

NÚM. 1 - ABRIL DE 2020

cinema

INFERNO



**DIAMANTES
EN BRUTO**

**RICHARD STANLEY • SESIÓN SALVAJE •
TERROR EN LOS BARRIOS**



PELÍCULAS DEL MES

DIAMANTES EN BRUTO DE JOSH Y BENNY SAFDIE

Critica de la obra maestra de los hermanos Safdie	2
Inmortalizado en celuloide: un vistazo al distrito de diamantes neoyorquino	5
El sueño truncado y la melancolía de Lenny Cooke	8

COLOR OUT OF SPACE DE RICHARD STANLEY

Richard Stanley vs. el bestial ego de Hollywood	10
Entrevista con Richard Stanley	15

CRÍTICAS

Ruben Brandt, coleccionista de Milorad Krstic / Buñuel en el laberinto de las tortugas de Salvador Simó	20
---	----

ENTREVISTA

Julio César Sánchez y Paco Limón (Sesión salvaje)	24
---	----

CINEMA RETRO

Trash-Mex/Blogo Trasho presenta: La pobreza... y el terror	29
La lógica del exceso: una selección de Cannon Films	33

Fundador y editor

Eric Ortiz García

Corrector de estilo

Rafael Paz Esparza

Colaboradores

Rubén Pintos

Armando Hernández

JJ Negrete

Ilustración de portada

Mariana Torres

Diseño gráfico

Juan Parra

Web y redes sociales

www.cineinferno.com

Facebook, Twitter, Instagram:
[@CinemaInfernoMX](https://www.instagram.com/CinemaInfernoMX)

YouTube: Cinema Inferno

Las imágenes son reproducidas sin fines de lucro y son propiedad de sus respectivos creadores y editores.

© CINEMA INFERNO NÚM. 1, Abril 2020
Todos los derechos reservados.

DIAMANTES EN BRUTO: LA OBRA MAESTRA DE LOS HERMANOS SAFDIE

Adam Sandler da su mejor actuación en un noir frenético, divertido, emocionante, áspero y trágico.

Por Eric Ortiz García

Los hermanos Josh y Benny Safdie tardaron 10 años en concretar *Diamantes en bruto* (*Uncut Gems*, 2019), no es coincidencia que se sienta como esa gran película que siempre quisieron hacer, el punto de culminación de un periodo dentro de su joven carrera cinematográfica. Prácticamente todos sus intereses están en pantalla, entre ellos: la ciudad de Nueva York, el cine criminal, protagonistas inmorales, personajes del bajo mundo, lazos familiares, el hip hop y, por supuesto, el básquetbol (también de lo estilístico: el uso de teleobjetivos y colores neón).

Diamantes en bruto continúa —una vez que viajamos desde

Etiopía hasta el colón del protagonista (!) y empieza la secuencia de créditos iniciales, acompañada por el score electrónico, con algo de jazz y tintes épicos, de Daniel Lopatin— con lo desplegado en la anterior cinta de los Safdie, *Good Time: Viviendo al límite* (*Good Time*, 2017). Hay un ritmo frenético, sin descanso, que retrata el estrés y la urgencia experimentada por los protagonistas, especialmente de Howard Ratner (Adam Sandler, mejor que nunca), un tipo promedio de 48 años, padre de familia, dueño de una joyería en el distrito de diamantes de Nueva York y fan empedernido de los Knicks de la NBA; además, un incansable hombre de negocios

informales, mentiroso y apostador compulsivo.

Diamantes en bruto arranca cuando Howard está contra las cuerdas: le debe \$100 mil dólares a su cuñado Arno (Eric Bogosian, un memorable actor de cuadro, de esos que tanto le gustan a los Safdie), quien por su parte ha decidido que es tiempo de recurrir a un grupo de cobradores/matones, todos interpretados por actores no profesionales, como Keith Williams Richards (algo que los Safdie ya han hecho en el pasado, basta recordar *Heaven Knows What*).

Howard Ratner (Adam Sandler) en la ciudad de Nueva York. *Diamantes en bruto* (*Uncut Gems*, Josh y Benny Safdie, 2019).



Las deudas de Howard (porque no sólo Arno y sus secuaces andarán tras él) van de la mano con su incontrolable e irracional necesidad de apostar en juegos de la NBA; se trata de un agradable bastardo que con algo de efectivo en mano jamás va a solventar sus deudas, al contrario, volverá sin dudarle con su bookie de confianza (Mike Francesa). El estilo de los Safdie, que ciertamente bebe del Nuevo Hollywood, se funde a la perfección con la naturaleza inquieta e inmoral de Howard, quien siempre está al centro de estresantes secuencias, donde varios conflictos se hacen presentes al mismo tiempo y, consecuentemente, surge un caos, con diversos personajes hablando, gritando desesperadamente y, usualmente, irradiando enojo hacia Howard.

Los Safdie muestran el contexto

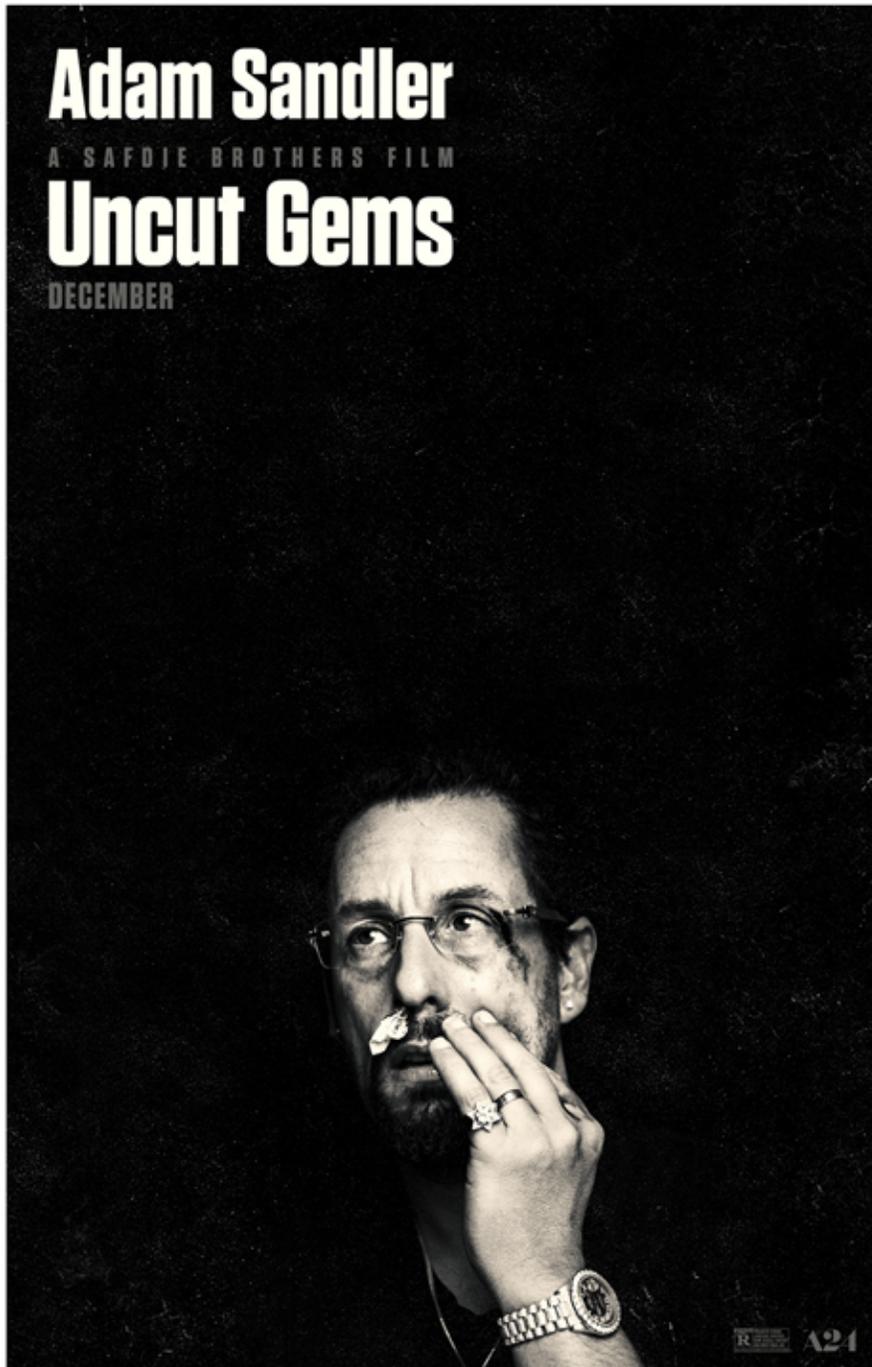
del distrito de diamantes neoyorquino y su histórica conexión con la comunidad judía: los judíos ortodoxos con sus vestimentas características en el

fondo, los muy particulares colegas joyeros de Howard (otros "no actores" para ese sello de autenticidad), referencias a los judíos africanos o a una celebración como el Pésaj (la Pas-

tiene todo el sentido del mundo: en la primavera de 2012, un socio de Howard (Lakeith Stanfield destaca como Demany) invita a Kevin Garnett (quien se interpreta a sí mismo) a la joyería, donde el famoso basquetbolista se obsesiona con un ópalo que Howard acaba de importar de Etiopía.

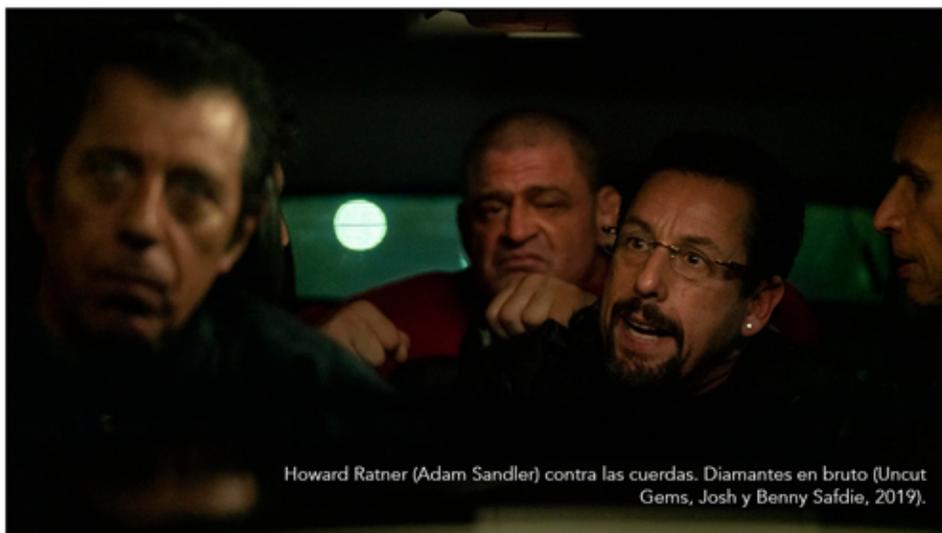
Esta viejísima y valiosa gema, que ya usaban los dinosaurios para ver el universo (asegura Howard en uno de sus muchos diálogos hilarantes), le permitirá el protagonista, en teoría, hacer el negocio de su vida; también es vista por el supersticioso KG como la fuente de energía que lo hará triunfar en los juegos de postemporada de su equipo, los Celtics de Boston, contra los 76ers de Filadelfia. Una vez involucrados el ópalo y KG, Howard se verá envuelto en una cadena de contratiempos,

propiciada por sus decisiones disparatadas. Aunque su ambición, su hambre por ganar en grande, se mantendrá intacta.



Póster americano oficial de Diamantes en bruto (Uncut Gems, Josh y Benny Safdie, 2019). A24, 2019.

cua judía). Además de esto, los hermanos vuelven a abordar su deporte favorito en un cóctel que podría sonar extraño en el papel, aunque, al final del día,



Howard Ratner (Adam Sandler) contra las cuerdas. Diamantes en bruto (Uncut Gems, Josh y Benny Safdie, 2019).

