



MAYO 2023

CINEASTAS DEL SIGLO XXI (VII):

**PAUL THOMAS ANDERSON**

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO UGR /  
AULA DE CINÉ "EUGENIO MARTÍN"



EN  
**CAPILLA**  
 ntrarán ver-  
 ras obras de  
 en muebles,  
 ros, manto-  
 porcelanas.  
 Al mismo  
 po que po-  
 vender cuan-  
 lesee con la  
 ridad que e-  
 lará satisfecho  
 ntezuelas, 14

**tares**

**A GRANADA.**  
 Inserta en el  
 o del Ejército  
 o al Gobierno  
 comandante de  
 Rodríguez Leal.

**Avisos**

rá con un apa-  
**R BAYOS X.**



## El Cine - Club celebró su primera sesión

\* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo  
 Igualemen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac  
 Rendidas granadina, parroquiale tísimas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos  
 No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquias a n lo hicieron  
 Gracias s molesto si  
 La Escue Escuela Píe ble recuerd comunicado Roma.  
 Y, junta agradecimie modo espec  
 Que se a res esta de que estudie gía y, lo q practiquen, más que ul colaborar d geilizadora la Santa Ig  
 Gracias a que han vc que se ha nas para d dre. Tambié tiene que e turado de  
 A todos:

*La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada  
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.*

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".  
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

MAYO 2023

## CINEASTAS DEL SIGLO XXI (VII): PAUL THOMAS ANDERSON

Martes 2 / Tuesday 2<sup>nd</sup>

### **SIDNEY/HARD EIGHT**

(1996) [102 min.] (SYDNEY)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 5 / Friday 5<sup>th</sup>

### **BOOGIE NIGHTS**

(1997) [155 min.] (BOOGIE NIGHTS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 9 / Tuesday 9<sup>th</sup>

### **MAGNOLIA**

(1999) [188 min.] (MAGNOLIA)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 12 / Friday 12<sup>th</sup>

### **EMBRIAGADO DE AMOR**

(2002) [95 min.] (PUNCH-DRUNK LOVE)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 16 / Tuesday 16<sup>th</sup>

### **POZOS DE AMBICIÓN**

(2007) [158 min.] (THERE WILL BE BLOOD)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 19 / Friday 19<sup>th</sup>

### **THE MASTER**

(2012) [138 min.] (THE MASTER)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 23 / Tuesday 23<sup>th</sup>

### **PURO VICIO**

(2014) [148 min.] (INHERENT VICE)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 26 / Friday 26<sup>th</sup>

### **EL HILO INVISIBLE**

(2017) [130 min.] (PHANTOM THREAD)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 30 / Tuesday 30<sup>th</sup>

### **LICORICE PIZZA**

(2021) [133 min.] (LICORICE PIZZA)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

MAY 2023

FILMMAKERS OF THE 21<sup>st</sup> CENTURY (VII):

PAUL THOMAS ANDERSON

### **Seminario**

#### **“CAUTIVOS DEL CINE” n° 59**

Miércoles 17 / Wednesday 17<sup>th</sup> 17 h.

### **EL CINE DE**

#### **PAUL THOMAS ANDERSON**

impartido por Javier Ocaña

(crítico cinematográfico de “El País”)

Gabinete de Teatro & Cine del  
Palacio de la Madraza

**Entrada libre hasta completar aforo /**

*Free admission up to full room*

Cineclub Universitario UGR /  
Aula de Cine “Eugenio Martín”

Todas las proyecciones en la

SALA MÁXIMA del ESPACIO

V CENTENARIO (Av. de Madrid).

**ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO**

*All projections at the Assembly Hall*

*in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).*

**FREE ADMISSION UP TO FULL ROOM**

---

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

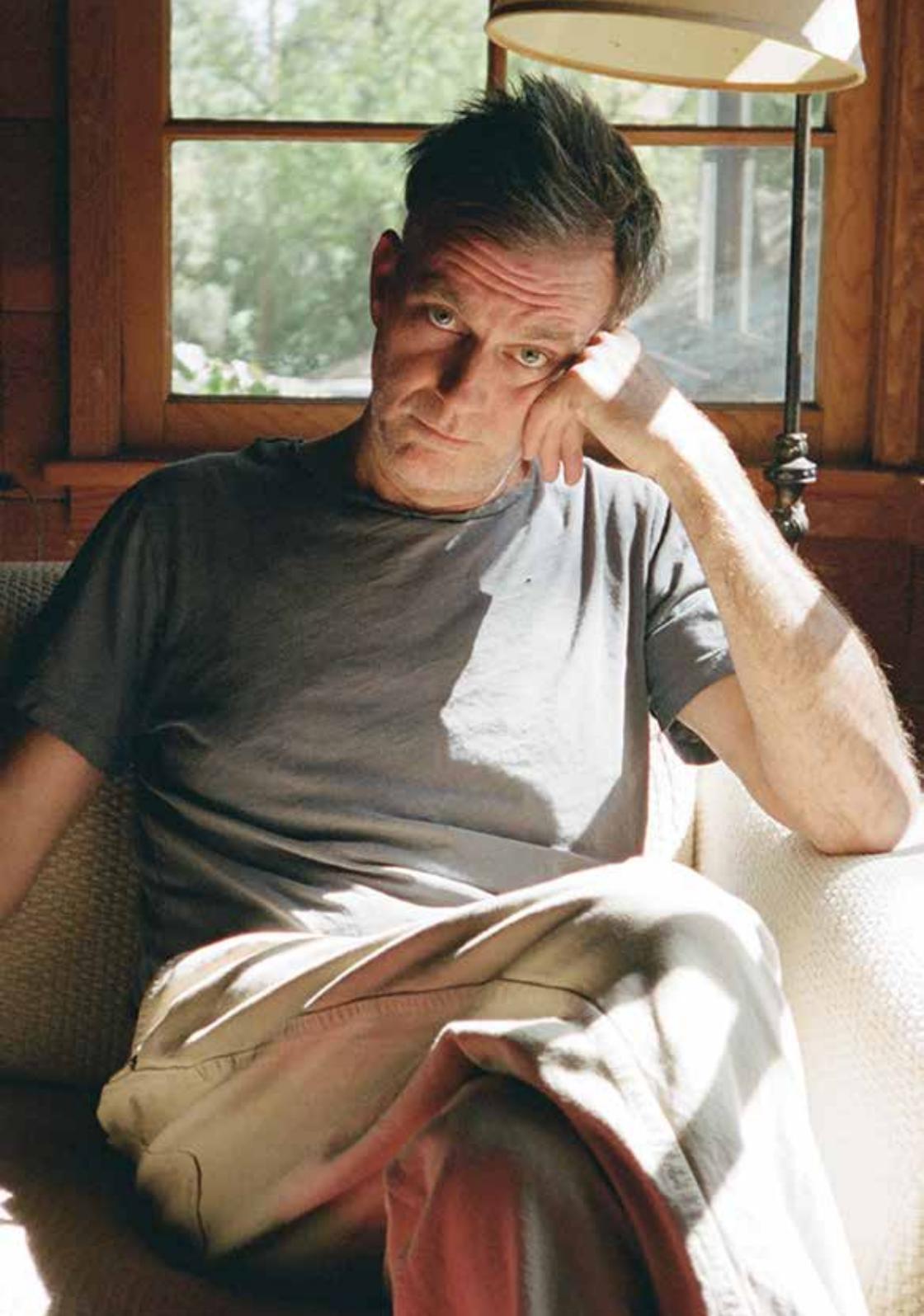
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE  
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS



