

MALDITOS SPOILERS



ALBA CANTALAPIEDRA

ANTONIO ROSA



MALDITOS
SPOILERS



ALBA CANTALAPIEDRA
ANTONIO ROSA

© de los textos, Antonio Rosa, 2022, excepto:
Mi vida sin mí, © Isabel Coixet, y *True Detective*, © Alba Cantalapiedra

© de las ilustraciones, Alba Cantalapiedra, 2022, excepto:
El poder del perro, © Tito Merello @titomerello, y *Titane*, © Beatriz Ramo
Fernández @naranjalidad

© del prólogo, Jorge Casanueva, 2022

© Editorial Planeta, S. A., 2022
Lunweg es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Avenida Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 17 - 28027 Madrid
lunweg@lunweg.com
www.lunweg.com
www.instagram.com/lunweg
www.facebook.com/lunweg
www.twitter.com/LunwegLibros

Primera edición: noviembre de 2022
ISBN: 978-84-19466-00-6
Depósito legal: B. 13.162-2022
Imprime: Egedsa

Fuente FightThis (pág. 62): Apostrophic Lab

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Impreso en España

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico.





Del lat. *pellicŭla*.

1. f. Cinta de celuloide preparada para ser impresionada fotográficamente.

2. f. Cinta de celuloide que contiene una serie de imágenes fotográficas que se proyectan en la pantalla del cinematógrafo o en otra superficie adecuada.



Psicosis



1960

DIRECTOR ALFRED HITCHCOCK

GUION JOSEPH STEFANO

MÚSICA BERNARD HERRMANN

REPARTO ANTHONY PERKINS, JANET LEIGH, JOHN GAVIN,
VERA MILES

SPOILER

VISTE COMO ELA
ESTA MUERTA Y EL SE
LA MADRE DE NORMAN BATES

GÉNERO



TU NOTA

☆☆☆☆☆

Pacto de silencio

La costumbre de destripar películas existe desde que alguien vio *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon* de los hermanos Lumière. De hecho, era un concepto con el que convivía muy a su pesar Alfred Hitchcock, pues el suspense necesita de la sorpresa y, como es evidente, esta perdía el efecto si se filtraba un dato relevante. Con *Psicosis*, el director se puso estricto con este tema y solo dispuso para el público una breve sinopsis que versaba así: «Marion Crane, una joven secretaria, decide huir después de robar dinero de la empresa en la que trabaja. Tras horas conduciendo decide parar a descansar en un motel regentado por un tímido hombre».

Sin embargo, Alfred fue mucho más allá y obligó a todo el equipo del set de rodaje a hacer el juramento de que nadie, absolutamente nadie, diría una palabra de la película. Fue tal el secretismo que el director ocultó la parte final del guion a su elenco hasta el día de su rodaje. Por si esto fuera poco, Hitchcock quiso contar también con la complicidad de los espectadores y diseñó una campaña de *marketing* colocando carteles de aviso fuera de la salas de proyección en los cuales se podían leer frases como estas: «Si usted no puede guardar un secreto, por favor manténgase alejado de la gente después de ver *Psicosis*», o «Nadie, absolutamente nadie, será

admitido en el teatro después del inicio de cada función de *Psicosis*».

El *slasher* en blanco y negro

Los asesinatos venden, y Hitchcock lo sabía. Por eso no paraba de adaptar historias donde sus personajes caían en este horrible acto acompañados de entretelas emocionales.

Aun así, tenemos que situarnos diez años antes del rodaje de *Psicosis* para conocer su origen, que radica en la historia de Ed Gein, un hombre que aterrorizó a todo Wisconsin en los años 50 por ser el autor de numerosos asesinatos. Tras ser atrapado en su propia localidad, la policía halló en su casa restos de cadáveres de mujeres que habían sido mutiladas, calaveras que utilizaba como cenicero o asientos fabricados con piel humana. A Ed Gein lo declararon enfermo mental y fue recluido en una institución hasta el día de su fallecimiento.

El novelista Robert Bloch se basó en la historia de Gein para desarrollar su novela *Psicosis*. A los pocos meses de su publicación, esta cayó en manos de Hitchcock, que tardó solo un año en llevarla al cine por medio de Paramount Pictures. Cuando la estrenaron en 1960, el director y la productora apenas eran conscientes de que estaban haciendo historia con esta película, y en muchos sentidos, además.

En primer lugar llama la atención el final del personaje de Marion Crane, la protagonista absoluta del filme, que es asesinada al final del primer acto. Se trata de un recurso bastante inusual que la actriz principal muera cuando la película ni siquiera lleva un tercio de metraje, siendo la parte restante una sorpresa total para el espectador.

Enlazando con este suceso, hablemos de la escena más insigne de la película y por la cual Alfred Hitchcock recibió una carta de un padre que, enfadado, se quejaba de que después de que su hija se negara a bañarse tras haber visto *Las diabólicas*, ahora lo hacía al ducharse por culpa de *Psicosis*, y a la que el director respondió diciéndole: «Mándela a la tintorería».

La secuencia de la ducha se rodó entre el 17 y el 23 de diciembre de 1959 y está grabada desde setenta y siete ángulos de cámara distintos; tiene una duración de tres minutos y requirió más de cincuenta cortes en el montaje. Además, en ella radica una de las razones por las que la película está en blanco y negro.

Hay que recordar que *Psicosis* se concibió en un momento en que las películas en Technicolor estaban ya establecidas en las salas. Pero Alfred sabía que la escena de la ducha necesitaba del blanco y negro, pues la consideraba demasiado sangrienta. En un principio, esta escena se había concebido de manera que el silencio fuera el elemento principal, pero finalmente evolucionó en ese festival de sangre (recreada con sirope de chocolate) y gritos, con la maravillosa música de Bernard Herrmann de fondo. Al ver el resultado del excelente trabajo del compositor, Hitchcock no dudó en doblarle el sueldo, agradecido por el efecto tan impactante que su contribución aportaba a la escena y a la película.