Usualmente cuando un actor cómico gana mayor reconocimiento es gracias a que decidió probarse en territorios dramáticos. Si bien, hace casi 20 años Sandler trabajó con un cineasta del calibre de Paul Thomas Anderson, *Diamantes en bruto* lo sacó de su zona de confort, donde permaneció durante buena parte de la década pasada. De 2010 a 2019, sólo otro de sus papeles podría considerarse "diferente": el de *Los Meyerowitz: La familia no se elige* (*The Meyerowitz Stories (New and Selected)*, 2017). Lo curioso es que, aunque sea un drama, *Diamantes en bruto* es constantemente divertida. De hecho, Sandler logra la actuación más memorable de toda su carrera (aunque a estas alturas no tenía que demostrarle nada a nadie), entregando un trabajo polifacético.

Howard es un personaje complejo, hace todo mal: además de sus problemáticos negocios, en el plano personal, arruinó su matrimonio. Sus hijos todavía no lo saben pero la separación de Howard y su esposa Dinah (Idina Menzel) es inminente. Dinah, una mujer de carácter quien ob-

viamente odia la inmadurez de Howard, no perdonará jamás a su esposo, quien mantiene un amorío con su atractiva empleada (la debutante Julia Fox). Sin duda, Howard puede ser irritante (algunos empleados se sienten, con razón, ignorados y hasta estafados; su hija no quiere ni que le hable; su esposa está hasta la madre de él), agresivo (más si *The Weeknd* quiere ligarse a su joven amante), y es experto en crear más y más problemas, aún después de un colapso ("I'm so sad, I'm so fucked up", se lamenta llorando en una magnífica secuencia equivalente a esos breakdowns de Leonardo DiCaprio en *Había una vez... en Hollywood*). Pese a todo, el Howard de Sandler es un personaje carismático, graciosísimo, con el que estamos en todo momento, apoyándolo al 100%.

Los Safdie hacen totalmente suya esta trama noir de un hombre ordinario con aspiraciones a más, dispuesto a llegar hasta las últimas consecuencias. Situado dentro de la joyería de Howard, el clímax de *Diamantes en bruto* es de lo más vibrante del cine contemporáneo. Ahí se conjuga

todo de una forma sorprendente: la adicción/ambición/locura de Howard, las cábalas que se sobrepone a la incertidumbre del apostador (y de KG), la emoción de los deportes manteniendo la tensión en general del filme y, por supuesto, el áspero y brutal submundo criminal.

A lo largo de los 135 minutos de metraje, Howard se siente un par de veces en la cima del mundo. No obstante, es previsible que esto no terminará bien. En la apuesta final, la más importante, en específico, los Safdie logran emocionarnos de cualquier forma, nos hacen vibrar con un juego de básquetbol como pocas películas. Al ver un duelo de playoffs desde la perspectiva del intrépido apostador protagonista, nos contagiamos de su nerviosismo e intensidad, pero luego de su gozo absoluto en cada pequeña victoria dentro de la cancha gracias a un KG inspirado por la gema africana. Hasta el supuesto antagonista Arno luce aliviado cuando lo imposible deja de serlo. A diferencia del policía apostador de *Corrupción judicial* (*Bad Lieutenant*, 1992), de Abel Ferrara, Howard se sale con la suya, triunfa en grande. Entonces, se cumple esa inevitable "ley" noir, que remite a la advertencia que le hacen al personaje central del clásico *Night and the City* (1950): "lo tienes todo... pero eres hombre muerto". El madrazo de realidad es más que efectivo, es absolutamente trágico.

Esta es la obra maestra de los hermanos Safdie.

INMORTALIZADO EN CELULOIDE: UN VISTAZO AL DISTRITO DE DIAMANTES NEOYORQUINO

Marathon Man y A Stranger Among Us retrataron antes de Diamantes en bruto el negocio de las joyas y la presencia de la comunidad judía en la calle 47 de Manhattan.

Por Eric Ortiz García

De acuerdo con Josh Safdie, según explicó en el podcast de Film Comment, existen dos películas que plasmaron el distrito de los diamantes neoyorquino (la calle 47) antes que Diamantes en bruto (Uncut Gems, 2019): Marathon Man (1976), de John Schlesinger, y A Stranger Among Us (1992), de Sidney Lumet.

Ambos filmes hacen énfasis en la predominante presencia de la comunidad judía, dado que el distrito no se hubiera convertido en lo que es actualmente sin la llegada de estos inmigrantes que huyeron de Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

A pesar de desarrollarse en los años setenta, la trama de Marathon Man está ligada directamente a dicha guerra y a la histórica relación de los judíos con el negocio de los diamantes. Tanto el protagonista "Babe" (el estudiante interpretado por Dustin Hoffman) como nosotros, la audiencia, permanecemos ignorantes por buena parte del metraje de lo que está sucedien-

do realmente, pero una vez que la intriga se resuelve, las secuelas de la guerra y los preciados diamantes son parte esencial del largometraje de Schlesinger.

No sólo los asesinatos a sangre fría y el involucramiento del inocente protagonista son producto del gran valor monetario de unos diamantes, sino que el antagonista Szell (Laurence Olivier, nominado al Oscar por esta interpretación) es un viejo dentista Nazi, quien estuvo encargado de llevar a cabo experimentos en los campos de concentración

y cuya riqueza tuvo sus orígenes en Auschwitz, donde se aprovechó de las víctimas y los despojó de sus bienes (oro y después diamantes).

Una de las secuencias más memorables de Marathon Man fue, precisamente, filmada en la calle 47, cuando el viejo Nazi tiene que corroborar el valor de sus antiguos diamantes, esto tras la muerte de su hermano que lo obligó a salir de su "escondite" en Sudamérica para reclamar su fortuna. En unos cuantos minutos en el lugar podemos obser-

Szell (Laurence Olivier) y "Babe" (Dustin Hoffman) en Marathon Man (John Schlesinger, 1976)



var la forma de hacer negocios basada en la mera confianza, pero sobre todo esta secuencia es una poderosa afirmación de que el pasado siempre vuelve. Particularmente si eres un hijo de puta nazi que dejó una huella imborrable en sus víctimas. El clímax de *Marathon Man*, con el personaje de Hoffman confrontando a este villano alemán, es una perfecta representación de la avaricia (encarnada por los diamantes) como sinónimo de autodestrucción. Justicia cinematográfica pura.

A *A Stranger Among Us*, por su parte, es un filme dividido en su inicio. La protagonista Emily (Melanie Griffith) es una detective cuyo ímpetu pone en riesgo la vida de su compañero (Jamey Sheridan). Posteriormente, es asignada a un caso quizá no tan atractivo que le cambiará la vida. Desde su primera escena, *A Stranger Among Us* nos adentra a una comunidad de judíos jasídicos, cuyas costumbres y estrictas reglas son principalmente representadas por medio del joven Ariel (Eric Thal), hijo adoptivo del Rebbe (el líder del grupo, interpretado por Lee Richardson) y quien se relaciona con Emily una vez que ambas vertientes chocan y la verdadera trama comienza a desarrollarse.

Lo que une a la detective con los judíos es un caso propio del film noir: la misteriosa desaparición del mejor amigo de Ariel, Yaakov (Jake Weber), ligada al negocio de los diamantes. A partir de aquí, *A Stranger Among Us* sigue la investigación de Emily (pronto se revela que Yaakov ha sido asesinado), al



La detective Emily (Melanie Griffith) en pleno distrito de diamantes neoyorquino. *A Stranger Among Us* (Sidney Lumet, 1992).

tiempo que expande su intención de mostrarnos las tradiciones de estos judíos ortodoxos y, naturalmente, el choque cultural que tienen con la protagonista.

Si en *Diamantes en bruto* hay diversas escenas que nos enseñan las particularidades de este grupo (la cena familiar donde Howard y Arno se reencuentran, por ejemplo), *A Stranger Among*

Us está mucho más interesada en este punto, a tal grado que hace que la detective se infiltre en la comunidad jasídica porque sospecha que el culpable del crimen es uno de ellos.

La otra gran conexión con *Diamantes en bruto* surge con la aparición de un par de gangsters italianos (uno de ellos interpretado por un joven y delgado



Emily (Melanie Griffith) y su amor prohibido Ariel (Eric Thal). *A Stranger Among Us* (Sidney Lumet, 1992).

James Gandolfini), quienes intentan cobrarles por la protección de su joyería a los judíos protagonistas (a lado de Ariel trabaja su hermana Leah, personaje interpretado por Mia Sara), revelándose como principales sospechosos del asesinato. Ciertamente, estos personajes secundarios de *A Stranger Among Us* son equivalentes a los cobradores/matones de Diamantes en bruto, quienes insistentemente presionan a Howard (Adam Sandler) para que pague una de sus tantas deudas.

Por supuesto que al final el misterio del asesinato se resuelve, con todo y un plot twist apurado, sin embargo, el corazón de *A Stranger Among Us* no está en sus elementos noir sino en su mirada al judaísmo jasídico desde la perspectiva de una mujer que está redescubriéndose. Parte de la esencia del filme se encuentra en las secuencias de aprendizaje para cualquiera ajeno a este mundo (particularmente las referencias tanto al Kabbalah como a las reglas que no deben romper), también en

otras escenas ligeras, con un toque humorístico incluso, de choque cultural, y ciertamente en el color proveniente de filmar la preparación de la comida, un baile o una boda judía.

Lo primordial es el vínculo entre Emily y Ariel: un posible romance prohibido. Si bien a lo largo del metraje el personaje de Griffith parece cuestionar seriamente la tradición judía (cuestiones como el matrimonio arreglado o la aparente falta de independencia de las mujeres) y al propio Ariel ("¿casarte con alguien que no conoces y ser el próximo Rebbe es realmente lo que quieres?"), en *A Stranger Among Us* las reglas se rompen sólo de manera momentánea. Los protagonistas más bien se mantienen en el camino correcto; Emily, en particular, experimentando un viaje de aprendizaje, aceptación y creciente empatía.

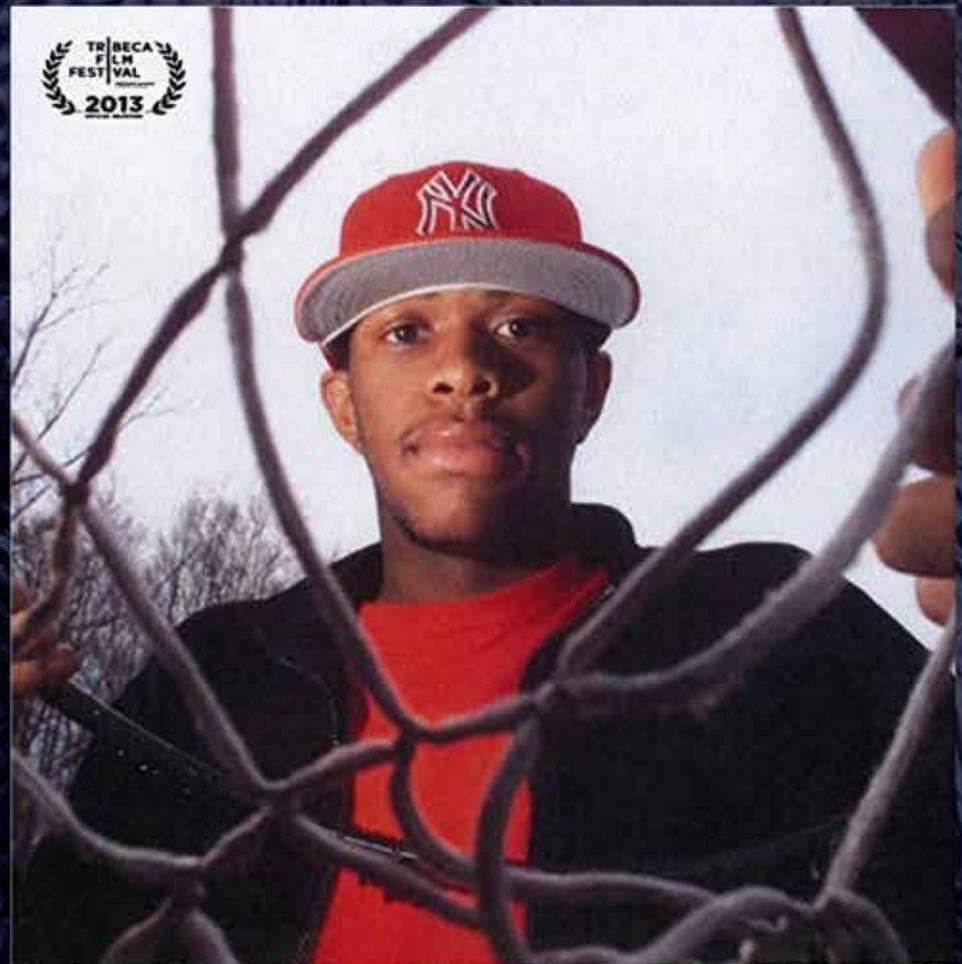
Este documental de los hermanos Safdie tiene como protagonista a una antigua promesa del básquetbol.