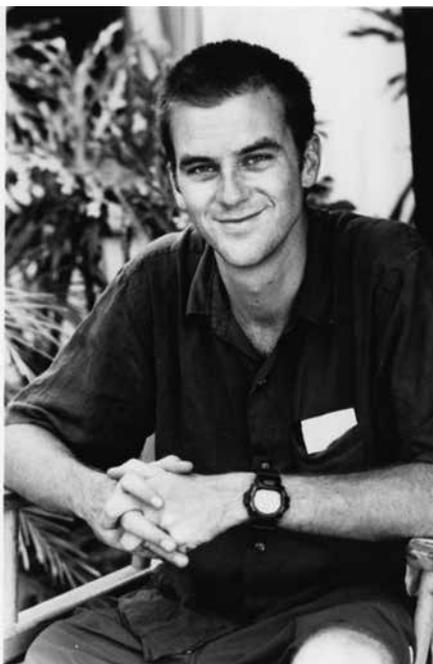


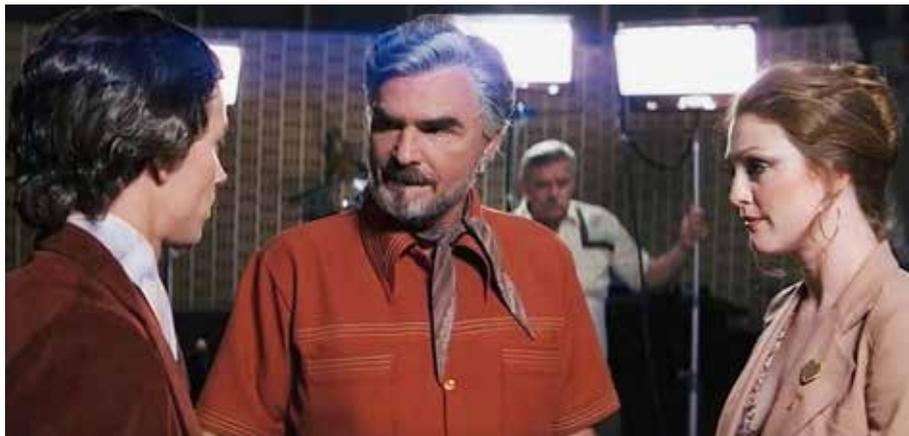
by RYAN OLBRYSH



*“¿Cuál es mi definición del cine? Es lo mejor que existe en el mundo. Es un gran placer. Es como Xanadú. Esa es mi definición... (...) Me gusta trabajar, disfruto mucho escribiendo, y obviamente necesito ganar dinero, pero de todos modos no sé cómo expresar en palabras qué es lo que me lleva a seguir haciendo películas, más allá de que es algo que verdaderamente disfruto.”*

*“Comencé a interesarme por el cine desde el momento en que nació. Bueno, sin exagerar, desde que era muy pequeño. (...) Crecí con videocámaras a mi alrededor. La videocámara ya había sido inventada por lo que tuve la posibilidad de ponerme a grabar desde muy pequeño. Tenía seis o siete años cuando ya grababa cosas. No sé muy bien cuál fue la chispa que despertó mi interés en el cine, aunque cuando tenía seis años vi **Rocky** y le dije a mi padre que cuando creciera iba a ser boxeador. Y como era muy pequeño físicamente, él me dijo que tal vez no era una buena idea que fuese boxeador. Me explicó que si quería ser como Rocky, tal vez podía ser actor, o que quizás podía ser guionista. Eso no impidió que durante un tiempo mi sueño fuera ponerme la ropa de gimnasia, romper un par de huevos en un vaso para comérmelos crudos y salir a hacer ejercicio. Pero cuando tenía ocho años me di cuenta que todo eso*





*requería de mucho trabajo y empecé a pensar que quería dedicarme a escribir historias para el cine (...) Pero nunca fui a la escuela de cine (...) Creo que vivimos en una época en la que abundan los realizadores que no han estudiado cine, simplemente se han dedicado a hacerlo. Muchos han aprendido simplemente experimentando con sus cámaras, como fue mi caso, y ciertamente la mayor parte de mi educación ha pasado por ver el trabajo de otros directores. Es más, estoy seguro de que hay muchas cosas que hubiese aprendido en una escuela de cine que afortunadamente no aprendí. Creo que ser ignorante a veces ayuda mucho a la hora de hacer una película. De esa forma uno siempre puede descubrir formas originales de hacer las cosas.”*

