto su material dramático, el primero componiendo una salmodia de voces anónimas en un *crescendo* que alcanza poderosamente el *pathos*, Stone inclinándose por la más manida exaltación patriótica, en lo que parece un lavado de cara oportunista para el sospechoso habitual de izquierdismo; ahora bien, tanto el humano drama sacrificial del avión como la titánica epopeya de las Torres Gemelas nos golpean, más allá de la angustiosa duración cinematográfica de sus relatos, con un presentimiento de pesar o amenaza al salir del cine: el nuevo orden internacional del terrorismo indiscriminado y suicida ha acabado con la placidez imaginaria del espectador de catástrofes alejadas. Ya no seremos nunca más ese sujeto imperturbable que, tras el pago de un pequeño precio en taquilla, contempla descuidadamente desde el margen la fatalidad de los demás. La espectacular minucia de las grandes hecatombes plasmadas en el cine acrecentaba antes la curiosidad del *voyeur*, siendo ahora el espejo de alta precisión de los peligros a que estamos todos expuestos. El suspense resuelto en el desenlace —por lo general con supervivientes, como en *World Trade Center*— servía antes para reforzar nuestra tranquilidad de meros asistentes a una función. Antes. Ahora ya somos «espectadores trascendentales», y empieza el tiempo del verdadero pánico escénico, al que llegaremos tras un largo trayecto por la era de la sospecha.

## Amores moluscos

Una mujer de mediana edad pinta ante un caballete un paisaje de suaves colinas en la región francesa del Tarn. De repente observa que un hombre avanza hacia ella desde el otro lado del campo plantado; el hombre husmea el aire al andar, y al llegar frente al caballete le habla en francés con un fuerte acento extranjero. Así se inicia una amistad peligrosa y la película de los hermanos Larrieu *Peindre ou faire l'amour* (*Pintar o hacer el amor*), estrenada en España hace unos meses. Bajo la especie engañosa de la comedia locuaz, tan francesa, los Larrieu insistían en uno de los motivos que el cine está tratando por todas partes con una insistencia que ya escapa a la casualidad: el de las «vecindades patológicas». La forma de desarrollo del motivo es en *Pintar o hacer el amor* bucólica; de hecho la pareja mayor, interpretada por dos grandes del cine galo, Sabine Azéma y Daniel Auteil, se ha retirado al campo por hartura de la vida urbana, y el marido, Auteil, prejubilándose a tal efecto de su trabajo como meteorólogo. Pero su preciosa mansión campestre está cerca de la que ocupa el matrimonio más joven, formado por Amira Casar y Sergi López, que es español, ciego y alcalde del pueblecito rural.

Aunque la película contiene escenas eróticas entre las dos parejas y una formidable sorpresa final que apunta en esa dirección de promiscuidad intermatrimonial surgida de la rutina de los cuerpos sabidos, los hermanos Larrieu pintan por debajo del estilizado *marivaudage* un esbozo de realidad inquietante: el tema de la abducción (más que la seducción), el de la servidumbre voluntaria y el del vértigo no exento de curiosidad que produce asomarse desde la placidez cotidiana al abismo. Los vecinos jóvenes llevan a la deriva a la estable y feliz pareja mayor, pero no voy a contar el final, que además es lo que menos importa en esta estupenda parábola sobre las amenazas latentes.

Algo más pronto que *Pintar o hacer el amor* vimos en los cines el último film de Michael Haneke, *Caché* (*Escondido*), y algo después, con retraso, la interesante adaptación realizada por Roger Michell de la novela *Enduring Love* (*Amor perdurable*), para mí la mejor de Ian McEwan. En ellas encontramos asimismo, en claves más tenebrosas y nunca muy explícitas, la presencia de los intrusos amigables

que devienen figuras de riesgo y aun de terror. En *Caché*, otro matrimonio —con Auteuil de nuevo como esposo y Juliette Binoche de esposa— empieza a recibir vídeos que al principio solo denotan un espionaje misterioso a la casa donde viven, pero acaban siendo mostraciones de hechos del pasado que el hombre había ocultado a su propia conciencia. En cuanto a *Amor perdurable* (la película se tituló en España, con poca imaginación, *El intruso*), el conflicto lo desencadena, tras un encuentro fortuito como testigos ambos de un accidente, Jed, un delicado y parsimonioso admirador del protagonista, el profesor Joe Rose, interpretado por Daniel Craig, ese extraordinario actor que ahora también será el nuevo James Bond de Hollywood. Jed sigue, persigue, llama y reclama a Joe, y lo que en las primeras escenas parecía solo un desmedido fan, se convierte en *fan fatal* al llegar al desenlace, después de haber provocado un profundo desequilibrio emocional en Joe y su mujer.