Por Eric Ortiz García

Diamantes en bruto (Uncut Gems, 2019) es una de las películas sobre básquetbol más vibrantes, aunque no presenta, en lo absoluto, una historia tradicional de deportes. Basta remarcar que Kevin Garnett (interpretándose a sí mismo) se revela como un jugador lleno de cábalas que se obsesiona con el "poder" de una gema, y el básquetbol (específicamente un juego de playoffs de 2012 entre los Celtics y los 76ers) es visto desde la perspectiva de un apostador compulsivo que se ha jugado todo (Adam Sandler), su incrédulo pariente al que le debe una importante suma de dinero (Eric Bogosian) y un par de matones encabronados y desesperados (Keith Williams Richards y Tommy Kominik).

Josh y Benny Safdie transmiten a la perfección la intensidad con la que se vive el básquetbol, este deporte es una pasión genuina de los directores/escritores. Por eso, al revisar su filmografía, resulta natural que su único largometraje documental hasta el momento sea sobre un ex basquetbolista llamado Lenny Cooke y tenga vasos comunicantes con el clásico Hoop Dreams (1994). Tampoco es la historia clásica, esa inherente al cine deportivo edificante. Pero sí es una historia universal, porque todos nos podemos identificar con un sueño truncado.

El sueño truncado y la melancolía de Lenny Cooke



LENNY COOKE

REMEMBER HIS FACE.



SHOPKORN PRODUCTIONS PRESENTS LENNY COOKE
PRODUCED BY ADAM SANDLER DIRECTED BY JOSH AND BENNY SAFDIE EXECUTIVE PRODUCER JOSHUA ROSE
WWW.SHOPKORN.COM

© 2013 SHOPKORN

Póster oficial de Lenny Cooke (Josh y Benny Safdie, 2013). Shop Korn Productions, 2013.

“En Estados Unidos casi literalmente sólo uno en un millón llega a la NBA”, advierte un experimentado coach a un grupo de jóvenes en la primera secuencia de Lenny Cooke (2013). Entre los jugadores en cuestión se encuentra nuestro protagonista, aunque él, a diferencia del resto, está destinado a ser ese “uno en un millón”.

Es 2001, Cooke es el basquetbolista de preparatoria mejor rankeado de su país, por encima de contemporáneos cuyos nombres son reconocidos en la actualidad hasta para los neófitos del baloncesto. Entre ellos LeBron James, ni más ni menos. Rescatando material de archivo, los Safdie nos hacen seguir a Cooke en el año decisivo de su prometedora trayectoria: en 2002 debió elegir entre ir a la universidad o arriesgarse en el draft de la NBA, con miras a dar ese salto exponencial con el que millones sueñan.

Lenny Cooke nos hace ver la (cruda) realidad de la NBA, una vez que el mero gusto por el juego cobra otra dimensión para incontables jóvenes afroamericanos de origen por demás áspero. Quienes son vistos, obviamente, como mero negocio (no falta la analogía entre la NBA y la esclavitud por parte de uno de los entrevistados). El documental es un acercamiento a un periodo controversial en el que un número importante de preparatorianos fueron elegidos en el draft, naturalmente propiciando que muchos otros quisieran seguir sus pasos de forma precipitada; no por nada las reglas de la liga cambiaron

en esta época con el objetivo de que los jóvenes fueran a la universidad antes de buscar ser profesionales.

La caída del protagonista Cooke es previsible (¿quién carajo lo conoce hoy en día?), pero debido a que estamos lidiando con la mayor promesa de aquellos años, se trata de una caída especialmente dolorosa. Los momentos más contundentes del documental llegan una vez que la historia arriba a tiempos más contemporáneos. Es 2012, el material de archivo quedó atrás y los Safdie nos ponen al corriente con la vida de Cooke. Tan sólo verlo fuera de forma, aún muy joven (a punto de cumplir 30 años) pero con apariencia más vieja, es de gran impacto. Todos esos momentos del material de archivo que dan claros indicios de que Cooke no iba a tener la disciplina necesaria (por ejemplo, reniega de tener que despertarse temprano y lo vemos en Las Vegas con una escort), le pasaron factura. Su vida en Virginia es diametralmente opuesta a lo que se suponía ocurriría cuando era líder

del ranking una década atrás. Sus antiguos amigos parecen haberlo olvidado. Varios de sus contemporáneos brillan en la NBA. Su propio hijo idolatra a LeBron James. Hace tiempo, el sueño terminó.

“En Estados Unidos casi literalmente sólo uno en un millón llega a la NBA”

En la secuencia clave del filme, el “viejo” Cooke le habla a la joven promesa para aconsejarlo, para pedirle que no cometa los mismos errores de los que ahora se arrepiente (en su caso ligados al dinero, las mujeres, los lujos y los vicios). Una dura reflexión en la que se congrega todo el sentir melancólico y frustrante del documental. Al mismo tiempo, Cooke logra hablarnos a todos, a los que dejaron de soñar, sin duda, y a los que quizá no están dando todo por alcanzar sus objetivos. No de la manera más convencional, Lenny Cooke es un documental indudablemente inspirador.



El basquetbolista protagonista de Lenny Cooke (Josh y Benny Safdie, 2013).

La silueta del misterioso Richard Stanley en los Pirineos franceses. *Lost Soul: The Doomed Journey of Richard Stanley's Island of Dr. Moreau* (David Gregory, 2014).



RICHARD STANLEY VS. EL BESTIAL EGO DE HOLLYWOOD

Por Eric Ortiz García

Lost Soul expone las increíbles razones por las que el enigmático director no pudo completar su adaptación de La isla del Dr. Moreau.

Las mejores peores películas siempre parecen tener una peculiar historia detrás de su creación que merece ser contada. El documental *Best Worst Movie* (2009), por ejemplo, aborda el rodaje del filme de culto *Troll 2* (1990); mientras que *The Disaster Artist: Obra maestra* (*The Disaster Artist*, 2017) es la adaptación del libro que revela todo sobre la magnum opus de Tommy Wiseau (*The Room*, 2003). El documental *Lost Soul: The Doomed Journey of Richard Stanley's Island of Dr. Moreau* (2014), de David Gregory, nos adentra

a una historia mucho más triste y encabronante, que dio paso a la creación de la infame versión noventera de la novela clásica del británico H.G. Wells: *La isla del Dr. Moreau*.

Al ver la película, dirigida por John Frankenheimer, es inevitable preguntarse varias cosas: ¿qué pasó para que Marlon Brando entregara la peor caracterización fílmica del Dr. Moreau (le valió un premio Razzie)? ¿En qué momento este importante personaje se redujo a un viejo que sólo se queja del calor en

la isla? ¿Por qué usó un excesivo maquillaje blanco en la cara y, en una secuencia, una cubeta de hielos en la cabeza para soportar las altas temperaturas? ¿Qué hay detrás del delirante "mini-me" de Moreau, interpretado por el "hombre más pequeño del mundo" (Nelson de la Rosa)? ¿A quién carajo se le ocurrió que el "mini-me" tuviera incluso una réplica del piano de Moreau hecha a su medida?

También resulta desconcertante la actuación de otra estrella de Hollywood: Val Kilmer, quien en-



Richard Stanley en su casa del sur de Francia durante la filmación de *Lost Soul...* (David Gregory, 2014).



Arte conceptual para la adaptación de *La isla del Dr. Moreau* a cargo de Richard Stanley.

carne a Montgomery, el ayudante de Moreau. Su look, actitud y hasta la música que escucha no va acorde al tono de la trama; ni decir que, eventualmente, este personaje enloquece por completo y decide imitar a Moreau... ¡con todo y el maquillaje blanco!

Evidentemente, *La isla del Dr. Moreau* (*The Island of Dr. Moreau*, 1996) nos regala material digno de lo mejor de lo peor, al tiempo que representa la época más difícil para un cineasta de

talento innegable: Richard Stanley. A principios de los años noventa, Stanley parecía destinado a triunfar en grande. Sus primeros dos largometrajes, *Hardware* (1990) y *Dust Devil* (1992), tuvieron una buena recepción entre los amantes del cine de género. A pesar de batallar seriamente por los derechos de *Dust Devil* y tener problemas económicos —producto de una poco placentera relación laboral con Harvey Weinstein y Miramax—, en 1995 Stanley estaba listo para con-

cretar su primera producción dentro del sistema de estudios de Hollywood, un proyecto de ensueño: adaptar *La isla del Dr. Moreau*, una novela que lo fascinó desde que era niño.

Stanley viajó a Los Ángeles para trabajar con New Line Cinema, determinado a hacerle justicia a la visión de Wells (para él ninguna de las adaptaciones anteriores lo había logrado), trasladando la historia del Dr. Moreau y sus bestias humanoideas a un contexto moderno. Si bien la naturaleza del enigmático y "raro" Stanley (un ferviente seguidor de la brujería), opuesta a la frivolidad de Hollywood, anticipaba una producción inusual y accidentada, nadie imaginaba la catástrofe en ciernes.

Similar al documental *Lost in La Mancha* (2002), sobre el trunco intento de Terry Gilliam por adaptar *Don Quijote de La Mancha* a principios del nuevo milenio, *Lost Soul...* expone toda la locura que ocurrió en Australia a finales de 1995, el eventual despido de Stanley y la subsecuente creación de esa película con Brando y Kilmer.

Lost Soul... nos contagia el entusiasmo y la felicidad pura que Stanley sintió momentáneamente. Incluso en las escenas grabadas en 2011, Stanley continúa sonriendo nada más de ver los viejos bocetos y storyboards, y de recordar todas las piradas ideas que le darían un toque único a su versión, cuyos protagonistas originalmente serían, ni más ni menos, Bruce Willis, James Woods y Brando. Poderosas y coloridas imágenes con



Tres actores caracterizados como bestias humanoides. La isla del Dr. Moreau (*The Island of Dr. Moreau*, John Frankenheimer, 1996).

influencia religiosa y de H.P. Lovecraft (curiosamente, el primer concepto artístico de la película tenía a unas criaturas marinas inspiradas en Cthulhu), nociones de bestias más civilizadas, y escenas violentas, sexuales y psicodélicas son parte de esa prometedora y controversial visión que nunca llegó a la pantalla grande.

A pesar de ser despedido del proyecto, Stanley mantuvo su crédito como co-guionista y algunas de sus ideas se encuentran en la versión final. Siempre fue su intención ahondar en la parte de la novela omitida por las otras adaptaciones: cuando las bestias toman el control de la isla y terminan protagonizando una lucha de poder entre ellas mismas (por ahí también hay una escena donde están drogadas y totalmente alocadas). El destacado trabajo de maquillaje de las criaturas es producto del

equipo que Stanley había alistado y la mayoría de sus actores permanecieron en el proyecto por cuestiones de contrato, aún cuando algunos —como la actriz Fairuza Balk (la mujer pantera, la creación de Moreau más cercana a la perfección)— deseaban mostrar apoyo a Stanley y marcharse con él.

Por supuesto que lo rescatable del filme de Frankenheimer es opacado principalmente por el show de Brando y Kilmer. De hecho, en el documental queda claro que todos los problemas e infortunios que causaron el despido de Stanley —los cambios en el reparto, el incremento del presupuesto, el suicidio de la hija de Brando que obligó al actor a retardar su llegada a la filmación, el huracán que destruyó el set y los constantes conflictos con los productores y con Kilmer— fueron el preámbulo del verdadero infierno.