La muerte de Janet Leigh en la ducha se convirtió en uno de los pilares reconocidos sobre los que se cimentaría y desarrollaría el género *slasher* en las décadas posteriores. De hecho, la escena era de tal crudeza para la estética de los años 60 que Walt Disney en persona prohibió que Hitchcock rodara en sus estudios por lo mucho que le repugnaba *Psicosis*.

Calidad como calidad

A lo largo de la historia del cine hay determinadas decisiones creativas para las que se han buscado explicaciones innecesarias más allá del ámbito estrictamente técnico, tratando de atribuir su genialidad a una supuesta provocación intencionada del autor que nos hace recordar que el cine sigue siendo un arte, cuando, en realidad, la razón es mucho más pragmática.

Este es el caso de *Psicosis* y la decisión de rodarla en monocolor. Aparte de que de esta manera Hitchcock velaba el rojo de la sangre y eludía una posible censura de la escena de la ducha, existe aún otro motivo, que se oculta en la respuesta al siguiente planteamiento que se hizo el director: si todas las películas de serie B se rodaban en blanco y negro para ahorrar costes y, aun así, les iba bien en taquilla, ¿qué pasaría si una película buena se hiciera en blanco y negro? En principio, esta es una pregunta que puede decir mucho sobre él y sus intenciones, presentándonoslo como alguien que cuestiona la industria y cuya determinación de rodar en blanco y negro es un acto de desafío. Sin embargo, hoy sabemos que el presupuesto de la película no podía superar el millón de dólares (el coste final fue de 806.967 dólares), así que es posible que esta sea la verdadera explicación.

Sea como fuere, la calidad de la cinta es indiscutible. Para la toma mirando hacia el chorro de

agua de la ducha, Alfred Hitchcock hizo fabricar un cabezal de seis pies de diámetro y bloqueó los chorros centrales. La intención de las tomas en las que se veían planos muy cercanos era hacer sentir al espectador que miraba a través de los ojos del asesino. La escena en sí misma está considerada por muchos directores como una de las mejores jamás rodadas en la historia del cine y dio lugar a un maravilloso documental titulado *78/52*.

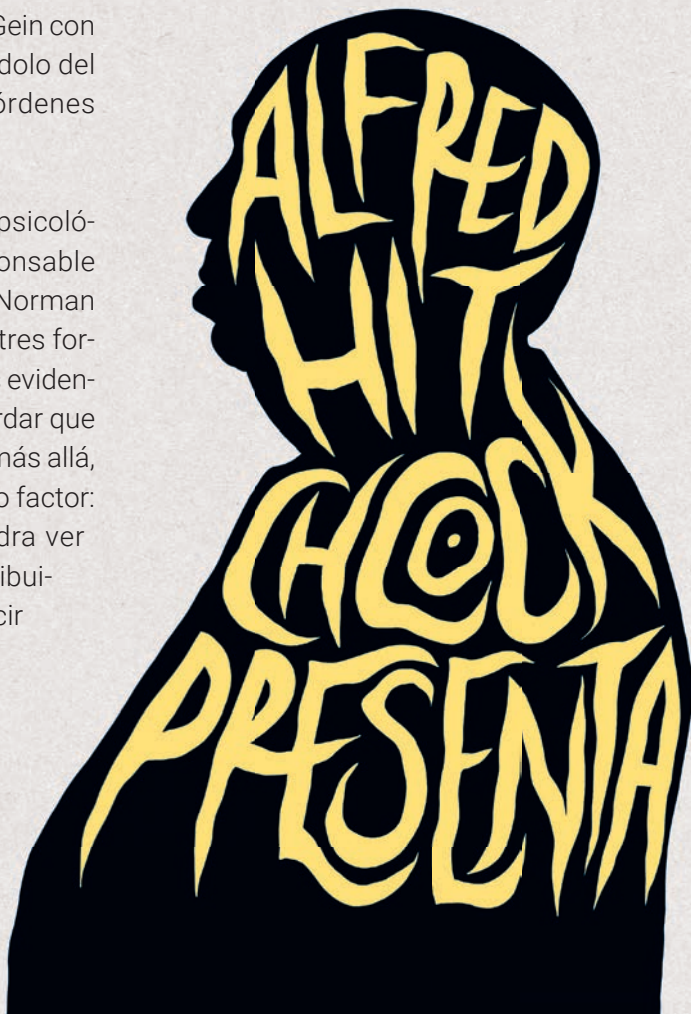
Cosas de madres

Si has leído bien, ya conoces el secreto que Hitchcock intentó guardar de cualquier nuevo espectador de la película, pero has de saber que este giro en la trama no es totalmente original.

Es más, si volvemos la mirada a la historia en la que se basó el novelista para escribir *Psicosis*, descubrimos que la relación de Ed Gein con su madre, una mujer que lo crio aislándolo del mundo, fue el detonante de sus desórdenes mentales.

El tratamiento que se da a este rasgo psicológico en la película es el principal responsable del terror que infunde el personaje de Norman Bates. De facto, este giro repercute de tres formas en el espectador. La primera y más evidente es la sorpresa. Aunque hay que recordar que Hitchcock es maestro en esto, aquí va más allá, porque a la sorpresa se une un segundo factor: el aterrador desconcierto que engendra ver cómo la indefensión o la seguridad atribuidas a esta falsa anciana pasan a producir el efecto contrario.

Una vez que el espectador está en esa situación ataca la tercera sacudida. El inesperado efecto y la razón por la que esta película es el referente: el castigo inevitable. Esta revelación sobre Norman Bates es, a todas luces, una confirmación de que el asesino sigue una metodología retorcida y eficaz. La idea de que no hay nadie que pueda ayudarte, porque esa señora cuya silueta veías mecerse ante la ventana o empuñando el cuchillo al otro lado de las cortinas de la ducha no es quien creías, te sume en el terror más absoluto. De repente, eres consciente de que son solo certezas de que Bates está perturbado, pero tiene un método. Y de que debajo de la capa de timidez de un hombre que cuida de su madre se esconde un monstruo. Ese es el miedo que oculta la sorpresa.