Naturalmente, el patrón narrativo fundado en las familias y los domicilios trastornados por la aparición súbita de apacibles y aun atractivos «alienígenas» terrenales no es nuevo en el cine. Una de las películas más célebres de los años ochenta, *Atracción fatal* (*Fatal Attraction*), giraba en torno a la obstinación amorosa de la que Michael Douglas era objeto por parte de una atractiva e insoslayable desconocida encarnada por Glenn Close. Por no hablar, en el registro del *thriller*, de un clásico no muy distinguido, *El cabo del miedo* (*Cape Fear*), filmado en 1962 por J. Lee Thompson, y del *remake*, a mi juicio magistral, que hizo Scorsese en 1991, con De Niro interpretando en el apogeo del histrionismo «metódico» al psicópata exconvicto que se infiltra en el tranquilo hogar de su antiguo abogado para despertarle a la gran pesadilla americana. Y antes, en pleno 1968, vimos *Teorema*, aunque en esa película tan *epoch-making* de Pasolini se podía decir que el intruso (Terence Stamp) era un enviado angélico, el mensajero de una anunciación de la caída y no la salvación de los hombres.

Alejándose en el tiempo y por el concepto de Pasolini y de Scorsese, estas recientes películas de los Larrieu, Michell y Haneke (que ha tratado el mismo asunto en otros títulos suyos anteriores) son metáforas de un nuevo desorden social, exploraciones de las patologías asociadas al deseo y temor de lo desconocido, lo extranjero, lo invertebrado. Pobladas con amantes excesivos a la vez que fugaces, con vecinos impertinentes pero reveladores, con fantasmas que enfocan a los seres reales hasta el deslumbramiento, su imagen fílmica más persistente es, por decirlo así, orgánica. Como la del caracol o la babosa que se adhiere para sobrevivir a una superficie quizá más frágil y menos porosa de lo que el molusco calculaba.

## Del Santo al Fauno: una crónica personal del *boom* cinematográfico mexicano en España

Largo tiempo creí que México tenía crepúsculos en blanco y negro, y que la sangre, tan intensa en su mejor literatura, nunca llegaba al rojo en su cine. La culpa de esa juvenil percepción mía la tienen el *Indio* Fernández y los cineclubs alicantinos de los años sesenta, donde *Flor Silvestre*, *Río escondido* y *María Candelaria* se proyectaban muchos jueves entre películas generalmente polacas que los directivos de mi Congregación Mariana juzgaban —anticipando tal vez el espíritu de la Polonia de hoy— muy edificantes para la juventud católica. En Alicante vi esas y quizá alguna otra película del *Indio*, en un tiempo en que no podía saber que el inclinado encuadre de sus atardeceres y los claroscuros en el rostro de María Félix tan trabajados por el gran camarógrafo Gabriel Figueroa se debían al paso de S. M. Eisenstein por México; mi cineclub no programaba a Eisenstein.

Emilio Fernández fue uno de los nombres más nutritivos de la dieta fílmica de los cinéfilos españoles hasta la eclosión de los Nuevos Cines europeos y americanos, y su caligrafía alambicada y la alta combustión de sus historias una forma casi única de ver «lo mexicano». Hasta que, siendo yo aún estudiante pero más aventurado en las carteleras, descubrí al *Santo*. La difusión en España de las películas de terror mexicanas de los años sesenta y setenta, y en especial una que tuvo fortuna hasta en las revistas especializadas, *El Santo contra las mujeres vampiro*, de Alfonso Corona Blake, anunciaba dos rasgos del gusto contemporáneo: la alta consideración de los géneros y el pujante futuro del *gore*, si bien las cintas protagonizadas por El Santo, ese benevolente luchador tapado al que se conocía como «El Enmascarado de Plata», mostraban, siendo en su mayoría en blanco y negro, una sangre más opaca (y menos caudalosa) que la que fluye por las películas actuales de Guillermo del Toro. También nos tomábamos en serio (el grupo de jóvenes críticos que luego, varios de nosotros, seríamos poetas *Novísimos* o novelistas de vanguardia afrancesada) al director Fernando Méndez, autor de una joya muy recóndita, *El ataúd del vampiro*, que, siendo de 1958, Gimferrer, Terenci Moix o yo mismo tuvimos que rastrear en las reposiciones de los cines de barrio

de nuestras ciudades. Nunca he logrado ver la que por su título más prometía de la serie «santística»: *El Santo contra Capulina*.