Una vez que Frankenheimer tomó el control y que Brando apareció en la locación, se gestó una pesadilla propia del peor lado de la industria hollywoodense. Mucho se habla actualmente de las malas condiciones que el crew y reparto deben soportar en cualquier rodaje. No es ningún secreto que las filmaciones suelen ser conflictivas, por

A pesar de ser despedido del proyecto, Stanley mantuvo su crédito como co-guionista y algunas de sus ideas se encuentran en la versión final.

decir lo menos. Un documental como *Poultry in Motion: Truth Is Stranger Than Chicken* (2008) nos muestra sin tapujos la realidad del cine independiente de nulo presupuesto, en este caso

SPECIAL 3-DISC HOUSE OF PAIN EDITION

LOST SOUL

THE DOOMED JOURNEY OF RICHARD STANLEY'S
ISLAND OF DR. MOREAU



Portada del Blu-ray edición especial de Lost Soul... (David Gregory, 2014). Severin Films, 2015.

el producido por Troma Entertainment: proyectos donde buena parte del equipo trabaja sin cobrar y, en ocasiones, servicios tan básicos como el catering brillan por su ausencia.

Lost Soul... reafirma que las producciones millonarias de Hollywood, a su manera, también están plagadas de problemas. En este caso en específico, el crew y los actores disfrutaron de buen salario y hospedaje. El conflicto se redujo a algo muy simple y absurdo: el ego de las estrellas que se saben inmunes, que abusan y se comportan como verdaderos hijos de puta porque entienden que los jefes han invertido millones en ellos y despedirlos no es una opción viable.

Los testimonios en Lost Soul... –por parte de actores (además de Balk, el alemán Marco Hofschneider destaca), productores, gente de New Line Cinema (entre ellos el fundador Robert Shaye) y miembros del crew australiano– son difíciles de creer pero totalmente reales. Todos están de acuerdo, al menos, en un par de cosas: primero, la pasión de Stanley por el proyecto era palpable; y, segundo, Brando y Kilmer se levantaban todos los días con la única intención de joder la labor de los demás. Hasta Frankenheimer, quien inicialmente había llegado con actitud arrogante y confiado en que sustituir a Stanley iba a ser tarea fácil, terminó asqueado de este par de dementes egomaniacos.

Los relatos de un Brando obsesionado con cambiar un guión que ni siquiera había leído (to-

das esas secuencias sin sentido con Moreau fueron su idea!), y de un Kilmer con actitud de "bully", son increíbles e hilarantes, aunque ciertamente representan un Hollywood deprimente donde la integridad artística es lo de menos. Y sí, al final de la odisea todo quedó en una mala película y en una pérdida monetaria para New Line Cinema (que no fue tan grave porque Frankenheimer logró entregarles el producto terminado), lo trágico es que en 1995 la

Afortunadamente en 2020 existe un nuevo y feliz capítulo en la vida profesional de Stanley.

prometedora carrera del joven Stanley quedó sepultada.

La terrible experiencia deshizo emocionalmente al cineasta, quien eventualmente decidió alejarse por completo no sólo de la industria del cine sino de la sociedad en general. Aislado en los Pirineos al sur de Francia, Stanley filmó algunos cortometrajes y documentales, sin recibir la atención que algún día disfrutó. Afortunadamente, en 2020, seis años después de la presentación de Lost Soul..., existe un nuevo y feliz capítulo en la vida profesional de Stanley.

Ver el documental en retrospectiva es una experiencia emotiva. Al final del mismo, un miembro del crew australiano dice que espera que exista un lugar para Stanley "con una gran compa-

ña independiente, respaldada por gente que realmente crea en él". El propio Stanley anhe-la otra oportunidad para hacer un largometraje, "algo un poco más modesto".

Esos deseos se hicieron realidad: luego de 27 años desde el estreno de Dust Devil, Stanley presentó otro largometraje de ficción, en esta ocasión una adaptación de una historia corta de Lovecraft. Color Out of Space (2019) es, en muchos senti-

dos, lo que debió ser en su momento su versión de La isla del Dr. Moreau: un filme inspirado en uno de sus autores favoritos, de presupuesto moderado, producido por compañías independientes especializadas en cine de género y conscientes del talento de Stanley (SpectreVision y XYZ Films, entre otras), y con la calidad y locura características del director.

Color Out Of Space es un éxito de taquilla, Stanley incluso está listo para continuar filmando más adaptaciones de la obra de Lovecraft. Así que en este momento, Lost Soul... nos ayuda a valorar más el retorno triunfante del cineasta de culto que Hollywood había olvidado.

El terror es producto de saber que existe algo más allá de lo humanamente conocido. El pavor al imaginar que, tarde o temprano, nuestro mundo será alterado para siempre.

En historias como La llamada de Cthulhu y El color que cayó del cielo, los narradores del inmensamente influyente H.P. Lovecraft descubren un conocimiento que muy pocos hombres tienen, pronto se arrepentirán de adquirirlo porque dejarán de descansar por las noches. Sus mentes indagarán ese horror ancestral, que aguarda en las profundidades del océano mientras un culto secreto ansía su retorno, o en ese horror que llegó desde el cielo para "contaminar" todo a su alrededor.

Co-escrita y dirigida por un fiel súbdito del horror lovecraftiano, Richard Stanley, la adaptación cinematográfica

más reciente de El color que cayó del cielo presenta diversas novedades (por ejemplo: aquí el narrador sí es testigo directo del horror y los miembros de la familia protagonista tienen un mayor desarrollo, incluida la hija que representa el interés de Stanley por los ritos), aunque se mantiene fiel al texto original. La caída de un meteorito en una granja al oeste de Arkham, marca el inicio de los "días extraños", en los

que la vegetación, los frutos, los animales y una familia son presa de algo ajeno a este mundo, encarnado por un "color" como ningún otro.

Color Out of Space (2019) es un despliegue constante de locura, de situaciones inexplicables para la lógica humana. No sólo cuenta con otra actuación desmesurada y absolutamente memorable de Nicolas Cage, con su inherente toque de humor, sino que Stanley le hace justicia a Lovecraft, trasladando la colorida demencia y el estremece-

de la presentación de Color Out of Space en el Fantastic Fest de 2019.

Cinema Inferno: Pasó mucho tiempo desde que filmaste tu último largometraje de ficción. ¿Cómo te involucraste en este proyecto después de tantos años?

Richard Stanley: Hay dos explicaciones, depende de lo que creas, si crees en la existencia de la magia o no. La explicación racional es que hicimos un cortometraje mientras vivía en

los Pirineos en 2011, llamado The Mother of Toads, el cual se convirtió en el primer segmento de una película de antología llamada The Theatre Bizarre (2011). Entonces a uno de los inversionistas de esa antología le gustó mucho nuestro corto lovecraftiano, visitó la locación y nos dijo que nos

daría el dinero para escribir un largometraje sobre Lovecraft, preferiblemente basado en El color que cayó del cielo, una de las pocas historias de Lovecraft que son accesibles desde cierto punto de vista y no está ambientada en la Antártida, ni en el fondo de la Fosa de las Marianas, sino en una granja. La hace accesible para adaptar.

RICHARD STANLEY Y EL COLOR QUE CAYÓ DEL CIELO

EL DIRECTOR DE COLOR OUT OF SPACE, PRIMERA ENTREGA DE LO QUE SERÁ UN UNIVERSO CINEMATográfico LOVECRAFTIANO, CHARLA CON CINEMA INFERNO.

POR ERIC ORTIZ GARCÍA

body horror del escritor (la familia sufre trastornos mentales y físicos) a la pantalla grande.

Stanley regresó de manera triunfal 27 años después de estrenar su último largometraje de ficción. Mientras el cineasta prepara The Dunwich Horror (la segunda entrega de lo que será su propio universo cinematográfico lovecraftiano), disfruten a continuación de la charla íntegra que sostuvimos con el director antes

Entonces me senté con mi compañera [Scarlett Amaris] y escribimos el primer guión. Cuando lo terminamos, el inversionista que nos iba a dar el dinero se había ido a rehabilitación. No había producción. El guión estuvo circulando, todo Lovecraft es del dominio público. Durante la filmación de Mandy (2018), Nic [Cage] le dijo a uno de los productores que era un gran admirador de Lovecraft y estaba buscando un proyecto Lovecraftiano. La gente de SpectreVision [la compañía de la que Elijah Wood es co-fundador] sabía que había un guión de Lovecraft circulando y lograron hacérselo llegar.

Eventualmente manejaron a donde Nic estaba viviendo, en Las Vegas, él nunca dejó Las Vegas. Se colaron a un bar. A las tres de la mañana del sur de Francia recibí una llamada telefónica de un tipo en un bar en Las Vegas, era Nic Cage y quería hacer la película. En realidad yo no lo creía. Cuando terminé la junta con Nic, de alguna forma su cuenta en el bar era de \$30 mil dólares, lo cual también me pareció increíble. Después regresaron al carro y [unos ladrones] se habían metido, se robaron las computadoras y el DCP de Daniel Isn't Real (2019). Pero la llamada telefónica se había hecho para poner en marcha el proyecto.

Permanecí escéptico por mucho tiempo,

no creí que era posible hacerla hasta seis semanas antes de empezar la filmación. Finalmente, el productor Josh Waller y uno de los productores portugueses manejaron a donde yo vivo en el sur de Francia, tocaron la puerta un día muy temprano, me dijeron que me metiera al carro, teníamos sólo seis semanas para prepararla.

¿Cuál es la esencia de la historia corta de Lovecraft que querías llevar a la pantalla?

Primero que nada, tenía que hacerla relevante. No quería que fuera algo del pasado, porque la historia es de los años treinta [se publicó en 1927] y está ambientada en el siglo XIX.

Nathan Gardner (Nicolas Cage) en su granja durante los "días extraños", Color Out of Space (Richard Stanley, 2019). Foto cortesía de Gustavo Figueiredo.



Madeline Arthur como Lavinia Gardner en Color Out of Space (Richard Stanley, 2019). Foto cortesía de Gustavo Figueiredo.



En mi casa tengo un juguete de Cthulhu, un Cthulhu de peluche con el que me duermo, pero no quería que fuera adorable. Si la hacíamos, teníamos que hacer de la fuerza lovecraftiana algo que todavía fuera aterrador, imposible de lidiar. Incluso ahora en el presente, que fuera una amenaza existencial para las próximas generaciones.

Quería hacer de los mitos algo relevante, aterrador y peligroso otra vez. Sentí que se lo debía a Lovecraft, porque él fue el autor favorito de mi madre. Tenía el deber de intentar hacer un buen trabajo por ella. Mi madre murió de cáncer, fue su prolongada muerte lo que influyó algunas partes de la historia. Nic tiene sus propios problemas con su papá, en la última parte del filme, está más o menos interpretando a su propio padre. Entonces fue también una manera de estar en paz con nuestros padres, lo cual aparece de una forma muy fuerte en la película.

En estos momentos, luego de vivir toda mi vida con Lovecraft y de los efectos que este material ha tenido en mi carrera o en las decisiones que he tomado, también estoy consciente de que él era un individuo con muchos defectos. Entonces tuvimos que lidiar tanto con su odio hacia la raza humana como con su racismo y su misoginia. Todos estos problemas se pusieron sobre la mesa desde un principio, sabíamos que este filme tenía que empezar con el primer estudiante negro graduado de la Universidad de Miskatonic [interpretado por Elliot Knight] y con una mujer [Madeleine Arthur], desde la primera escena teníamos que

abordar estas cuestiones. En parte era hacerle justicia a Lovecraft, también quería tener una discusión con él sobre la raza humana.

Como director siempre te interesaste por tener un aspecto visual distintivo. Como el título lo indica, en Color Out of Space los colores son muy poderosos. ¿Cómo fue el proceso para plasmar tu visión en pantalla?

El show business se trata de mostrar y no de hablar. Fue cuestión de encontrar una forma visual de representar a Lovecraft, quien es una figura que escribe sobre cosas que están más allá de la imaginación [risas]. Fue un gran reto, intentar recrear en pantalla el tipo de cosas que vemos en nuestros sueños o alucinaciones.