*“Son muchos los directores que me inspiraron para que me dedicara a esto. (...) Ciertamente Jonathan Demme es mi director favorito. Aprendí muchísimo viendo sus películas. Lo mismo vale para David Mamet, no solo como autor, sino también como director. Creo que no se lo aprecia tanto como se merece como realizador. (...) Y también Martin Scorsese ha sido muy importante, pero son muchos más, como le ocurre a cualquier aspirante a director que un día descubre a Truffaut y se da cuenta que así es como se hacen las cosas. Eso fue lo que me pasó a mí. La primera vez que vi sus películas me entusiasmó pensar que uno podía crear un film de la misma manera en la que trabaja un músico de rock, que sigue las reglas y las cumple pero también disfruta de romperlas. Para poder hacerlo, tienes que conocerlas a la perfección. Y eso fue algo que aprendí particularmente de Truffaut. Y como todo el mundo sabe, la música y los músicos tienen una gran influencia en mí. (...)*

Robert Altman fue mi maestro (...) Vi muchas de sus películas siendo niño y tuvo una gran influencia en mí, y como cualquier realizador de mi generación, he apreciado mucho el trabajo de Bob porque cuando veía sus películas me daba cuenta que nunca había visto nada similar. Hasta que él apareció nadie filmaba de la forma en que lo hacía él y tampoco los personajes hablaban como lo hacían los suyos. Pero además, creo que más importante que sus películas fue la forma como las hacía, las familias que creaba con sus elencos y sus equipos técnicos. Le conocí muy bien los siete u ocho años previos a su muerte, y obviamente podría hacer una lista con todas las grandes cosas que tenía como director, aunque no sé si podría decir qué fue exactamente lo que aprendí de él. Tuve la oportunidad de ser como un director de repuesto en **El último show** simplemente por exigencias de la compañía aseguradora porque Bob ya estaba muy enfermo. Fue un enorme privilegio poder sentarme a su lado mientras él dirigía su última película. Creo que si algo me enseñó es que no hace falta hacer muchísimas tomas, porque creía en la espontaneidad. Me ayudó a aprender a relajarme, a dejar que las cosas pasen en un rodaje. Y también a entender que cuando una película se termina, se termina. Uno puede entregarse por completo pero en determinado punto tiene que terminar y pasar al siguiente proyecto. Eso me resultó muy difícil aprenderlo. Durante años me dediqué a cargar con mis películas sobre mis espaldas, pero él me explicó diferentes métodos para dejarlas ahí. Formas en que uno las puede apreciar pero luego pasar al siguiente capítulo.”

“No sé si revisando mi carrera hay un elemento en común que conecte todas mis películas. (...) Cuando empiezo a trabajar en una nueva película, en un primer momento siempre estoy convencido de que no quiero saber nada de todos los proyectos que hice anteriormente, que tengo que hacer algo completamente diferente, que mi nuevo proyecto no puede tener nada en común con todo lo previo. Uno se convence de que eso es lo que está haciendo, le dedica dos años de su vida, y luego, cuando has terminado con el film te das cuenta que existen un montón de conexiones con tus otras películas, como por ejemplo el tema de la familia, con lo cual te das cuenta que hay cosas que no puedes evitar. Cuando estás escribiendo, si lo haces bien, es como un proceso de autohipnosis en el que entras en trance y luego todo surge de tu subconsciente sin que lo puedas controlar. Simplemente es algo que tengo que aceptar, porque de otro modo sé que voy a estar tratando de forzarme a ser algo que no soy, y no me va a quedar bien. Me ha pasado con muchas escenas que pongo de manera forzada porque

siento que tienen que estar, y luego las filmo, y no quedan bien, parecen falsas, uno no puede creer que esas palabras estén saliendo de las bocas de los actores, y finalmente terminan quedando en el suelo de la sala de montaje. Creo que las mejores escenas de mis películas son como extensiones naturales de lo que surge de mí. A la vez, el cine no puede estar al servicio de mis objetivos. Uno trata de crear gente de carne y hueso, que tienen una vida y que son parte de una historia que realmente ha ocurrido. Pero eso es verdaderamente lo apasionante de escribir un guion, uno no termina de entender cómo se producen los buenos momentos pero se alegra cuando aparecen, es como que llega tu ángel de la guarda y te hace un regalo. Debo confesar que cuando me siento a escribir y aparecen escenas maravillosas me siento de verdad como si hubiese bajado un hada y me hubiese concedido un deseo.”