También por entonces, en 1969, llegaron al Festival de Cine de Benalmádena dos jóvenes directores con sendas películas a cuál más rara y osada, *La manzana de la discordia* (Felipe Cazals) y *La hora de los niños* (Arturo Ripstein). Pese a estar situado en la plácida Costa del Sol malagueña y tener Benalmádena un alcalde franquista, el festival lo habíamos raptado (ese año y el siguiente) un grupo de críticos y cineastas de Madrid y Barcelona que impusimos en la programación y en los premios el más rampante terrorismo intelectual, hasta que irrumpió la fuerza pública, se llevó detenido al ganador de 1970, Ricardo Franco, y le instruyó una causa ante el temible Tribunal de Orden Público. *La manzana de la discordia* obtuvo el primer premio del festival, pero el breve film de Ripstein, un antirrelato recalcitrante en el escamoteo de la peripecia y la dilatación del tiempo, nos deslumbró. Ambos amigos, entonces socios de una productora fundada por ellos, se separaron poco después; Ripstein, sin abandonar nunca el carácter culto, intempestivo, desafiante, de su cine, ha sido sin lugar a dudas el autor mexicano más constante, más premiado, más apreciado (y hasta producido, que tiene mérito) en España, a la vez, claro está, que un *household name* en las pantallas de medio mundo y en los festivales de mayor exigencia.

Por mucho que varias de las películas de Ripstein, así como otras del propio Cazals, de Leduc o Alberto Isaac, logran a veces una distribución restringida en España (al lado de los melodramas, las fantasías terroríficas o las cintas cómicas más populares de René Cardona, Alfredo B. Crevenna o Miguel Morayta), nunca ha habido, como es por desgracia la norma respecto a las restantes cinematografías latinoamericanas, una comercialización regular del cine mexicano en nuestras pantallas. Tampoco revisiones históricas; yo descubrí a ese narrador impetuoso y de mucho talento que fue Fernando de Fuentes —sobre todo en sus obras realizadas en torno a 1935, *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*— en un ciclo del National Film Theatre o filmoteca de Londres, siendo Carlos Monsiváis, al que trataba asiduamente en los primeros años de esa década de los setenta en la que residí en Inglaterra, quien me advirtió del interés de aquel para mí desconocido director. Del mismo modo casual o semiclandestino pude ver, ya de regreso a España en los ochenta, *Doña Herlinda y su hijo*, aficionándome al cine de comedia ligera pero aguda de su autor, Jaime Humberto Hermosillo.

A todo esto, iban reapareciendo los «mexicanos» de España. En enero de 1967, un grupo de cuatro jóvenes amigos que escribíamos en la revista *Nuestro cine* conseguimos, por mediación de Ricardo Muñoz Suay, un encuentro con Luis Buñuel, que acababa de rodar en Francia *Belle de jour* y tres años después, cuando el gobierno de Franco le «perdonó» el escándalo de *Viridiana*, volvería a trabajar en su país (*Tristana*). El gran director aragonés era entonces mal conocido entre nosotros; solo se había estrenado comercialmente en España *Las aventuras de Robin-*

son *Crusoe*, y por aquellas mismas fechas de 1967 se empezaban a difundir algunas de sus obras mexicanas, *Él, Ensayo de un crimen*, *Los olvidados* (con casi veinte años de retraso) y *Abismos de pasión*, circulando subrepticamente en los cineclubs sus tempranas *Tierra sin pan* y *Un perro andaluz*. De esa entrevista informal aparecida en el verano de aquel mismo año tanto en *Nuestro cine* como en *Cahiers du Cinéma*, y que Buñuel protestaría pretextando no haber oído por su sordera la solicitud del permiso de publicarla que efectivamente nos dio, destacan algunos retratos personales muy ácidos (de ahí seguramente la protesta al verlos impresos) y sus opiniones mexicanas: desde la mención a la «tetuda» actriz Rosita Quintana a sus apuntes sobre la política de su país de refugio, «un país muy tranquilo, muy libre porque nadie habla, es como una balsa de aceite, pero si alguien habla le pegan un tiro».