No tuvimos mucho dinero en Color Out of Space, entonces también fue cuestión de ampliar los límites de los efectos especiales lo más que fuera posible. Fue la primera vez que me permitieron trabajar con cámaras digitales y VFX.

¿Cómo fue el proceso para crear estas criaturas alteradas por la entidad alienígena? Seguro amas La cosa del otro mundo (The Thing, 1982), de John Carpenter...

La cosa del otro mundo es, probablemente, la mejor adaptación no oficial de Lovecraft de todos los tiempos. Obviamente proviene de una historia de John W. Campbell, pero está muy influenciada por Lovecraft.

El gran cineasta Richard Stanley.



Nuestra película fue una batalla constante todos los días. Desde el principio hicimos los storyboards de todo. Tratamos de hacer todo de manera práctica, tratamos de hacer lo más posible en la locación. Efectos prácticos, animación stop-motion... Ray Harryhausen y King Kong (1933) fueron muy importantes para mí.

La secuencia con el insecto, la mantis que sale del pozo, es un homenaje a mi infancia, las cosas extrañas y los monstruos que dibujaba con crayones, el tener amigos locos invisibles. Es una precisa recreación de cómo era de niño, de cómo reaccioné, supongo, a la separación de mis padres, a sus peleas. Terminas hablándole a cosas invisibles,

a árboles que tienen vida. Fue una oportunidad de investigar ese mundo.

También quise hacerle justicia a la visión original de Lovecraft. Mucha gente dice que no debes mostrar al monstruo, pero Lovecraft siempre muestra al monstruo, siempre llega en el último párrafo, usualmente en itálicas, y la gente se vuelve loca o se muere como resultado. No mostrarlo para nada sería un gran engaño, estaría decepcionado si ese fuera el caso.

Sabía que no tenía el dinero para hacer una película de estudio de Hollywood, teníamos que hacer nuestro mejor trabajo para intentar traer algo fuera del pozo o a la pantalla, que mate-

rializara las expectativas de la audiencia.

Tuvimos ayuda porque Lovecraft dijo cuánto amaba el trabajo del artista fantástico Virgil Finlay. Y Finlay ilustró la edición original de El color que cayó del cielo, entonces la cosa que sale del pozo proviene de la ilustración que Finlay hizo para la historia corta original y que sabemos Lovecraft hubiera aprobado. Pudimos reproducir esta ilustración y se la dimos a los tipos españoles encargados de los efectos digitales. Para todo, desde cómo se mueven los árboles y cómo se mueve el pasto, las ilustraciones originales fueron una gran inspiración.

Elliot Knight le da vida al narrador del filme, el hidrólogo Ward Phillips. Color Out of Space (Richard Stanley, 2019). Foto cortesía de Gustavo Figueiredo.





Joely Richardson y Nicolas Cage como Theresa y Nathan Gardner, respectivamente, *Color Out of Space* (Richard Stanley, 2019). Foto cortesía de Gustavo Figueiredo.

¿Cómo fue la relación con Nic Cage? Después de *Mandy*, el público espera bastante su unión...

Nic es fantástico, es una verdadera estrella y le dio mucho a esta película. Creo que es incomprendido por las audiencias. Me he enojado mucho por algunas de las cosas que la gente escribe en las reseñas, porque parece que no aprecian lo que Nic está haciendo. Dicen que es campy y exagerado, que cómo puedes hacer una película seria pero bastante divertida. Esto es justo algo que amo de Nic, es capaz de ser gracioso y serio al mismo tiempo. Me entretienen bastante filmes como *Bad Lieutenant: Port of Call – New Orleans* (2009).

Pienso que Nic tiene atributos similares a los de Klaus Kinski o, incluso, a los de Vincent Price, en términos de las actuaciones estilizadas que es capaz de aportar. Tiene algo de la comedia de la crueldad, cuando Nic caricaturiza a su propio padre en la película, la misma figura en la que se basó para *El beso del*

vampiro (*Vampire's Kiss*, 1988). Para él es divertido y horrible, pero para nada es caótico, es algo que hablamos con semanas de anticipación, cuando revisamos el guión y encontramos diferentes lugares en los que era ideal. Una vez decidido esto, Nic reprodujo esa locura en cada toma, en cada ángulo, con el mismo timing y la misma intensidad. No hay nada caótico, son una serie de decisiones intencionales de su parte.

Si le dan la oportunidad, y si el público está ahí, creo que dentro de Nic hay una gran estrella del cine de género esperando salir. Quizá tengamos muchas décadas más de actuaciones muy entretenidas. Estoy muy agradecido con él, hizo un trabajo fantástico y, personalmente, lo encuentro extremadamente entretenido.

"ME HE ENOJADO MUCHO ALGUNAS DE LAS COSAS QUE LA GENTE ESCRIBE EN LAS RESEÑAS, PORQUE PARECE QUE NO APRECIAN LO QUE NICOLAS CAGE ESTÁ HACIENDO. PERSONALMENTE, LO ENCUENTRO EXTREMADAMENTE DIVERTIDO".



RUBEN BRANDT, COLECCIONISTA Y BUÑUEL EN EL LABERINTO DE LAS TORTUGAS

Una fantasía de las artes plásticas y la filmación de un legendario documental cobran vida en animación con resultados sorprendentes.

POR RUBEN PINTOS

A estas alturas debería ser un cliché decirlo pero no está de más subrayarlo: la animación es un campo de expresión lleno de posibilidades prácticamente infinitas para contar historias en el cine. Punto que asiáticos y europeos han entendido sin problema, mientras que en Estados Unidos o México la idea aún es difícil de digerir para muchos. Después de Los Simpson, South Park o BoJack Horseman esta noción de la animación como un anestésico infantil debería terminar. Durante el 2019 pasaron por festivales y salas comerciales del mundo dos producciones europeas que nos recuerdan la

elasticidad visual y narrativa que la animación puede brindar. Las cintas en cuestión: Ruben Brandt, Colector, (2018) y Buñuel en el laberinto de las tortugas (2018).

RUBEN BRANDT, CUANDO EL ARTE SE EMPEÑA EN RETARTE

El primer largometraje del realizador Milorad Krstic usa como tópico no sólo las artes plásticas sino el gran poder que tienen las imágenes en nosotros. El personaje que da título a la cinta, Ruben Brandt, es un psicoanalista que trata a pacientes con manías particulares, todos

ellos ladrones profesionales a quienes reclutará para hacerse de algunas de las obras más importantes en la historia del arte. Desde la Venus, de Sandro Botticelli, la Olympia, de Édouard Manet, hasta el café de Nighthawks, de Edward Hopper. Todos estos cuadros aparecen en pesadillas que atosigan a Brandt. Al tener todas estas pinturas colgadas en su casa el estudio de la mente humana espera tener paz y poder controlar sus demonios internos. Un detective, una acróbata y otros peculiares personajes dan forma esta galería de arte en movimiento.

Still de Buñuel en el laberinto de las tortugas (Salvador Simó, 2018).



El cine debe ser un foro para crear imágenes que de otra manera simplemente no podrían existir en este mundo.

El protagonista de Ruben Brandt, coleccionista (Ruben Brandt, Collector, Milorad Krstic, 2018).



Still de Ruben Brandt, coleccionista (Ruben Brandt, Collector, Milorad Krstic, 2018).



Los seres que pululan el relato cuentan con rostros propios de una obra cubista. Sus facciones acentúan rasgos de acuerdo a sus personalidades o habilidades. Desde un personaje con cuatro ojos, con su respectivo doble par de anteojos de sol, hasta un hombre con dos rostros que además es totalmente bidimensional, lo que le permite deslizarse bajo puertas cual si fuera una hoja de papel. En una secuencia, de virtuosismo cinematográfico puro, el detective persigue al acróbata por calles y edificios de una ciudad que se mueve de un estilo de arte a otro. El nivel de detalle es enorme y prácticamente cada escena está llena de elementos variados que estimulan la pupila. Una mención aparte se merecen todas las referencias fílmicas, que van desde cubos de hielo en forma de Alfred Hitchcock hasta una colección de navajas de afeitar, sacadas de distintas cintas.

¿Qué hay de la historia? Con una avalancha tan grande de secuencias tan hipnóticas y delirantes sería fácil dar por hecho, como varios críticos lo hicieron, que la historia estará a merced de lo visual y lo está... en el mejor sentido posible. La preocupación de Krstic es hacer que las imágenes hablen por sí mismas y cuenten una historia donde las alegorías cobran vida, brincan, corren y hasta disparan armas.

Esta combinación de acción, crimen, humor y drama con tintes freudianos difícilmente funcionaría en manos menos hábiles, resulta imposible no quedar embelesado con el relato, con los personajes y el rocambolesco mundo que habitan.

La psicosis de Brandt, el flirteo propio de comedia screwball a lo Howard Hawks, que se desarrolla entre la acróbata y el detective, y otros gags visuales son la clase de cosas que difícilmente se ven en cualquier cinta, animada o no. El largometraje se apega al principio de creación de Werner Herzog: el cine debe ser un foro para crear imágenes que de otra manera simplemente no podrían existir en este mundo. Las imágenes pueden definir y dar forma a nuestras pasiones y ansiedades. La locura de la cinta, más que tener una resolución, simplemente termina al final de su metraje y deja en el espectador una enorme sonrisa.

El arte siempre estará enfocado primero a estimular a los sentidos por encima de la mente, un principio básico que no puede negarse. El disfrute dependerá, por supuesto, de la afinidad con este cóctel de influencias y sabores artísticos que la cinta despliega con tanto ahínco, pero si desde los primeros minutos quedaron encantados el resto del viaje será un deleite total.

EL VIAJE DE BUÑUEL POR LA OTRA ESPAÑA

Mientras la cinta húngara busca a toda costa la psicodelia sensorial, Buñuel en el laberinto de las

tortugas tiene una aproximación más sobria en términos de narrativa, con una animación depurada que busca enfocar nuestros sentidos en los dilemas de su protagonista. Basada en un cómic homónimo firmado por Fermín Solís, la película dirigida por Salvador Simó es una mirada íntima a un Luis Buñuel que lucha contra sus inseguridades: su búsqueda por el reconocimiento del público, no vivir en la sombra de Salvador Dalí, recibir apoyo de su estricto padre y encontrar su propia voz en la turbulenta España de los años treinta, poco antes del estallido de la guerra civil que abrió la puerta a la dictadura de Francisco Franco.

La historia gira en torno a la filmación del documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), que rodó Buñuel en una de las regiones más marginadas en la España de aquellos años, una comunidad tan aislada que el pan simplemente no existía. Buñuel empleó una aproximación surrealista a una realidad cruda que estremecería a cualquiera. El cineasta manejaba los tiempos y matices de tal manera que logró crear un híbrido de ficción y documental adelantado a su época.

El relato también centra su atención en la amistad entre Buñuel y el productor Ramón Acín, quien ayudó a financiar el documental con el dinero que ganó por un premio de lotería. La relación entre comunista y anarquista está llena de momentos agrídulces. El guión nos muestra que existía un respeto mutuo; al tiempo que había fuertes discrepancias

entre la visión desenfadada del Buñuel comunista y el pragmatismo del Acín anarquista. Este último no omitía señalar que el comportamiento del primero era propio de un hijo de padres adinerados, alguien a quien se le hacía fácil tomar decisiones impulsivas bajo el cobijo de un falso sentido de seguridad burguesa. La labor del productor fácilmente puede ser malinterpretada y caer en la caricatura del malvado ogro cuadrado que asfixia al artista, pero la película sabiamente evade esa trampa y dota al personaje de Acín de personalidad y motivaciones congruentes.