La semilla del diablo



1968

DIRECTOR ROMAN POLANSKI

GUION ROMAN POLANSKI

MÚSICA CHRISTOPHER KOMEDA

REPARTO MIA FARROW, JOHN CASSAVETES, RUTH GORDON,
RALPH BELLAMY

SPOILER

¡EL SPOILER ESTÁ EN LA
TRADUCCIÓN DEL TÍTULO!

GÉNERO



TU NOTA

☆☆☆☆

Al igual que no hay Hitchcock sin *Psicosis*, no hay Polanski sin *La semilla del diablo*. Y es que esta cinta de terror de finales de los setenta donde Mia Farrow interpreta a Rosemary Woodhouse, una mujer que se muda con su marido a un edificio sobre el cual, según un amigo, pesa una horrible maldición, es ya historia del cine de género.

Polanski tenía claro que la atmósfera de esta historia debía girar en torno al terror sugerido: «No quiero que el espectador piense esto o aquello, quiero simplemente que no esté seguro de nada. Esto es lo más interesante: la incertidumbre». Además, fue él mismo quien se encargó de adaptar el guion a partir de la novela de Ira Levin, la única ocasión hasta ahora en la que ha figurado en solitario en los créditos de esta categoría.

Tras el fracaso de *El baile de los vampiros* el año anterior, Roman no lo tenía todo a su favor cuando empezó el rodaje de esta película, que William Castle calificó de maldita por la concatenación de horribles sucesos que se produjeron después de su estreno, entre ellos el asesinato de Sharon Tate. Maldita o no, Polanski la rodó poniendo en peligro la vida de Farrow y


su matrimonio con Frank Sinatra, condenando a los actores a un interminable número de repeticiones de tomas que desesperaron al propio John Cassavetes y lidiando con las concentraciones de sectas ocultistas que querían parar la filmación a toda costa. Vaya, lo que viene siendo un rodaje idílico.

Algo muy notable en *La semilla del diablo* es la degeneración física que experimenta Mia Farrow durante el embarazo, lo que, sumado al impresionante uso del sonido ambiente durante toda la película, consigue provocar una constante sensación de desconcierto e incredulidad. El terror se infunde a través de objetos, líneas de diálogo muy obtusas que no llegan a entenderse en ningún momento de la película y un extraordinario uso del maquillaje. De hecho, Polanski llevó el realismo a otro nivel, obligando a Farrow a comer hígado crudo en una escena de la película, aun cuando ella era vegana.

Cabe destacar que era una de las películas favoritas de Stanley Kubrick y que tuvo una secuela directa para televisión en los setenta producida por Paramount.



A₁ L₁ L₁ O₁ F₄ T₁ H₄ E₁ M₃ W₄ I₁ T₁ C₃ H₄ E₁ S₁



'NO PUEDO EVITAR PENSAR
QUE EN ALGÚN LUGAR DEL
UNIVERSO TIENE QUE HABER
ALGO MEJOR QUE
EL SER HUMANO'

El planeta de los simios



1968

DIRECTOR FRANKLIN J. SCHAFFNER

GUION M. WILSON, ROD SERLING

MÚSICA JERRY GOLDSMITH

REPARTO CHARLTON HESTON, RODDY McDOWALL, KIM HUNTER, MAURICE EVANS

SPOILER

ES, EN REALIDAD, LA TIERRA
EL PLANETA DE LOS SIMIOS

GÉNERO



TU NOTA

☆☆☆☆☆

Convencidos, pero no mucho

No se puede hablar de finales catárticos de películas sin nombrar el desgarrador desenlace de *El planeta de los simios*, pero ¿y si te dijera que la película de Franklin J. Schaffner tardó bastantes años en ver la luz?

Contar la historia de George Taylor, el astronauta que se estrella en un planeta gobernado por una raza de simios mentalmente muy desarrollados y que esclavizan a seres humanos, era una apuesta muy arriesgada y 20th Century Fox no lo veía seguro. Uno de los mayores obstáculos que impedían que la productora se comprometiera del todo con el proyecto eran sus dudas acerca de cómo aparecerían las caras de los simios en la pantalla. Para asegurarse, pagaron cinco mil dólares con el objetivo de rodar una escena de prueba. El estudio quedó muy sorprendido con los resultados de aquel testeo de maquillaje con Charlton Heston, Edward G. Robinson y James Brolin, aunque aún decidieron retrasar la aprobación de la película otros seis meses. Fue después del estreno de *Viaje alucinante*, todo un éxito de taquilla que demostró la viabilidad de la ciencia ficción como género, cuando Schaffner recibió el visto bueno para poder rodar *El planeta de los simios*.

Sin embargo, empezarla no fue fácil y uno de los tantos problemas con los que se enfren-

taron fueron los desencuentros con actrices y actores. Ejemplo de ello es el caso de Ingrid Bergman, que rechazó el papel de Zira para arrepentirse después. En sus propias palabras «Fue uno de los mayores errores de mi vida, quedé muy sorprendida por lo bien que quedó la película una vez terminada». Ingrid Bergman también le confesó a su hija Isabella Rossellini que, en retrospectiva, la película habría sido una oportunidad ideal para deshacerse del *glamour* que la rodeaba. Quizás lo que más lamentó fue haber perdido la ocasión de trabajar con Charlton Heston.

Todas estas declaraciones figuran en el documental *Detrás del planeta de los simios*, que repasa los inicios y posterior desarrollo de la franquicia. Y hablo de franquicia, porque después de la película de 1968 vinieron cuatro secuelas, dos series de televisión y otros dos *remakes*, todo generado a partir de aquella escena de prueba donde el maquillaje fue determinante como punto de apoyo para la primera película y para disipar las dudas de la productora.

Monos en la cara

El año 1968 fue, sin duda, el año de los primates simulados en el cine, pues también se estrenó *2001: Odisea en el espacio*. En ella hay también personas disfrazadas de simios (entre ellas

«Caminaría desnudo por el cráter de un volcán activo si con ello pudiera aprender algo que no supiera ningún otro hombre.»

George Taylor

Danny Glover, el popular actor de *Arma letal*) que protagonizan algunas escenas. Pese a la enorme repercusión de esta película y sus muchos premios, el maquillaje no fue uno de ellos e incluso se dice que el jurado llegó a pensar que los monos eran reales.