En ese mismo diálogo (reimpreso recientemente por Augusto M. Torres, uno de los cuatro amigos entrevistadores, en su libro *Buñuel y sus discípulos*), el autor de *Nazarín* cita elogiosamente dos nombres del cine mexicano, «un joven de 20 años», Arturo Ripstein, entonces aún no aparecido en Benalmádena, y Luis Alcoriza, uno de los exiliados españoles del cine (otros fueron Carlos Velo y Julio Alejandro), del que Buñuel destacaba mucho *Tiburones* y *Los jóvenes* y de quien nos dijo: «Está deseando venir a España a trabajar, se la conoce de arriba abajo, ha vivido en la pensión más pequeña del pueblo más perdido». El extremeño Alcoriza logró su sueño de regresar, después de esperar a que muriera el Generalísimo Franco, pero por desgracia las películas que realizó en su país de nacimiento (*Tac tac* y la adaptación de *La sombra del ciprés es alargada* de Delibes) son de lo peor de su filmografía.

También volvió el estupendo guionista y amigo de Buñuel Julio Alejandro de Castro, pero no a trabajar; vivía retirada y oscuramente desde 1986 en el pueblo costero de Javea, donde fui a encontrarle en el verano de 1995 para una serie de entrevistas-retrato que iban apareciendo en *El País* y luego publiqué como libro (*La edad de oro*, 1997). Julio Alejandro era una de las personas más geniales que he conocido, y no hablo aquí en función de sus trabajos como escritor de *Viridiana*, *Simón del desierto*, *Tristana* y muchos otros libretos cinematográficos para Emilio Fernández, Alcoriza, Gavaldón<sup>1</sup> o el propio Ripstein junior; su genialidad

---

<sup>1</sup> A modo de apéndice abro aquí un excursus sobre Roberto Gavaldón, que en el momento en que escribí este artículo (marzo de 2007) era solo un nombre de cierto prestigio cuya obra filmica yo ignoraba por completo. En el otoño de 2019, tras el homenaje que se le rindió en el Festival de Cine de San Sebastián, una amplia selección de sus películas fue proyectada en la sede madrileña de la Filmoteca Española, copartícipe del homenaje, y desde el primer título que allí vi, *Miércoles de ceniza* (1950), fui siguiendo lo más asiduamente que pude ese ciclo, que me permitió conocer al menos una docena de sus desiguales títulos, y tres obras maestras. Mi iniciación no pudo ser más incitante, puesto que ese melodrama político y sesgadamente ateo se proyectó en el Cine Doré con la escabrosa secuencia eliminada de modo habitual en México en la que la protagonista María Félix

era respiratoria, convirtiéndose así las horas pasadas a su lado en un acontecimiento festivo, estimulante, enriquecedor. Aquel único día en que le vi (Julio murió de golpe, a los 89 años, apenas dos meses después de nuestro encuentro), desplegó una actividad relatora infatigable: sus recuerdos republicanos de Unamuno y Ortega, su evocación de las trufas «del tamaño de mandarinas» que Jeanne Moreau les sirvió en el D. F. a Buñuel y a él, las muñecas de cristal y los senos de adolescente que Dolores del Río tenía ya cumplidos los 60, las tomaduras de pelo a su gran amigo Luis por ser tan baturro — pese a declararse el cineasta enemigo de todo lo folklóricamente aragonés— y por no entender el cine de Ingmar Bergman.