La odisea que fue filmar el documental en tierras abandonadas por Dios y por la civilización forman el grueso del metraje. Si bien esto podría haberse rodado con actores de carne y hueso en locación, el efecto no habría sido el mismo. La elección de plasmar las vicisitudes de esta historia en animación logra apuntalar la visión de Buñuel y el contexto en el que se desarrolló el cineasta. Al combinar la animación con escenas del mismo documental se crea un efecto muy particular, algo cercano a una hiperrealidad palpitante que exige nuestra atención. Las virtudes y defectos de Buñuel nos llevan a una disyuntiva como espectadores. Es difícil apoyar en varios momentos a quien no duda en cargar un revólver y sacrificar animales en pos de su "arte", algo que en la actualidad lo habría puesto en la mira de las organizaciones animalistas.



La versión animada de Luis Buñuel en Buñuel en el laberinto de las tortugas (Salvador Simó, 2018).

Conforme las fricciones con Acín escalan, la complejidad de los sucesos aumenta. Buñuel tendrá que aprender a dejar a un lado sus inseguridades y su ego para confrontar su propia realidad, sólo así podrá entender y captar con fidelidad la realidad ajena de una comunidad que, a pesar de todas las adversidades, se mantuvo de pie. Una lección que le vendría muy bien a numerosos cineastas actuales, deseos de proyectar en la miseria ajena sus propias frivolidades.

Las historias sobre hacer cine fácilmente pueden quedarse en el terreno del nicho y de lo esotérico, atrapadas en los lenguajes del quehacer cinematográfico

que poco o nada pueden decir si están confinadas a meros tecnicismos. Buñuel en el laberinto de las tortugas logra sortear este obstáculo y presenta una obra contundente en su manufactura, con una historia que puede involucrar por igual a un espectador casual o a uno con conocimientos sobre los claroscuros que conlleva hacer cine y las obsesiones del séptimo arte.

La odisea que fue filmar el documental Las Hurdes en tierras abandonadas por Dios y por la civilización forman el grueso del metraje.

UNA SALVAJÍSIMA SESIÓN DE CINE ESPAÑOL

Julio César Sánchez y Paco Limón, directores del documental
Sesión salvaje, en entrevista.

Por Eric Ortiz García



Como una suerte de respuesta española al trabajo documental del australiano Mark Hartley (Not Quite Hollywood: The Wild, Untold Story of Ozploitation!, Machete Maidens Unleashed!, Electric Boogaloo: The Wild, Untold Story of Cannon Films), Sesión salvaje (2019), de Julio César Sánchez y Paco Limón, es un entretenido viaje al pasado, al cine desenfadado, demente, del que ya no se hace en España.

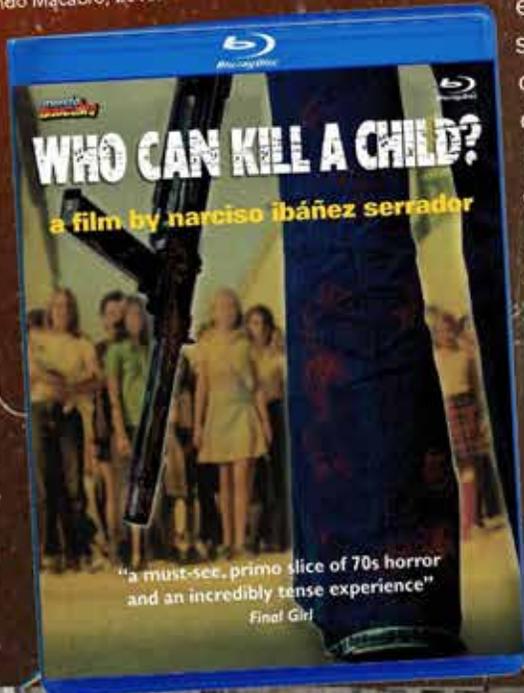
Antes de que una nueva y digna camada de cineastas de género emergiera en el país ibérico (la de Álex de la Iglesia, Jaime Balagueró, Paco Plaza, Nacho Vigalondo y J.A. Bayona, entre otros), los españoles indagaron en el western, el terror, lo fantástico, el cine erótico, en violentos thrillers con resonancia social, la comedia sexual y, por supuesto, en la vil explotación.

EL EUROWESTERN Y EL FANTATERROR EN EL RÉGIMEN FRANQUISTA

Sesión salvaje nos remonta a los años de la dictadura franquista, cuando gran parte de la producción española no tenía proyección internacional y la censura

Póster oficial de Sesión salvaje (Paco Limón, Julio César Sánchez, 2019). Apache Films, 2019.

Portada del Blu-ray americano de ¿Quién puede matar a un niño? (Narciso Ibáñez Serrador, 1976). Mondo Macabro, 2018.



Eugenio Martín, uno de los entrevistados de Sesión salvaje (Paco Limón, Julio César Sánchez, 2019).

era apabullante. Un escaparate, durante los años sesenta, fueron las co-producciones que España realizaba con países más experimentados en cuestiones técnicas y de industria fílmica, como Estados Unidos e Italia.

“Hay un montón de títulos de cine negro español de la década de los cincuenta muy inte-

resantes. Pero el fenómeno explotación nació y se desarrolló en la década de los sesenta; en las co-producciones en un principio con Estados Unidos y los Bronston Studios es donde está el germen: los péplums, los westerns y ya a finales de los sesenta, el cine de terror”, afirmó Julio César Sánchez, co-director del documental.

Pensados para el público foráneo, los eurowesterns no sólo crearon fuentes de trabajo en España sino que, actualmente, es imposible pensar en las obras mayores del italiano Sergio Leone sin locaciones en Almería. Un documental como Sesión salvaje sirve para reconocer a otros exponentes del género, a los héroes españoles que merecen

mayor atención, como Joaquín Romero Marchent. “Hay un legado muy incrustado en la cultura popular española porque Romero Marchent es el creador de la serie y del personaje de televisión más importante del país: Curro Jiménez. Una serie de 50 capítulos de los años sesenta que era más popular que la Coca-Cola”, recordó el otro director, Paco Limón.

Sánchez reveló que “pese a la importancia de los Romero Marchent, tanto Joaquín como su hermano Rafael, su reconocimiento actual es más bien escaso. Y ha tenido que venir Quentin Tarantino y hacer que el personaje de Leonardo DiCaprio en Había una vez... en Hollywood (Once Upon a Time... in Hollywood, 2019) viaje hasta Almería a trabajar con Romero Marchent. Es el momento de que se reconozca su labor. Alguien que empezó haciendo westerns muy a la americana y que en los setenta su cine se fue haciendo más oscuro y pesimista con la espléndida Condenados a vivir (1972), en la que Tarantino ya se miraba en Los 8 más odiados (The Hateful Eight, 2015), o El clan de los Nazarenos (1975), un thriller de acción brutal. De Romero Marchent son las primeras locaciones en Almería e incluso su western Tres hombres buenos (1963) se adelanta a Leone por unos cuantos meses”.

En Sesión salvaje hay un dejo de lamento en los entrevistados que pertenecen a generaciones posteriores. El cine que los inspiró —por ejemplo el fantaterror de Paul Naschy (el Lon Chaney español) o Eugenio Martín (di-



Nacho Vigalondo, otro de los entrevistados de Sesión salvaje (Paco Limón, Julio César Sánchez, 2019).

rector de, entre muchas otras, Pánico en el Transiberiano con el icónico dúo británico de la Hammer, Christopher Lee y Peter Cushing)– solía ser mejor valorado fuera de España. En especial, el productor Enrique López Lavigne (Exterminio 2, La posesión de Verónica) y el propio Álex de la Iglesia rinden homenaje a una figura de la talla de Narciso “Chicho” Ibáñez Serrador (La residencia, ¿Quién puede matar a un niño?), quien recibió un premio Goya honorífico hasta 2019, pocos meses antes de su muerte.

“Muchos de estos autores que eran digamos ‘del otro bando’ ahora están siendo absorbidos y convertidos en héroes por el cine digamos más ‘académico’. El cine de género comienza a ser reconocido por sus valores plásticos y artísticos. Pero sólo ocurre con los que comienzan a fallecer, nunca con los vivos”, lamentó Limón. Y Sánchez agregó: “hay un refrán que dice que nadie es profeta en su tierra. Y en ese sentido es muy habitual

que en México, Argentina o España se hable muy mal del cine propio y se le reconozcan muy poco sus méritos. La verdad es que la visión de este tipo de cine en España está cambiando muy tímidamente y empieza a reconocerse poco a poco”.

EL DESTAPE POSTDICTADURA

En 1975, tras el fin del régimen franquista y de la censura, llegó el destape total. Literal y figurativo. El cine erótico, las come-

Después de la dictadura, el cine de género español también dejó de pensar en el mercado foráneo para enfocarse en sus propias realidades.

dias sexuales y el simple sexploitation representaron el fin de la represión dado que las escenas de desnudos eran las más perseguidas por los censores (en aquella época se filmaban dos versiones y, ciertamente, la pen-

sada para el extranjero contenía todo el material explícito).

En este punto, el documental se detiene para traer a colación a otro obrero fílmico imprescindible: Jesús Franco, prolífico, camaleónico, libre, demente, quien más allá de sus aportaciones al sexploitation, es clave para entender la locura y las formas nada convencionales de filmar que impregnaron las producciones españolas de ese entonces. Así lo planteó Limón: “hay gente que ama el cine por encima de todo. Eso trae cosas buenas y cosas menos buenas. Eran capaces de hacer cualquier cosa para tener el ojo pegado a la cámara”.

“En el caso de Franco su pasión era contagiosa”, afirmó Sánchez, “tuve la suerte de poder conocerle, tanto a él como a [Paul] Naschy en los noventa, y la pasión que transmitían por el cine era envidiable. Naschy hipotecó su casa y sus bienes más de una vez para sacar adelante sus películas. Algo que parece impensable en el mundo acomodado en el que vivimos. Y una de las escenas que se quedaron fuera del montaje final de Sesión salvaje es la historia de cómo en los ochenta a Jesús le tocaron \$20 millones de pesetas en la lotería y lo que hizo fue gastar todo rodando Camino solitario (1984). Tenemos tanto que aprender de ellos”.

Después de la dictadura, el cine de género español también dejó de pensar en el mercado foráneo para enfocarse en sus propias realidades. Las populares comedias de Mariano Oz-

res se adaptaban a la actualidad española (Los bingueros, por ejemplo, se estrenó tras la legalización del juego) y los crudos thrillers de Eloy de la Iglesia y José Antonio de la Loma (el cine quinquí) se adentraron a un submundo juvenil de delincuencia, sexo y drogas.

"Por la libertad y la inmediatez que tiene el cine de explotación, el no requerir de grandes presupuestos, hacía que la conexión con la realidad social fuera mucho más directa. El caso del cine quinquí, del que Eloy de La Iglesia y José Antonio de la Loma son sus grandes exponentes, es algo único de España porque muchas veces los actores que protagonizaban estas películas eran delincuentes auténticos perseguidos por la policía y, como se refleja en la película, a veces no estaban disponibles para rodar porque estaban en prisión o detenidos. Este tipo de cine de pandilleros juveniles también se dio en México y, creo, son los únicos países del mundo en el que las películas fueron tan descarnadas y a la vez exitosas", comentó Sánchez.

"Siempre se han hecho películas de relevancia social desde los tiempos de Roberto Rossellini, Roma, ciudad abierta (Roma città aperta, 1945), etc. Pero siempre se han asociado a un cine más autoral, 'artístico', 'académico'. El truco estaba en que esta gente lo hacía y además el público se lo pasaba en grande. La forma no estaba condicionada por el contenido. Y en mi opinión eso cala mucho más que tragarte un tostón de tres

horas sobre la condición humana", opinó Limón.

EL OCASO DE LAS SESIONES SALVAJES

Hay varios factores por los que el cine salvaje se fue de las salas españolas. Algunos entrevistados recuerdan la aprobación de la "Ley Miró" en 1983, que buscó cine de "mayor calidad" por encima del popular. Aunque, irónicamente, en un pasaje del documental, Adrián García Bogliano (director de las destacadas Late Phases y Scherzo Diabolico) y Vigalondo comparten su admiración por Pilar Miró, particularmente sus aportaciones al cine de género como El crimen de Cuenca (1980).