Aunque la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas no creó la categoría del Oscar al mejor maquillaje hasta 1981, ya en 1964 había concedido un premio especial al maquillador William Tuttle por su trabajo en *Las 7 caras del doctor Lao*, así que no es de extrañar que en 1969 otorgase un premio honorífico a John Chambers por el logro alcanzado un año antes con los efectos de maquillaje de *El planeta de los simios*, que la academia consideró pioneros. La presentación del premio corrió a cargo de Walter Matthau y un chimpancé con esmoquin, detalle que se uniría a la larga lista de excentricidades que rodearon el estreno de la película.

Chambers ha declarado en varias ocasiones que basó su técnica de maquillaje en la que ya había utilizado durante la Segunda Guerra Mundial para dar a los veteranos desfigurados una apariencia normal. Además, pasó muchas horas observando a los simios en el zoológico de Los Ángeles, estudiando sus expresiones faciales y su comportamiento. Una vez manos a

la obra, fue tal la repercusión que tuvo el rodaje de *El planeta de los simios* en la industria que muchas producciones se retrasaron debido a que los mejores maquilladores de Hollywood estaban trabajando en la película.

A la labor de Chambers se unirían los consejos del actor Roddy McDowall, que interpreta a Cornelius en la película y que recomendó al resto de compañeros de reparto que agregaran a sus respectivas interpretaciones tics, parpadeos y una variedad de gestos faciales, con frecuencia, para transmitir una mayor sensación de realismo y evitar que el maquillaje pareciera una «máscara». Según cuentan en el documental, McDowall, que era un alegre bromista, adoptó la costumbre de regresar a casa con el maquillaje puesto, sorprendiendo a algunos de los otros conductores mientras conducía.

Kim Hunter, la mujer que sí aceptó el papel de Zira, encontraba las prótesis faciales de simio tan claustrofóbicas que se tomaba un Valium para soportar la sesión de maquillaje cada mañana. Tras pasar varias semanas siguiendo este rito, la actriz decidió que ya no necesitaba las pastillas. Hay quien asegura que llegó a pasar todo un día sin tomar una, algo que sin duda lamentó su maquillador, pues amenazó con abandonar el rodaje y dejar que otra persona lo sus-

tituyera si Kim no volvía a tomarlas. ¿La razón? Era imposible lidiar con ella sin su pastilla diaria.

Habrà a quien le parezca exagerada la actitud de Kim, pero seguro que cambia de idea cuando sepa en qué consistía cada sesión de maquillaje. Para los actores la jornada comenzaba a las cinco de la mañana. Primero se pintaban las cejas y las patillas con una cera protectora y, a continuación, con ayuda del maquillador, se pegaban a la cara la máscara, cuyo interior estaba recubierto con una sustancia adhesiva. A esto había que añadirle las orejas postizas, con las que apenas oían nada, y para colmo, a todos los actores se les pintaban los dientes con esmalte negro y se les colocaba un «mentón». Para rematar, se les fijaban cuatro postizos faciales (cuidadosamente tejidos al perímetro de la máscara) y se les ponía una peluca. Todo el proceso llevaba un total de tres horas, y los actores a menudo tenían que conservarlo puesto durante más de doce horas al día. Dicho esto, cualquiera entendería a la pobre Kim.

Además de estas sesiones, los actores disfrazados de simios tenían que comer frente a un espejo para así poder apercibirse de cualquier cambio en su maquillaje. Por aquel entonces, muchos de los actores eran fumadores, así que se les hizo entrega de unas boquillas especiales para evitar el contacto del cigarrillo con la máscara. Kim Hunter encontró el proceso de comer tan complejo que, en última instancia, prefirió ayunar mientras estaba maquillada.

La estatua famosa

Terminamos con nuestra anécdota favorita: para el rodaje de *El planeta de los simios* se fabricaron dos estatuas de tres metros de alto que se utilizaron en la primera, segunda y quinta películas. Acabada la saga, una de ellas terminó en

el patio trasero de Arthur P. Jacobs, el productor de la película, un recuerdo que preservó hasta el día de su muerte. La estatua se hizo tan famosa que hay un vasto archivo fotográfico de estrellas de cine y celebridades posando junto a ella. Charlton Heston, Edward G. Robinson, Kim Hunter, Andy Warhol y Natalie Wood fueron algunos de los afortunados, entre muchos otros.

«El hombre es una molestia. Se come su suministro de alimentos en el bosque, luego migra a nuestros cinturones verdes y devasta nuestros cultivos. Cuanto antes sea exterminado, mejor. Es una cuestión de supervivencia de los simios.»

Dr. Zaius





TU DESTINO
ESTÁ UNIDO AL MÍO
SKYWALKER

Star Wars: El imperio contraataca



1980

DIRECTOR IRVIN KERSHNER

GUION GEORGE LUCAS

MÚSICA JOHN WILLIAMS

REPARTO MARK HAMILL, HARRISON FORD, CARRIE FISHER,
FRANK OZ

SPOILER

ES TU PADRE.
LUKE: PARTH VADER

GÉNERO



TU NOTA

☆☆☆☆☆

Desmitificación del mito

Hablar de *Star Wars* es también desmontar el mito que hay detrás de una de las grandes superproducciones de la historia del cine, porque la realización de la primera entrega y sus posteriores secuelas son ya, en sí mismos, todo un hito histórico que hoy en día sería difícil de emular.

Originalmente, George Lucas había planeado producir y financiar solo la primera entrega, así que para *El Imperio contraataca* dejó las funciones de dirección a cargo de Irvin Kershner y las de producción a Gary Kurtz. Dirigir *Una nueva esperanza* había dejado a Lucas agotado, así que decidió tomarse un tiempo libre para centrarse en la expansión de Lucasfilm y pasar más tiempo con su esposa, Marcia Lucas. George tenía la ilusión de crear una familia y terminar la construcción del Skywalker Ranch. Nada de esto fue así. Cuando la producción de *El Imperio contraataca* superó el presupuesto inicial y se retrasó, Lucas acabó interviniendo y asumió el papel de supervisar todo el rodaje, llegando incluso a dirigir partes de la película. Un desastroso premontaje demostró durante las proyecciones de prueba que el filme era totalmente incoherente y, ante la posibilidad de un quiebre económico, Lucas reeditó la película él mismo, si bien con resultados aún peores. Las extensas regrabaciones y el interminable trabajo de efectos de posproducción acabaron haciendo

mella en su salud, su matrimonio y las relaciones con sus compañeros Kershner y Kurtz. Pese a que *El Imperio contraataca* resultó ser un enorme éxito comercial y de crítica, Lucas nunca volvería a trabajar con Kurtz. En cuanto a su matrimonio, tampoco superó la prueba, y acabó disolviéndose un par de años después.