---

es violada por un eclesiástico; arranque argumental del film originalmente, y en Madrid mostrado en un modo de prólogo exento en distinto soporte. Se trata de una escena de alto rigor narrativo y muy bella composición, sin la que resulta difícil entender la trama de esta *revenge play* y el carácter de esa mujer de clase alta convertida en licenciosa vengadora, hasta que se enamora de un médico sacerdote. Era asimismo la primera película en que yo descubría el tándem formado por el director Gavaldón y su guionista de referencia, el prolífico escritor marxista José Revueltas. Gavaldón cuenta con una amplia filmografía en la que caben, en una desordenada mescolanza, el sofisticado melodrama psicológico (*La otra*, *La noche avanza*, *Días de otoño*), el cine de alegato sindical y campesino (*El rebozo de Soledad*, *Rosaura Castro*, *Rosa blanca*), el disparate cómico (*La vida íntima de Marco Antonio* y *Cleopatra*, *Don Quijote cabalga de nuevo*, protagonizada por Cantinflas); y la adaptación literaria de altos vuelos y pobres resultados (*El gallo de oro*, 1964, el gran cuento de Rulfo con guion nada enriquecedor de Carlos Fuentes y García Márquez; es muy superior a este fallido film de Gavaldón la versión que en 1985, bajo el título de *El imperio de la fortuna*, hizo Arturo Ripstein con guion de Paz Alicia Garciadiego, su primer trabajo de escritura para Ripstein, ya nunca interrumpido desde entonces). Las obras maestras de Roberto Gavaldón a las que me he referido al inicio de este apéndice son para mi gusto *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1951) y la más conocida y premiada de toda su filmografía, *Macario* (1960). En la primera de ellas, una de las más grandes interpretaciones en cine de María Félix, el listado artístico impresiona; el guion, firmado por Tito Davison junto al director y su constante *partner* José Revueltas, se basa en un relato del húngaro Ladislás Fodor, tan mundialmente adaptado, la música es de Rodolfo Halffter, las canciones de Agustín Lara, y en el reparto masculino están el legendario actor de carácter Fortunio Bonanova, adorado por Cabrera Infante, y el muy habitual de Gavaldón Arturo de Córdoba, curtido en roles esquizoides, algunos a las órdenes de Buñuel. Aunque no es la única en el repertorio de dramas oscuros del cineasta, esta historia de obsesos y posesos en torno a una estatua desnuda de mujer que desencadena tragedias es sin duda de las más extravagantes y fascinantes, estando a la par en rareza e invención con el *thriller* astrológico y ocultista *En la palma de tu mano*, escrita también por Revueltas, protagonizada una vez más por un frenopático Arturo de Córdoba, y embellecida por una concepción escenográfica de tintes expresionistas. Con *Macario*, el relato de B. Traven inspirado en un cuento fantástico de los hermanos Grimm le da pie a Gavaldón, trabajando esta vez con otro de sus intérpretes favoritos, el gran Ignacio López Tarso, a manejar dos registros narrativos, el esperpento anticolonial (pocas veces se ha pintado en el cine a la Inquisición española con tan crudo sarcasmo) y la fábula ingenua aunque macabra en la que la Muerte, Dios y el Diabolo son personajes relevantes; la escena de la cueva de los esqueletos y las lamparillas, fotografiada de modo rutilante por Gabriel Figueroa, es una de las cumbres de la imaginaria gótica en el cine.



Esta sucinta crónica se tiene que acabar de manera inevitablemente jubilosa. Hace casi quince años, en el Festival de Cine de San Sebastián, entré a ver sin saber qué una película titulada *Cronos*, interpretada por un admirado actor argentino (Federico Luppi) y dirigida por un desconocido mexicano. Así empezó el reinado de Del Toro en España. *Cronos* cobró una fama inmediata, se estrenó aquí, hizo los festivales, ganó premios, y sería una perogrullada que yo tratase de glosar la carrera de este gran director de Jalisco tan bien acomodado en el *phantasy* de Hollywood como en esa modalidad que él mismo ha creado de la ciencia ficción histórico-gótica sobre la guerra civil y la posguerra española. Cuando Del Toro estaba preparando en Madrid *El espinazo del diablo* se estrenó *Amores perros*, de González Inárritu, y cuando ya la había terminado de rodar llegó *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón. Ellos forman el «trío calavera» del cine mexicano ahora triunfante en el mundo, pero se me ha ocurrido, mientras escribo esto, una duda. ¿Les gustarán a Cuarón, a González Inárritu, a Del Toro, más jóvenes que yo pero más cinéfilos que nadie, las películas de El Santo? ¿Y las del Indio? Tengo que preguntárselo a Guillermo, a quien a veces me encuentro en una librería madrileña comprando cuentos románticos alemanes.

## ¿Por qué queremos tanto a Woody?

Todas las películas de Woody Allen son la penúltima. Cuando el espectador sale de ver la última estrenada, como ahora de *Scoop*, ha de saber que a esa misma hora su director favorito ya ha acabado el montaje de la siguiente, su WAWP o «Proyecto de Invierno de Woody Allen», que es su modo peculiar de bautizar las películas, muchas veces mantenidas sin título, solo con esas siglas, hasta poco antes de exhibirlas.

A sus 71 años de edad, Woody no es aún un anciano, y ni siquiera el director de cine más mayor en ejercicio, dentro de una industria orientada por (y para) los jóvenes. Robert Altman murió hace unas semanas a los 81 en plena forma, y vivos siguen y trabajando Antonioni (94) y Rohmer (86), por recordar a los más grandes. Claro que lo que distingue al neoyorkino de esos otros cineastas citados es su fecundidad, solo hoy superada por la de otro, este sí, anciano oficial, el portugués Manoel de Oliveira, que a sus 98 rueda dos y tres películas cada año.