Entonces, más allá de culpar a alguna ley, Sesión salvaje se convierte en una reflexión inevitablemente nostálgica (no sólo por el tipo de cine en cuestión sino también por la pérdida de la experiencia de ir a la sala de cine o al videoclub), pertinente porque revaloriza esas películas salvajes que en su momento fueron denostadas para cuestionar la situación actual, tanto del cine como de sus espectadores. Cuando les mencioné las palabras de Martin Scorsese tras su publicitada "riña" contra Marvel —el cine personal; que se sale de las convenciones, vive un momento crítico, casi trágico, sin espacio en las salas de cine y sin el gran impacto que antes tenía en el público (temas presentes en Sesión salvaje)—, Sánchez afirmó que "puedo hablar poco por el cine americano, todos lo vemos a diario. La homogeneización de las pelícu-

"Este tipo de cine de pandilleros juveniles también se dio en México y, creo, son los únicos países del mundo en el que las películas fueron tan descarnadas y a la vez exitosas", comentó Sánchez.

las que se hacen para llegar al mayor número de público y que no ofenda a nadie. Eso las domestica. En el caso español hacer una película te lleva de dos a cuatro años, olvídate de la inmediatez. Añade que en el proceso de producción y búsqueda de financiación intervienen muchos agentes y hay que tratar de agradar a todos. El espacio para el riesgo formal o de contenido se va reduciendo cada vez más. Y si a eso le añades la autocensura de los propios creadores".

Limón concluyó con un comentario contundente: "el público ha cambiado. El cine personal tiene sus propios canales y en mi opinión sigue llegando de forma fluida a los que lo suelen consumir. El problema no es un tipo de cine y otro. Es el cine en general. Que como forma de entretenimiento ha muerto y se ha convertido en algo para consumir en otros espacios y momentos vitales, mientras comes o viajas en metro".

SÁNCHEZ Y LIMÓN RECOMIENDAN

La lista de películas que se abordan en Sesión salvaje es inmensa. Iván Zulueta (Arrebato), Bigas Lura (Caniche, Angustia) y Juan Piquer Simón (Mil gritos tiene la noche, Slugs, muerte viscosa) son otros de los protagonistas, por ejemplo. De todos los cineastas explorados, los directores Sánchez y Limón recomiendan a los lectores de Cinema Inferno descubrir cuanto antes a los siguientes:

Sánchez: "Eugenio Martín, un tío que hizo westerns tan magníficos como El precio de un hombre (1966), comedias, dramas y películas de terror como Una vela para el diablo (1973) o Pánico en el Transiberiano (1972)".

Limón:

"Eloy de la Iglesia, El pico 2 (1984), El diputado (1978) o El sacerdote (1978) deberían ser películas obligatorias de verse una vez en la vida".



May Heatherly en Mil gritos tiene la noche (Juan Piquer Simón, 1982).

LA POBREZA... Y EL TERROR

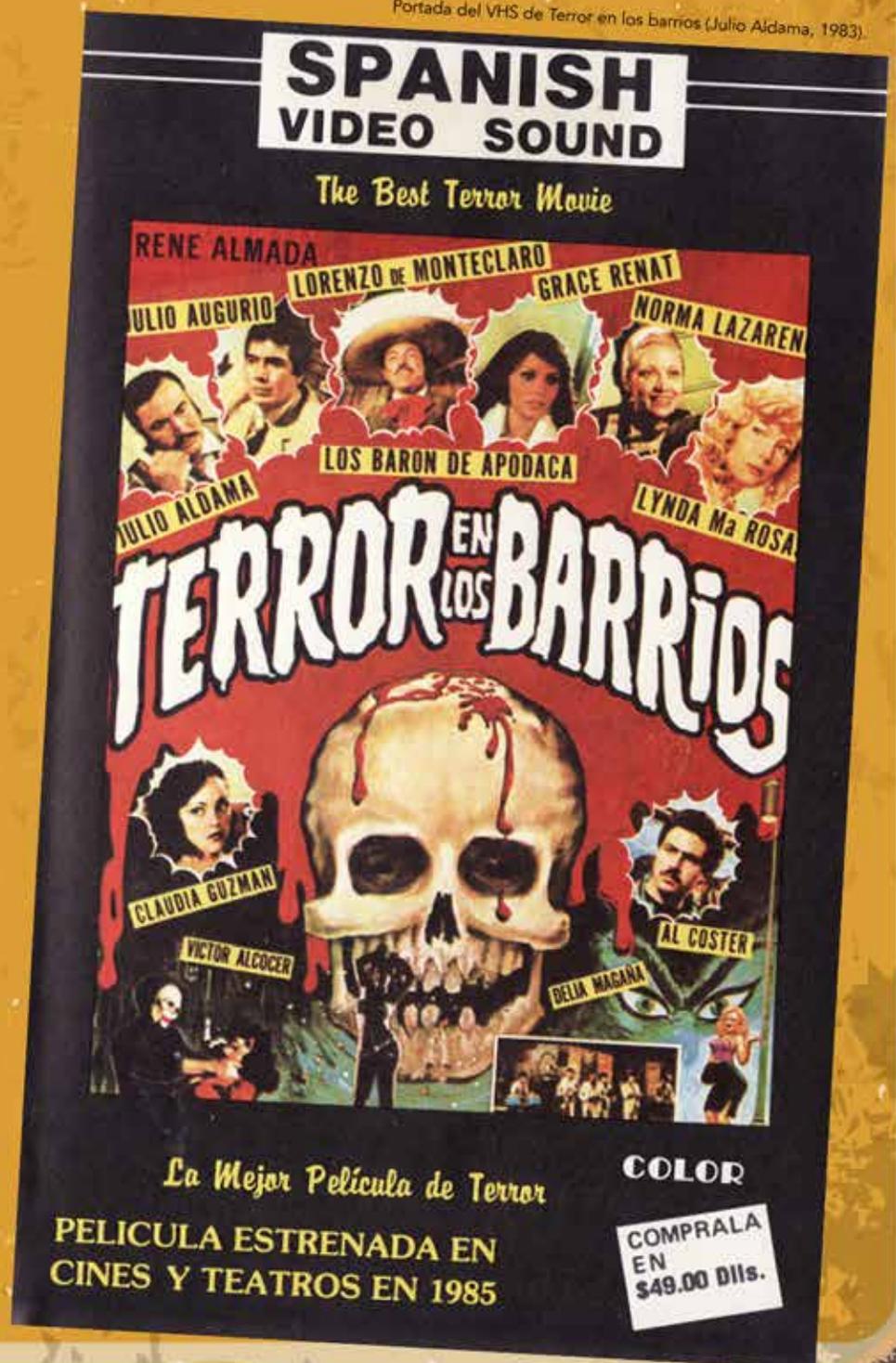
Trash-Mex/Blogo Trashed presenta una revisión de la cinta ochentera **Terror en los barrios**.

Por **Armando Hernández**

Nosotros los pobres (1948) arrancó un subgénero de películas melodramáticas mexicanas que siguió durante muchos años. ¿De qué hablo? Las llamo "películas de pobreza", porque Nosotros los pobres y sus imitadores hablan de personas en la pobreza, quienes ganan lo suficiente para vivir y buscan trabajo en las grandes ciudades o cruzan la frontera rumbo a Estados Unidos para conseguirlo. Si alguno de los personajes es interpretado por músicos, seguramente cantará durante toda la película. La música es imprescindible en estas películas y la mayoría de las canciones generalmente serán sentimentales, sobre el amor y la pérdida y, a veces, acerca de la pobreza.

Como los personajes pobres son el foco principal de la película, por supuesto chocarán y/o se harán amigos de personas ricas, que viven una vida mucho más estable. Los personajes pobres los envidian en secreto o luchan con su contraparte rica/estable, porque este individuo, de alguna manera, hace su vida mucho más miserable de lo que es. La parte más importante de una "película de pobreza" es que

Portada del VHS de *Terror en los barrios* (Julio Aldama, 1983).



siempre hay tragedia. Puede ser la muerte de un familiar o amigo cercano, un hogar perdido, un corazón roto, etc. A pesar de todo lo que sucede, a veces las cosas salen bien para nuestros personajes y te deja una impresión sensiblera y feliz. Sin embargo, en algunos casos, las cosas pueden empeorar mucho, hasta hacerte sentir triste y conmovido.

Cuatro décadas después de *Nosotros los pobres*, sus secuelas e imitadores, una "película de pobreza" bastante inusual se estrenó: *Terror en los barrios* (1983).

Dirigida por el legendario actor Julio Aldama, *Terror en los barrios* sigue a Pedro (interpretado por el hijo del director, Julio Aldama Jr.), un abogado joven, guapo y adinerado, que carga antecedentes difíciles. Pedro creció en un barrio pobre y a menudo fue descuidado por su madre, una prostituta con problemas de alcoholismo conocida como La Jarocha. Cuando asesinan a La Jarocha frente a Pedro, una mujer adinerada se lo lleva, por eso logró crecer feliz y acomodado.

Las cosas se tornan desagradables para Pedro cuando ve el ensayo de una obra de teatro, muy similar al homicidio de su madre. Esto desencadena malos recuerdos y lo hace perder la cabeza. Consecuentemente, Pedro sale por las noches, disfrazado, a matar prostitutas y sus clientes. Después de cometer los asesinatos, Pedro deja notas en los espejos para burlarse de la policía. Una, escrita con un lápiz labial, dice: "Mi primera víctima. ¿Quién es la siguiente?".

Cuando Pedro descubre que su bella prometida (interpretada por Claudia Guzmán) lo engaña con un hombre mayor, decide irrumpir en su casa con una máscara macabra, la desnuda y la mata a tiros. Con un tono enojado y espeluznante, esta es la mejor secuencia de toda la película. La máscara de goma que usa Pedro es jodidamente genial. ¡La escena te devora los ojos!

Terror en los barrios suena como un slasher típico, es peculiar porque se trata de una "película de pobreza", ya que, en sus subtramas, presenta ciertos personajes marginados. Uno de ellos es la madre soltera Rita (Grace Renat), quien trabaja como bailarina de cabaret, usualmente se involucra con criminales ruines y tiene que lidiar con su tía alcohólica (Delia Magaña). Magaña, por cierto, apareció en *Nosotros los pobres* interpretando un personaje similar.

Otra subtrama involucra a una pareja joven que espera el nacimiento de su primer bebé, mientras lucha por sobrevivir. El hombre, resulta, es de una fami-



El asesino protagonista de *Terror en los barrios* (Julio Aldama, 1983).



Still de *Terror en los barrios* (Julio Aldama, 1983).

lia adinerada, fue desheredado y obligado a abandonar su hogar porque sus padres no aprobaron su boda con una mujer de clase baja. Eventualmente, las cosas parecen ir bien para la pareja, ella logra conseguir un buen trabajo de secretaria, gracias a Pedro. Todo se va a la mierda cuando el hombre muere en un accidente automovilístico y el protagonista casi destaza a la mujer, luego de enterarse de su pasado como "pecadora", igual que su madre.

Por otro lado, Pedro lidia otra vez con la tragedia gracias a la muerte de su mamá adoptiva a causa de una enfermedad. Entonces canta una sentimental canción de mariachi al lado de una cascada. Como mencioné, si la "película de pobreza" presenta a un músico, en este caso Julio Aldama Jr., seguramente cantará una canción cursi.

Todos en la película, los pobres y los ricos, se entrelazan y deben afrontar la tragedia. Sufren la pérdida de un ser querido, de desamor o malentendidos dentro de su familia o clase social. Sucede que también hay un asesino suelto. Un poco irónico, ¿no? Terror en los barrios es una cinta que debe verse para creerse. Es melodramática, pirada e, incluso, un poco sórdida, gracias a criminales depravados, prostitutas mugrientas y sus clientes ignorantes.

Es una película muy oscura, por mera casualidad encontré una copia. Fue lanzada dos veces en VHS en Estados Unidos, aunque nunca se editó en DVD ni se transmitió, al menos reciente-

mente, en televisión.

Dado que me encantan las películas de terror —y también disfruto los melodramas sobre los pobres y la agonía de la vida cotidiana en México—, la mezcla de ambos géneros en Terror en los barrios es un sueño hecho realidad.



El asesino en acción. Terror en los barrios (Julio Aldama, 1983).