De igual modo, su periplo con *Una nueva esperanza* tampoco es que hubiera sido idílico: antes de lanzar la película en cines, George Lucas ofreció una proyección privada con un primer montaje a su grupo de amigos directores de cine, entre los que se contaban Brian de Palma y Steven Spielberg. En palabras de George Lucas: «La versión que proyecté contenía una enorme cantidad de material de archivo de películas de guerra, en lugar de tomas de efectos especiales, y no tenía mucho sentido». La respuesta mayoritaria en la sala fue definir la película de Lucas como un auténtico despropósito. De hecho, Brian De Palma la llegó a calificar como «una de las peores películas jamás rodadas». La única persona que alzó la voz disidente a favor de ella fue un joven Steven Spielberg, quien además acabó prediciendo que sería «la película más grande de todos los tiempos y recaudará millones de dólares».

Sobre *El Imperio contraataca* y sus escenas añadidas corren cantidad de rumores desde que se estrenó en 1980. Sin duda, el más polémico es el

«Ten cuidado de la ira, del miedo, de la agresividad. El Lado Oscuro ellos son. Una vez que entras en el sendero Oscuro dominará tu destino para siempre.» Yoda

de la secuencia de Luke luchando con el wampa en el planeta Hoth. Según afirmaba Carrie Fisher, la actriz que interpreta a Leia, estas escenas se añadieron para justificar las lesiones que sufrió Mark Hamill en un aparatoso accidente de tráfico, donde entre otras cosas se fracturó la nariz, pero Lucas siempre ha negado de forma rotunda estas afirmaciones, razonando que la escena se introdujo para aportar suspense a la trama.

Deudas de una galaxia muy muy lejana

Hablar de dinero siempre es incómodo, más aún si hablamos de cómo se gasta y si ese gasto parece falta de un criterio acertado. Por ejemplo, a George Lucas le gustó tanto la actuación de Frank Oz como Yoda que gastó miles de dólares en una campaña publicitaria con el fin de conseguirle una nominación al Oscar como mejor actor secundario. La campaña fracasó porque se consideró que un titiritero (o como se les conoce en Estados Unidos, *puppeteer*: personas que manejan a las criaturas moldeadas) no podía ser nominado a un Oscar. Hoy en día esto sigue siendo tema de debate en las nominaciones, sobre todo ante actuaciones magistrales como las de Andy Serkins en el papel de Golum en *El señor de los anillos*, o su interpretación de César en la nueva trilogía de *El planeta de los simios*.

En lo que se refiere a George Lucas, desde un primer momento apostó mucho por el proyec-

to. Es más, incluso aceptó tener un salario más bajo en *Una nueva esperanza* con tal de poder llevarla a cabo. Los productores no le veían una clara rentabilidad y pensaron en todo momento que la película podía ser un auténtico fracaso, pero aceptaron la oferta de Lucas, quien, a cambio, pidió todos los derechos de comercialización. Esto incluye juguetes, cromos, videojuegos o cualquier tipo de *merchandising*. De hecho, en aquella época los juguetes basados en películas nunca obtenían grandes ingresos debido a la enorme brecha temporal existente entre el momento en que una película se exhibía en cines y aquel en que se comercializaba el producto.

Pero pongamos ahora una cifra concreta que nos permita ver realmente el gasto abusivo que supuso la producción de *El Imperio contraataca*. Con el fin de evitar tener que compartir los derechos de su película, Lucas se abstuvo de recurrir a un estudio importante para financiar la secuela y, en su lugar, fue él mismo quién costeó el proyecto de dieciocho millones de dólares. Hay que tener en cuenta que el coste de grandes producciones de la talla de *Lawrence de Arabia* estaba en torno a los quince millones, de modo que la cifra era del todo desorbitada para la época. Por suerte —o por influencia de la fuerza—, Lucas pudo usar las ganancias que obtuvo de *Una nueva esperanza* y un préstamo bancario, inversión que recuperó tan solo tres meses después del estreno de esta secuela.

De playas y carbonita

Ya hemos hablado del elevado coste económico y personal que supuso para George Lucas *Una nueva esperanza*, así que, una vez finalizó todo el proceso, este se hallaba tan convencido del fracaso total de crítica y público que sería la película que, en lugar de asistir al estreno, se fue de vacaciones a Hawái con su buen amigo Steven Spielberg —de hecho, fue allí donde se les ocurrió la idea de *En busca del arca perdida*—. Pero mientras el bueno de George estaba a sus cosas, su película cosechaba un triunfo absoluto, convirtiéndose en una de las entregas de la franquicia que la mayoría de fans reconocen como obra maestra, junto a la posterior *El Imperio contraataca*.

Es indiscutible que este éxito propició que la trilogía avanzase y obtuviese luz verde para la secuela, aunque es importante recalcar que no tenían la fórmula mágica de crear éxitos. De hecho, en las siguientes entregas solo aprendieron a no tener tantos problemas en la producción, porque en lo que se refiere a la confección del guion siguieron dando los mismos bandazos.

Por ejemplo, en *El Imperio contraataca*, Han Solo fue congelado en carbonita debido a que nadie en el equipo estaba totalmente seguro de si Harrison Ford estaría dispuesto a regresar para una tercera película. Cuando se hizo la primera entrega de *Star Wars*, Fisher y Hamill firmaron un contrato que les obligaba a participar en las tres películas iniciales de la saga, pero Ford no quiso comprometerse, e incluso llegó a pedirle a George Lucas que matara a Solo.