*Scoop* es una película veraniega de Woody Allen, y que constituya a mi juicio un ejemplo de cine banal y mal cosido no significa que yo esté en contra de los veranos del director. *Comedia sexual de una noche de verano*, su peculiar homenaje/parodia a la obra de Shakespeare *El sueño de una noche de verano* y al film de Ingmar Bergman *Sonrisas de una noche de verano*, está entre sus mejores logros, y la antepenúltima suya, *Match Point*, es casi una obra maestra y también fue un WASP, en este caso no traducible por la habitual categoría socioétnica sino como «Proyecto de Verano de Woody Allen» (*Woody Allen Summer Project*). Pero yo no quiero aquí hablar de la bajísima calidad de este nuevo producto alleniano, hasta cierto punto lógica en un hombre tan prolífico, sino de la misteriosa fascinación que sus películas, «todas», las malas incluidas, sigue produciendo en Europa y en particular entre nosotros. El culto a Woody.

A mi modo de ver se basa en tres motivos. El primero es muy justo, y yo mismo, junto a millones de espectadores, lo comparto. El agradecimiento. Allen lleva años, exactamente cuarenta (desde que manipuló tan graciosamente un subproducto policiaco japonés, para convertirlo en su ópera prima *What's Up, Tiger Lily*), produciéndonos de manera sostenida un placer inmenso como espectadores, sin

hacernos (casi) nunca dejar de reír y a la vez aguzando una risa inteligente, «cultivada» por medio de citas, literarias o fílmicas, que nos intriga mucho descubrir. Nuestra memoria de espectadores tiene en él uno de los pilares fundamentales, y cuando una película suya nos gusta menos, podemos rebobinar el archivo personal de las emociones allenianas: la oveja enjoyada de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y no se atrevía a preguntar*, la luz de la neurosis de Diane Keaton en *Annie Hall*, la pantalla traspasada de *La rosa púrpura de El Cairo*. Tesoros.

El segundo motivo es la independencia, y unida a ella un cierto sentimiento europeo de desdén y recelo a lo acendradamente norteamericano. Al público francés o italiano o —desde luego— al español le encanta el subtexto que acompaña el cine de Allen. El hecho de que fuera, *avant la lettre*, un antisistema, ajeno a los fastos (y por ende a los premios) de Hollywood, a la cultura del *that's entertainment*, y, que si un día era nominado para los Oscars, prefiriera, en vez de pisar la alfombra roja en Los Ángeles, tocar el clarinete ante cincuenta tipos en un ahumado bar de Manhattan. Ahora el aprecio al «piel roja» sobreviviente en una reserva cercada por los yankis embebidos de dólares es mayor, porque Woody rueda en Europa, y sería orgásmico si se cumplen los nuevos proyectos estacionales y Oviedo o Barcelona aparecen en sus films. Entonces será ya plenamente uno de los nuestros. El exiliado de la profunda América *neocon*.

Y hay por fin un tercer motivo atávico al que me resisto. La marca comercial como nostalgia de un orden patriarcal. Los fieles de su cine, y no conozco a nadie en España que no lo sea, van a ver sus películas, todas ellas, como quien cada día cumple el rito de la comida o el respeto debido a los ancestros. Fue tan bueno Woody desde el comienzo, nos ha hecho reír tanto, es tan europeizante en sus gustos de cómico judío neoyorkino, que ahora se le compra a ciegas el producto, se le respetan los cortocircuitos o, incluso, no se le ven las arrugas de una inspiración tan irregular y tan evidentemente sometida a la presión de la cantidad. Hasta el punto de que una obra monótona, trivial y mal acabada como *Scoop* le parezca al espectador no el veraneo lánguido y sudado que es sino la eterna primavera del genio que nos ha visto crecer como un padre.

## Dos reinas

Lady Di pudo haber sido la María Antonieta del siglo XXI, pero la muerte le llegó antes que la corona, evitándole la decapitación aunque no el espectáculo de su degradación; la gran diferencia es que el público de ese proceso fatal terminado en un túnel de París en el verano de 1997 no lo formaron los *sans-culottes* y las *tricoteuses* que aplaudían en 1793 frente al cadalso de los monarcas franceses, sino la reina Isabel II de Inglaterra y su camarilla. Con lo cual, resulta apropiado que *The Queen (La Reina)*, la película de Stephen Frears, sea más acerada y truculenta que *Marie Antoinette*, de Sofia Coppola.