“Estoy seguro de que debe haber elementos de mi propia personalidad en cada uno de mis personajes, debe de ser así. Siempre soy el que escribe los guiones (...) y también soy el director, por lo que sé que es inevitable que haya un poco de mí en cada uno de ellos. (...) Me gusta guardar celosamente mis guiones porque quiero asegurarme que soy el único que sabe cuál va a ser su versión definitiva. Por lo tanto prefiero que no se difunda, porque si tienes una actitud más relajada, mucha más gente de lo que se necesita terminará leyéndolo. Prefiero que solo tengan acceso al guion aquellos que están trabajando directamente en la película. Prefiero sentir que tengo la libertad de modificar todo lo que me venga en gana, y de ir desarrollando las cosas en el plató, porque ciertamente para mí el guion no es la película. La película es la película. El guion es solamente un borrador, donde pones algunas ideas.”

“Creo que mi obligación con un actor pasa por escribirle un muy buen papel, pero como director simplemente tengo que estar allí, mantener mi sentido del humor y recordarles de vez en cuando que conserven la simplicidad. Creo que el verdadero trabajo de un director es asegurarse que el papel esté bien escrito, porque no hay nada mejor que trabajar con un gran actor, y ver cómo las cosas van surgiendo, cómo va construyendo al personaje a partir de su propia imaginación. Todo lo que quieren es dar con un buen guion. Se mueren por encontrar uno. Y si de algo me siento orgulloso, es precisamente de mis guiones. Como director insisto en que todo pasa por mantener el sentido del humor, y en cuanto a los ensayos hay dos aspectos. Muchos de los actores con los que trabajo son amigos míos, y yo escribo pensando específicamente en ellos, y



*en eso ahorras años de ensayos. Porque al escribir incorporo elementos de sus personalidades que conozco bien y que sé que van a funcionar muy bien en el personaje, por lo que después de pasar un rato con ellos se convierte, en cierta manera, en un ensayo, y eso es maravilloso. Luego, para profundizar en otros detalles siempre organizo dos semanas de ensayos antes del rodaje. (...) Uso a menudo actores no profesionales por una razón muy simple. Muchas veces estoy buscando a un actor para un papel muy pequeño que pueda resultar creíble en determinada situación, por ejemplo una actriz que pueda funcionar como cajera de un supermercado. Y a veces te preguntas para qué tienes que pasar por todas las complicaciones que te genera tratar de encontrar a alguien que pueda parecer una cajera de supermercado cuando es mucho más fácil dar con una verdadera cajera de supermercado y preguntarle si no le gustaría aparecer en una película. Ya tienen la ropa, y además saben cómo hacerlo, no hay nada que enseñarles para que parezca real. Vamos, no es más barato. Va a terminar costándote lo mismo. En la mayoría de los casos es mucho más fácil trabajar con ellos, y sobre todo, logro ahorrarme una sesión de casting con diez actores enojados. (...)*

*“Soy del Valle de San Fernando y ambiente mis películas generalmente en ese lugar porque es lo que conozco, pero además, soy bastante cómodo y no me gusta irme de mi casa. Me gusta dormir todas las noches en mi cama, pero además, sin ser demasiado pretencioso, el Valle de San Fernando es un gran crisol de razas. Los Ángeles es una ciudad muy segregada, pero creo que donde se reúnen todas las comunidades que viven en Los Ángeles es precisamente en el Valle, lo cual genera muy buenas oportunidades para contar historias, y además me parece un sitio muy cinematográfico.”*