Familia disfuncional *made in* Tatooine

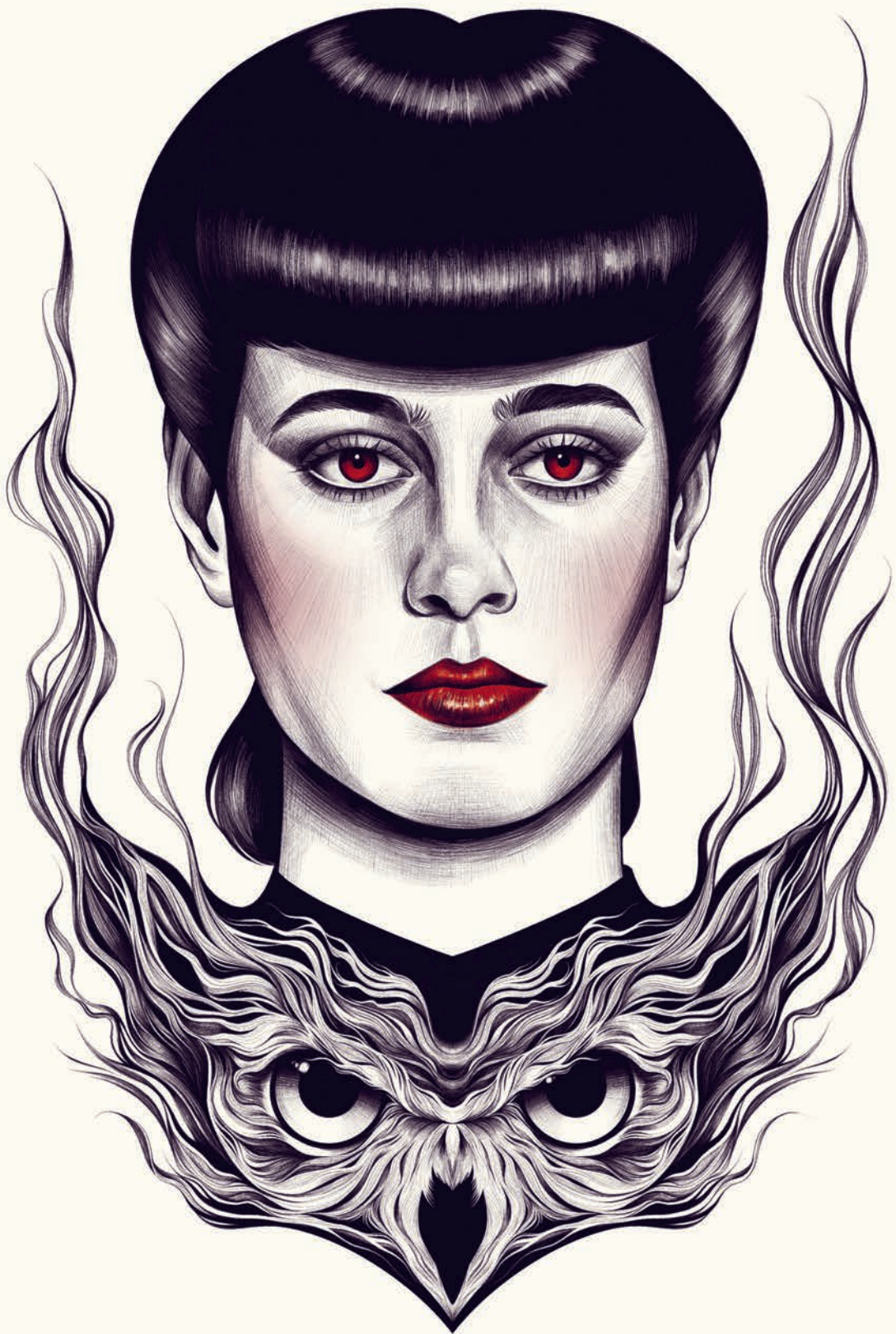
Para ser sinceros, los Skywalker no son un referente de familia estructurada que digamos. A lo largo de la saga hemos visto que Anakin, el

cual se convertirá en Lord Vader, crece sin padre y pasa el resto de su vida lejos de su madre. Sus hijos crecerán, respectivamente, al cuidado de unos familiares cercanos y de una familia de adopción. Es más, si nos centramos en la película que nos ocupa, *El Imperio contraataca*, Vader hace su famosa revelación después de segarle un brazo a su hijo, nada menos.

Todo esto no está bien, pero hay que reconocerle a Lucas que nadie se vio venir ese giro final, aunque es cierto que esta sorpresa solo funciona si te ves la saga de películas en el orden de estreno y no en el cronológico, prueba irrefutable de que Lucas iba escribiendo sobre la marcha esta trama familiar, convirtiéndola en la causante de los males de la galaxia en toda la saga.

George Lucas rodó cine de autor y, si bien se nutrió de otros creadores coetáneos o anteriores, desarrolló un universo propio para el que es bastante posible que se basara en los problemas de su vida, pues su primer matrimonio y su familia no sobrevivieron a la exigencia de la franquicia de películas. Pese a todo ello y a lo que le costó, implantó una historia que pervive casi medio siglo después.





Blade Runner



1982

DIRECTOR RIDLEY SCOTT

GUION DAVID WEBB, HAMPTON FANCHER

MÚSICA VANGELIS

REPARTO HARRISON FORD, RUTGER HAVER, SEAN YOUNG, DARYL HANNAH

SPOILER

MUNDO ESTA DE AVERDO).
(AUNQUE NO TODO EL
DECKARD ES UN REPLICANTE

GÉNERO



TU NOTA

☆☆☆☆☆

¿Qué *Blade Runner* has visto tú?

Poco se habla de que, entre finales de los setenta y los noventa, Harrison Ford se metía en proyectos que sus agentes le vendían como vanguardistas, pero que acababan siendo crónicas de una muerte anunciada. Es verdad que *La guerra de las galaxias* fue un golpe de suerte y, como hemos comentado, él mismo dijo que quería que su personaje desapareciera. Con *Blade Runner* la historia fue justo al revés.