Cinematográficamente, *The Queen* es tan efectiva como rudimentaria. Hace ya años —a mi juicio desde 1990, cuando realizó *Los timadores (The Grifters)*— que el autor de *Mi hermosa lavandería* y otras excelentes películas de los años ochenta está en baja forma, si bien sus películas siempre atraen y mantienen una calidad cuando menos decorosa. *The Queen* no pasa de ser un culebrón antimonárquico entreverado de docudrama, y, como en esos dos modelos televisivos, Frears compone su relato documental y sus escenas de intimidad obscena con un brío y una economía totalmente ajenos a cualquier formalismo. Solo en una ocasión reaparece el *autor*, produciendo un efecto casi desconcertante en una película tan despojada de figuras de estilo como esta; me refiero a la secuencia del accidente que sufre la reina en la campiña escocesa, con la aparición espectral del gran ciervo a sus espaldas y el guiño posterior de la visita regia al animal cazado. El resto de *The Queen* es todo mecanismo de relojería narrativa, que encaja sus piezas magistralmente hasta el estallido final, en un diálogo no por irónico menos mortífero, entre la reina Isabel y el primer ministro Blair. Las escenas domésticas de los Blair ante el televisor mientras devoran hamburguesas llevando ropa-basura son demoledoras, casi tanto como las que nos muestran a la familia real en Balmoral o Buckingham despedazando la memoria de la infeliz Diana y no mucho mejor vestidos. Solo por ver la gradación gestual y el timbre agudizado del inglés de la prodigiosa Helen Mirren mientras asiste a la «revolución popular» tras la muerte de Lady Di vale la pena pagar la entrada del cine.

Frente al bisturí explosivo de Frears, Sofia Coppola utiliza la felicidad formal del *pop art*, en un film que a ratos parece la plasmación cinematográfica del espí-

ritu de Andy Warhol. «Solo he querido hacer una película sobre adolescentes en Versalles», dijo la guionista y directora de *Marie Antoinette*, y esa intención, plenamente lograda entre el brillo de las crinolinas y los salones de grandes espejos, se convierte simultáneamente en un autorretrato de la autora, trasmutada —en paralelo a su protagonista Kirsten Dunst— en pequeña magnate extranjera que cae en un país extraño y en una corte de estafalaria etiqueta, al principio vista con la picante curiosidad de la adolescencia y poco a poco rehuida por su atosigante aparato.

Y es que si a Frears le interesaba sobre todo el lenguaje de clase, a Coppola le basta con las imágenes, nunca banales, siempre significativas, amontonadas con gusto y encuadradas con ojo de gran cineasta, como si al espectador se le ofreciese, a un ritmo vertiginoso y mientras suena una banda sonora *hip*, pasar las páginas de un elegante libro ilustrado o (pensé a menudo mientras veía la película) un número de la buena época de la revista *Andy Warhol's Interview*. Esta imaginería trepidante ofrece momentos de una brillantez muy reveladora, en su ligereza: la *levée* de la joven reina ante las damas de compañía, que se pelean por vestirla mientras ella se hiela en camisón, la primera noche nupcial presidida por el cardenal, el rey y la corte, las comidas de la pareja real anunciadas plato a plato por el chambelán, o esos vislumbres *new age* del refugio que María Antonieta encontró en su ecológica aunque carísima vida aldeana, rodeada de nobles tan desocupadas, ansiosas e inteligentes como ella.

Minimalista y lujosa, coruscante y —a la postre— profundamente triste, *Marie Antoinette* también habla de intrigas del poder e históricas bombas de relojería, pero acaba allí donde empieza *The Queen*, en la muerte de la desdichada soñadora. Andy Warhol hizo de las sillas eléctricas enseñas desnaturalizadas, incruentas, de la crueldad institucional; Sofia Coppola es aún más elusiva respecto al dolor. Ni siquiera nos muestra la guillotina.