OTRAS "PELÍCULAS DE POBREZA" RECOMENDADAS POR TRASH-MEX/BLOGO TRASHO:

- PECADO DE SER POBRE (1950) •
- NECESITO DINERO (1952) •
- LA SONRISA DE LOS POBRES (1964) •
- PADRE NUESTRO QUE ESTÁS EN LA TIERRA (1972) •
- LÁGRIMAS DE MI BARRIO (1973) •
- EL HIJO DE LOS POBRES (1975) •
- EL LLANTO DE LOS POBRES (1978) •
- SON TUS PERJÚMENES MUJER (1978) •
- LA NIÑA DE LA MOCHILA AZUL (1979) •
- TRES CONTRA EL DESTINO (1980) •
- LA JOROBADA (1981) •
- QUE VIVA TEPITO (1981) •
- EN LAS GARRAS DE LA CIUDAD (1982) •
- LOS POBRES ILEGALES (1982) •
- EL MIL USOS (1983) •
- LA ESPERANZA DE LOS POBRES (1983) •
- LOS DOS CARNALES (1983) •
- MALDITA MISERIA (1983) •
- NIÑO POBRE, NIÑO RICO (1985) •
- COMO SI FUÉRAMOS NOVIOS (1986) •
- ¿LA TIERRA PROMETIDA? (1986) •
- VÍCTIMAS DE LA POBREZA (1986) •



CINE DE TERROR

CONTEMPORÁNEO

IMPARTE
ERIC ORTIZ
GARCÍA

curso online 

Inicia al momento de tu inscripción

www.filmadores.com

**FILMA
DORES**

Formación
en línea 

LA LÓGICA DEL EXCESO: UNA SELECCIÓN DE CANNON FILMS

LOS ISRAELÍES **MENAHEM GOLAN** Y **YORAM GLOBUS** ENCABEZARON LA ÉPOCA MÁS MALSANA DE ESTA PRODUCTORA INDEPENDIENTE.

Por **JJ Negrete**

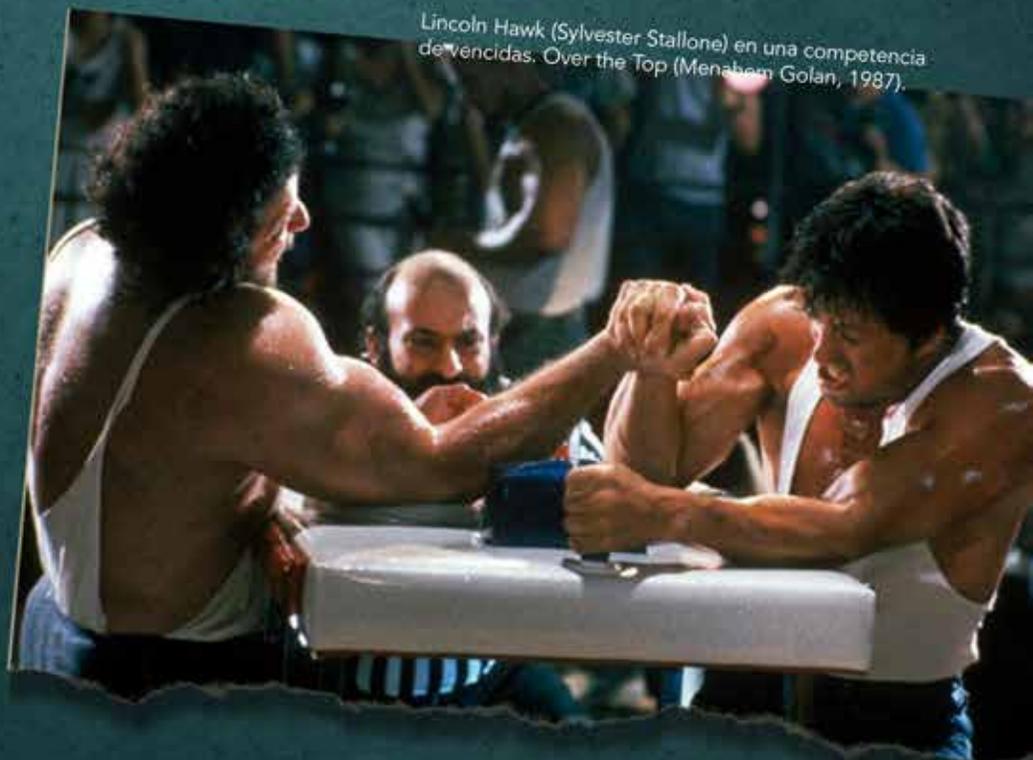
El crítico J. Hoberman disecciona en su libro *Make My Day: Movie Culture in the Age of Reagan* la forma en la que la figura presidencial de Ronald Reagan concentró el anhelo nostálgico de tiempos mejores, más simples, más buenos, haciendo del entretenimiento una poderosa ideología. Fue, justamente, en medio de este renacer del entretenimiento *feel good* que surgió el periodo más notable de la productora independiente Cannon Films, encabezado por los productores israelíes Menahem Golan y Yoram Globus, cuyas películas parecían ser anacrónicas respecto a lo que Reagan pregonaba y más cercanas a los efectos de su política en la sociedad de los Estados Unidos.

Dicha anacronía terminó por definir toda una época dentro del cine norteamericano, ante la reducción del papel del gobierno y el aumento voraz del liberalismo económico, surgió terreno fértil para la aparición

de violentas fantasías, recrudescimiento de tensiones raciales y sociales, así como la distorsión del prisma social a causa del exceso. Las películas de Cannon ensalzaron dicho exceso y se convirtieron en emblemas de su propio tiempo, transformándose en una fuente de malsano

divertimiento. Simplemente otra faceta de esa poderosa ideología del "entretenimiento".

Aquí ofrecemos una selección de distintos títulos que vinculan a estrellas del Hollywood de los años setenta con las temáticas afines a las películas de Cannon:



Lincoln Hawk (Sylvester Stallone) en una competencia de vencidas. *Over the Top* (Menahem Golan, 1987).

OVER THE TOP DE MENAHEM GOLAN

La tenacidad se puede encontrar en los rincones más rudos y corrientes, lejos del código de honor militar y accesible para cualquier miembro de la base trabajadora... incluyendo los trailers. El mismísimo Menahem Golan dirige a Sylvester Stallone en esta película donde interpreta a Lincoln Hawk, un camionero que se reencuentra con su hijo Michael después de la estancia de éste en un estricto colegio militar. Separado de su esposa –enferma a la distancia– por la intromisión de su conservador suegro (el antagonista ochentero por excelencia, Robert Loggia), Hawk descubre pronto como Michael desdeña su nula educación y encuentra en las competencias de vencidas la forma de enseñarle a su hijo que hay formas poco ortodoxas de alcanzar la gloria (en otras palabras, independencia económica) si crees en ti mismo.

Generosa en sudor, contracturas de bicep, tomas del atardecer con canciones motivacionales e ingeniosas técnicas de muñequero, *Over the Top* (1987) engloba muchas de las características esenciales de las películas de Cannon y la visión integral de Golan: un cine popular que se orienta a reafirmar la narrativa del acceso a la cima capitalista sin importar tu origen e independientemente de los medios dispuestos. Así como en *Bloodsport* (1988) con Jean-Claude Van Damme, la virilidad del cuerpo es expuesta simultáneamente como un arma

de ostentación y de sufrimiento. El músculo que sólo luce es estéril, necesita convertirse en una máquina para volverse útil.

52 PICK-UP DE JOHN FRANKENHEIMER

Contemporáneo en más de un sentido del gran Sam Peckinpah, John Frankenheimer fue un cineasta que se consagró en la industria con éxitos como *Seconds* (1966) y *El embajador del miedo* (*The Manchurian Candidate*, 1962), probando distintos géneros hasta transitar a películas cada vez más crudas y pobladas de personajes tan humanos como nefastos. Justo como *52 Pick-Up* (1986), producida por la casa Cannon. Basada en la novela de Elmore Leonard, especialista en obras *hard boiled*, la película presenta a Harry Mitchell (Roy Scheider), un acaudalado manufacturero de Los Ángeles, quien decide lanzarse como político y es chantajeado con un video sobre su amante por un grupo de criminales. Cuando Harry se niega a pagar el chantaje y persigue a los criminales, estos no muestran piedad al intimidarlo a él y a su esposa (Ann Margret).

La película presenta un mundo profundamente amoral, sin lugar para la empatía y únicamente capaz de encontrar gratificación en actos violentos y ruines. La novela de Leonard ofrece el espacio idóneo para que la dirección de Frankenheimer se embriague de la corrupción y podredumbre del lado oculto del paraíso angelino, paradójicamente el hogar de Hollywood,

“la fábrica de sueños”. Por si fuera poco, la película incluye un breve cameo de la leyenda porno Ron Jeremy y un final que involucra grúas, automóviles y una bomba.

THE WICKED LADY DE MICHAEL WINNER

Aunque las películas de Cannon son conocidas por sus mundos y temáticas primordialmente masculinas, dicha virilidad no estaba reservada exclusivamente a los hombres. Así lo demuestra *The Wicked Lady* (1983), protagonizada por una vigorosa Faye Dunaway. Barbara, la protagonista, es una mujer que obtiene un título nobiliario al seducir a Sir Ralph (el gran Denholm Elliot) y quitárselo a su hermana Caroline. Barbara se aburre rápidamente de la monarquía y comienza a asaltar carretas, ocultándose tras una máscara y fustigando a sus víctimas con un elegante látigo de cuero negro.

***STREET SMART SE
ANCLA EN UNA SAGAZ
INTERPRETACIÓN DE
MORGAN FREEMAN,
QUIEN LOGRA UN
DELICADO BALANCE
ENTRE CARISMA E
INTIMIDACIÓN.***

Enmarcada en un notorio aire fetichista, la película de Winner muestra la forma en la que las producciones de Cannon tenían la capacidad de adaptarse a cualquier género, incluso uno tan aparentemente rígido y frío como los dramas de época e

inyectarlos con una saludable dosis de picardía y delicada vulgaridad, aún si no llegaban ni a los talones de la subversión de cineastas como el español Jesús Franco o el polaco Walerian Borowczyk, auténticos visionarios de la degeneración.

STREET SMART DE JERRY SCHATZBERG

Uno de los aspectos más notables de las películas de Cannon era la forma en la que llevaban a estrellas consagradas a probarse en terrenos que difícilmente exploraban profesionalmente. En *Street Smart* (1987), Christopher Reeve –icono de la honestidad y nobleza gracias a su emblemático rol en la saga de *Superman* (1978-1987)– se transforma en Jonathan Fisher, un cínico y mentiroso periodista que, desesperado ante la posibilidad de perder su trabajo, inventa una historia que lo mete en problemas con un proxeneta (Morgan Freeman) que encaja perfectamente con la historia de Jonathan.

Es notorio que faltaban un par de años para que *Haz lo correcto* (*Do the Right Thing*, 1989), de Spike Lee, provocara un cambio radical en el acercamiento a las tensiones raciales en Estados Unidos, posterior a la lucha por los derechos civiles. La óptica de Schatzberg, un prestigioso cineasta que ya se había hecho de la Palma de Oro con *El espantapájaros* (*Scarecrow*, 1973), resulta problemática en varios sentidos. *Street Smart* se ancla en una sagaz interpretación de Morgan Freeman, quien logra un delicado balance entre carisma e intimidación. Tildada de misógina y racista, la película de Schatzberg demuestra que esa podría ser una lectura superficial cuando la realidad fuera de pantalla a finales de los ochenta era mucho peor que al interior de ella.



La legendaria Faye Dunaway como Lady Barbara Skelton. *The Wicked Lady* (Michael Winner, 1983).



Vanity y, de espaldas, Roy Scheider en *52 Pick-Up* (John Frankenheimer, 1986).



Los productores israelíes Yoram Globus y Menahem Golan. *The Go-Go Boys: The Inside Story of Cannon Films* (Hilla Medalia, 2014).



Christopher Reeve y Mimi Rogers en *Street Smart* (Jerry Schatzberg, 1987).

cinema
INFERNO