Ford, en este filme encarna al exagente de policía y *blade runner* Rick Deckard, encargado de investigar un asunto referente a unos androides conocidos como replicantes y que ya no pueden vivir en la Tierra bajo pena de ser «retirados». La historia llegó a los cines en 1982 de la mano del director Ridley Scott, al cual avalaba la famosa *Alien*. No obstante, aunque en el futuro, el de verdad, existen diversas opiniones sobre esta película, que guste ahora no significa que esta mezcla de ciencia ficción y cine negro no se pegara un batacazo en taquilla.

Esto fue debido a que se estrenó en el mismo momento que *E.T. El extraterrestre*, película que, para ser justos, también arrasó con *La Cosa* de John Carpenter. Pese a que hubo elogios por su estilo visual, el boca a boca sobre el ritmo lento y los temas sombríos de *Blade Runner* provocó

una rápida disminución en los índices de asistencia. Posteriormente, ambas películas alcanzaron el estatus de culto y recibieron elogios de la crítica.

Lo que es cierto es que la narrativa visual de *Blade Runner* es polémica cuando menos, siendo una de las primeras películas para las que se comercializó un «corte del director» con otro montaje, donde el final de la cinta era distinto. Es más, aparte de esta reedición, que se estrenó por el décimo aniversario, se publicó otra en 2007 por el del vigésimo quinto con otras escenas añadidas que, por supuesto, modifican la trama.

Ningún replicante en la sala

Antes que nada conviene recalcar que la historia se enmarca en un planeta Tierra en el futuro y que eso, en los ochenta, solo podía significar una cosa: maquetas. Y es que el mundo de *Blade Runner* es, en realidad, una gigantesca maqueta. Para muchas tomas aéreas de la ciudad se utilizaron todo tipo de materiales, objetos e incluso naves espaciales en miniatura tomadas de otras películas de ciencia ficción, que simulaban los edificios del paisaje de la urbe futurista. De hecho, puede verse, con cierta dificultad, un modelo vertical del Halcón Milenario de *La guerra de las galaxias* a la izquierda del edificio de la Policía mientras Rick Deckard y la rueda gi-

ratoria de Gaff, interpretado por Edward James Olmos, descienden.

Cuando la cartelera asiática se muestra por primera vez, se puede ver también un fregadero de cocina disfrazado de edificio en el fondo lejano de la toma. Debido a que algunas de las miniaturas eran tan altas, a menudo no había suficiente espacio entre estas y el techo para mover la cámara, un problema que el equipo de efectos especiales resolvió inclinando los decorados en ángulo.

Si hablamos de este mundo, tenemos que nombrar a Philip K. Dick, el novelista que escribió *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, título original de la novela en la que se basa, con muchísima libertad, toda la historia de *Blade Runner*. Originalmente, esta se hallaba ambientada en 1992, pero las ediciones posteriores retrasaron la fecha a 2021. Los cineastas inicialmente identificaron la fecha como 2020, pero se decidieron por 2019 porque 2020 sonaba demasiado como el término común para una visión perfecta: 20/20.

Una curiosidad bastante relevante de la adaptación cinematográfica de esta novela es el término «replicantes», que no aparece en ningún momento en la obra de Philip K. Dick. Las criaturas de la historia original se llaman «androides» o «andies», pero para la película decidieron abandonar estos términos por temor a que sonaran cómicos en la pantalla y dieran lugar a error. El origen de la palabra «replicantes» proviene de la hija del guionista David Webb Peoples, que estudiaba microbiología y bioquímica. Fue ella quién le presentó a su padre la teoría de la replicación. El resto, ya es historia.

Por cierto, en la novela original de Philip K. Dick, los animales estaban prácticamente extintos,

«Todo lo que se preguntaba eran las mismas respuestas que buscamos el resto de nosotros. ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? ¿Cuánto tiempo tengo? Todo lo que pude hacer fue sentarme y ver como moría.»

Rick Deckard

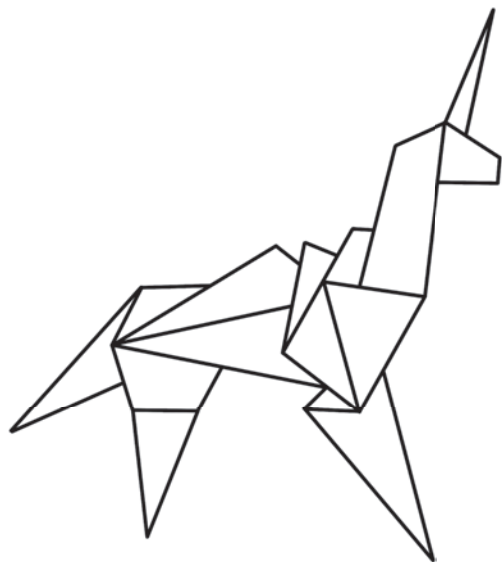
algo que en el guion de *Blade Runner* solo se aborda de manera muy sutil. La referencia más obvia a esta extinción animal es cuando Rick Deckard le pregunta a Zhora, interpretada por Joanna Cassidy, si su serpiente es real, y ella responde: «¿Crees que estaría trabajando en un lugar como este si pudiera pagar una?».

Historia simple, ambición desbocada

Para hablar de lo caótico que fue rodar *Blade Runner*, primero hay que nombrar el despido de Ridley Scott. Esto ocurrió por los constantes retrasos en el rodaje y porque no llegaba al

estudio nada filmado para justificar el elevado presupuesto. Ciertamente es que Ridley iba vendiendo el proyecto por medio de sus técnicas de grabación mientras trabajaba. De hecho, él y el director de fotografía Jordan Cronenweth lograron el famoso efecto de «ojos brillantes» utilizando una técnica, inventada por Fritz Lang y conocida como el «Proceso Schüfftan», mediante la cual la luz rebota en los ojos de los actores y actrices desde un trozo de vidrio semiespejado montado en un ángulo de cuarenta y cinco grados con respecto a la cámara. Y aunque esto es relevante en el apartado artístico, no hay que olvidar que la película se hace para un público, y los productores seguían exigiendo ver material filmado y tener fecha de estreno, cosas que Scott no les daba. Pero el director no hartó solamente a los productores.