## El efímero cine

Con el título de *El efímero cine*, Azorín publicó en 1955 el segundo de sus libros recopilatorios de comentario cinematográfico, sin duda una de las aportaciones más singulares y valiosas que la literatura ha hecho al llamado séptimo arte (¿se le sigue computando así? Viendo las carteleras de algunos multicines de periferia me entran serias dudas al respecto, inclinándome más bien a pensar que ahora el cine es el enésimo arte). Azorín lo descubrió en su vejez, cumplidos ya los 75, y durante al menos cinco años fue todos los días a los cines cercanos a su casa de la madrileña calle Zorrilla, a menudo pasando la tarde entera en la sala y repitiendo una y otra sesión de la misma película. Como los de Borges, como los de Colette o James Agee, sus críticas y artículos filmicos tienen una mirada extranjera y por ello insólita, reveladora, sin la deformación santoral del cinéfilo ni el *spleen* del castigado crítico profesional. El tiempo, en su medida «bergsoniana», le guía siempre en esos textos: «La película ha captado el momento, con lo sutil, etéreo de la vida, y es víctima también, aun con grandes actores, de ese momento», escribió Azorín al comienzo de su anterior libro de reseñas, *El cine y el momento* (1953). Y vuelve a insistir en otra página de esa misma publicación: «Todo caduca rápidamente en el cine: películas —frágiles, friables—, actores, estéticas, modos, escuelas».

Azorín es un escritor que no ha caducado, en mi opinión, y menos como espectador, y sus palabras y su concepto de la limitada duración del hecho filmico me han vuelto a la memoria ahora que, cada vez más vertiginosamente, el cine se hace efímero, al menos en los locales de pago. Más industriales, más aparatosas, más populares, las películas viven hoy una vida en muchos aspectos similar a la de los libros; el dinero que mueve su producción es infinitamente superior (salvo excepciones) al de la edición, pero su difusión, su distribución, su permanencia, comparte ya la misma precariedad del objeto libresco. Los llamados *blockbusters*, un término que igual se puede aplicar a la última entrega de Harry Potter en formato novela o formato película, se estrenan en pantallas y librerías el mismo día y con números de ejemplares o copias sencillamente fabulosos; arrasan en la taquilla y en las cajas registradoras de las librerías, por lo general no más allá de dos meses

de intenso comercio, y después se olvidan o caen en la derivación del libro de bolsillo o el DVD. Hasta que llegue al público el siguiente ejemplo de película o libro concebido para el consumo de masas. A su lado —cuando lo tienen en la programación de los cines o la mesa de novedades de la tienda— las películas artísticas y las novelas literarias languidecen, muchas de ellas sin conseguir siquiera ser «descubiertas» por sus posibles destinatarios, debido a la avalancha de títulos y al auge de una publicidad que solo unos pocos productos pueden costearse. Lo efímero del cine ahora no es ese vertiginoso devenir de siluetas y acciones que fascinaba al casi octogenario Azorín, sino su corta por no decir prematura vida. Cada temporada, libros y películas excepcionales o cuando menos originales simplemente no llegan a respirar más allá de sus páginas o sus imágenes minoritarias.

Es el caso, haciendo un pequeño resumen retrospectivo, de algunos de los grandes títulos estrenados durante el 2006, ninguno presente en las listas de premios anuales europeos y americanos (con excepción de la excelente *Hijos de los hombres* de Alfonso Cuarón, bastante mejor a mi juicio que las reconocidísimas obras de sus «cuates» Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu). 2006 fue sin embargo el año en que se vieron *Llamando a las puertas del cielo* de Wim Wenders, *Saraband* de Bergman, dos o tres películas del prolífico y casi siempre fascinante Kim Ki-duk, y apuestas tan atrevidas como *El ciclo Dreyer* de Álvaro del Amo o *Mujeres en el parque* de Felipe Vega. ¿Cuánta gente las fue a ver, quién las recuerda ahora? Particularmente sangrante es lo sucedido con *Llamando a las puertas del cielo* (*Dont' Come Knocking* es su más idóneo título original). La película, una profunda, dolorida, tragicómica obra maestra solo equiparable a *El amigo americano* o *París, Texas*, pasó por completo desapercibida pese a sus reclamos: un guion extraordinariamente refinado de Sam Shepard y un reparto estelar (Jessica Lange, Tim Roth, la rescatada Eva Marie Saint, Sarah Polley, todos, y otros magníficos actores jóvenes, junto al propio Shepard, que crea un personaje memorable). A su exhibición le faltaron apoyos y le sobraron las amenazas antes esbozadas. Pero su peor pecado fue el que también condena a los mejores libros: no estar su autor en las listas. Wenders estuvo hace años en todas, y fue desperdiciando su fama con obras menores o rematadamente malas. Cuando, con desafío a las leyes de la moda, ha hecho una película intemporal, magistral, nadie ha ido a su puerta a llamarle.