Harrison Ford cita *Blade Runner* como una de las películas más frustrantes que jamás haya hecho. En parte, esto se debió a que el rodaje fue agotador y sufrió constantes cambios en la postproducción, que fueron muchos y repetitivos. Tampoco ayudó mucho que no se llevara bien con el director Ridley Scott; según unas



declaraciones del productor Alan Ladd Jr., que recoge el libro *Future Noir: The Making of Blade Runner*, llegó un momento en el que Ford y Scott no se dirigían la palabra: «Al final del rodaje, Ford estaba listo para matar a Ridley. Realmente lo habría hecho si no lo hubieran disuadido».

A todo esto hay que sumarle un desenlace que, por supuesto, tampoco está del todo claro. Con respecto a si Rick Deckard es o no un replicante, Ridley Scott está de acuerdo con cualquier interpretación, que es la respuesta fácil para contentar a todos, aunque suele aclarar que él «cree» que sí que lo es, como queda claro en el final del corte del director, publicado en 1992.

Scott sostiene que la expresión que aparece en el rostro de Deckard cuando repara en el unicornio de origami colocado junto a la puerta de su apartamento es una confirmación: «Gaff estaba allí, el unicornio forma parte de los sueños de Deckard, y Gaff habría tenido acceso al archivo de Deckard, que probablemente incluiría una mención al implante del sueño del unicornio». Resumiendo, la respuesta a la pregunta más relevante de la trama reside en una expresión bastante plana.

Al final, lo que es indiscutible de esta película es el tono pausado y grandilocuente de una historia que parece que no lo necesita y que, sin embargo, también resulta indispensable. Ya sea por la célebre improvisación de Rutger Hauer: «Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia» o por la eterna duda de su final, esta es una obra magna que allanó el camino al género de ciencia ficción para su posterior hibridación con otros géneros.





El beso de la ilustración:

- *El forajido*, 1943 (Dir. Howard Hughes)

Los otros besos de *Cinema Paradiso*:

- *La quimera del oro*, 1925 (Dir. Charles Chaplin)
- *La jaula de oro*, 1931 (Dir. Frank Capra)
- *Adiós a las armas*, 1932 (Dir. Frank Borzage)
- *Grand Hotel*, 1932 (Dir. Edmund Goulding)
- *Encadenada*, 1934 (Dir. Clarence Brown)
- *Robin de los bosques*, 1938 (Dir. Michael Curtiz, William Keighley)

- *Luna nueva*, 1940 (Dir. Howard Hawks)
- *El extraño caso del Dr. Jekyll*, 1941 (Dir. Victor Fleming)
- *Qué bello es vivir*, 1946 (Dir. Frank Capra)
- *Arroz amargo*, 1949 (Dir. Giuseppe de Santis)
- *Bellísima*, 1951 (Dir. Luchino Visconti)
- *Noches blancas*, 1957 (Dir. Luchino Visconti)

Cinema Paradiso



1988

DIRECTOR GIUSEPPE TORNATORE

GUION GIUSEPPE TORNATORE

MÚSICA ENNIO MORRICONE

REPARTO PHILIPPE NOIRET, SALVATORE
ANTONELLA ATILI

SPOILER

CENSURA
BESOS QUE EL CUPA
LA COLECCION DE TODOS LOS
ALFREDO LE PEGABA A TODO

GÉNERO



TU NOTA

☆☆☆☆☆

Nada es seguro, si acaso, el amor es lo único que lo es. Cuando te alcanza, la vida se vuelve intensa y el tiempo parece detenerse. Aprendes de él porque le dedicas toda la atención. Puede que incluso creas que no hay nada más que ese amor, pero la vida a veces tuerce la realidad y te aleja de aquello que amaste con tanta fuerza. Con el tiempo puede que pierdas la perspectiva y que incluso llegues a pensar que el amor, como el resto de cosas, es solo un conjunto de momentos fugaces que se pierden como lágrimas en la lluvia.

Pudo pensar eso Salvatore, el protagonista de *Cinema Paradiso*. Un niño de un pueblecito italiano donde el único pasatiempo es ir al cine. Hipnotizado por esas películas, Totó cree ciegamente que el cine es magia; sin embargo, Alfredo, el proyeccionista, accede un día a enseñarle los misterios y secretos que se ocultan al otro lado de la ventana de la cabina. Salvatore va creciendo con ese amor por el cine, pero llega un momento en que ha de abandonar el pueblo y buscarse la vida. Pasados treinta años recibe un mensaje: Alfredo ha fallecido y debe volver a casa para su entierro.

A esta hermosa oda al cine dirigida por Giuseppe Tornatore se la considera la película que mejor define el amor por el séptimo arte. Sin embargo, fue todo un fracaso en taquilla, recibiendo críticas negativas y una lista interminable de quejas por su excesiva duración. De hecho, no llegaría a per-

manecer mucho más allá de un par de semanas en la mayoría de los cines italianos. El milagro, por llamarlo de alguna forma, se obró el 21 de mayo de 1989 en el festival de Cannes, donde la película se alzó con el Gran Premio del Jurado. Unos meses más tarde, ganaría también el Oscar a la mejor película de habla no inglesa.

Cinema Paradiso se rodó en Bagheria, Sicilia, la ciudad natal de Giuseppe Tornatore. El director se basó en gran medida en sus experiencias infantiles allí como inspiración para la película. De ahí el cariño y el mimo que transmiten tanto los diálogos como la trama en general. La intención de Giuseppe Tornatore era que esta película sirviera como obituario para las salas de cine tradicionales, semejantes a la que aparece en el filme. Después del éxito de la película, nunca volvió a mencionar este particular.

Lo que consigue *Cinema Paradiso* es hablarnos sobre lo equivocados que estamos sobre el amor. Cuando parece que nos aleja de lo que más queremos, en realidad nos acerca a donde debemos estar. Salvatore seguirá haciendo cine, viviendo su amor lejos de la cabina del Paradiso, que le espera para una última proyección con la que recordarle por qué se enamoró del cine.