*“Siento que soy parte de una generación. Tengo una camaradería muy especial con Wes Anderson, David Fincher y Quentin Tarantino, gente que tiene una edad muy similar a la mía o que empezó más o menos en el mismo momento que yo, lo cual ayuda a no sentirme un marciano en esta industria, que hay otra gente que está haciendo cosas parecidas a las mías, pero a la vez, no es que nos encontremos todos los viernes en un sitio para intercambiar experiencias, pero aún así cuando me encuentro con ellos siento que tenemos algo en común. Es maravilloso poder mirar hacia atrás y ver todo el trabajo que como grupo hemos hecho. Me siento muy orgulloso de estar haciendo cine en la misma época que todos ellos han hecho sus películas.”*

**Paul Thomas Anderson**





(...) Una cultura como la norteamericana, que cree ser un ejemplo para las demás, sólo puede producir sueños desproporcionados y ambiciosos, imposibles de llevar luego a la realidad. Muy a menudo en sus novelas o en sus films quiere reflejar algo que le sirva al mundo entero, no sólo a los norteamericanos. (...) Gracias a Dios, son los mismos estadounidenses quienes primero reaccionan contra sus propuestas artísticas cuando creen que con ellas pueden atropellar las de otras personas. Uno de esos estadounidenses dispuestos a poner los pies en el suelo es el cineasta PAUL THOMAS ANDERSON. A él no hace falta explicarle lo difícil que es controlar un proyecto cuando apunta demasiado alto. Ni siquiera hace falta recordarle cómo los recursos cinematográficos se han ido agotando, hasta provocar en la actualidad la existencia de miles de films sin demasiadas sorpresas, perezosos. No es necesario ser muy inteligente para saber cuáles son los problemas del cine norteamericano. El más obvio es seguir utilizando los géneros cinematográficos como si nada hubiese cambiado en los últimos cuarenta años. Por eso los actores de muchos films parecen sonámbulos y las situaciones comienzan a resultar rutinarias y aburridas, carentes de interés aunque estén muy bien rodadas.

Desde **SIDNEY** (*Hard Eight*, 1996), Paul Thomas Anderson dejó claro que era alguien a quien valía la pena seguirle la pista. Con un drama que se iba transformando poco a poco en un *thriller*, para finalmente disolverse en una



historia de amor entre padres e hijos, este director fue capaz de retratar a los típicos perdedores norteamericanos como rara vez se les había visto antes en la pantalla. Luego **BOGGIE NIGHTS** (1997) confirmó las sospechas. El ambiente del cine porno, las drogas, los personajes patéticos y la espiral de dolor que atraviesa Mark Wahlberg en el film bastan para comprobar quién es el responsable tras la cámara: un director familiarizado con las zonas más oscuras del ser humano, sin ganas de juzgar o de proponer imágenes positivas o negativas de nadie. Resulta imposible explicarse cómo consigue hacer interesantes un ambiente y unos personajes en apariencia sórdidos; sin embargo, uno acaba viendo el film con cierto grado de naturalidad y ante todo con curiosidad por saber algo más sobre lo que puede verse en la pantalla.

Puede decirse que esos dos primeros films fueron pruebas para rodar **MAGNOLIA** (1999), uno de los frescos más impresionantes del cine contemporáneo. El cambio operado en la obra del cineasta norteamericano fue, pese a todo, más bien de proporción y no tanto de dimensión; se amplió el número de personajes y situaciones, no hubo variaciones significativas en cuanto a temas e intereses. Gracias a **MAGNOLIA** también quedó más clara la habilidad del cineasta para sacar partido de actores como Tom Cruise en un contexto muy diferente al de sus films comerciales. A él, por ejemplo, le hizo interpretar a un personaje machista y agresivo, al menos a simple vista porque al final resulta ser alguien afligido a quien sería difícil juzgar. Nada ni nadie cobra un significado preciso en **MAGNOLIA** y en general en cualquier film de Paul Thomas Anderson. Es suficiente con tener

en cuenta **EMBRIAGADO DE AMOR** (2002), planteado casi como una comedia que acaba siendo una triste radiografía del humor y de sus personajes. De paso, por supuesto, pone de relieve la fragilidad de cualquier género cinematográfico en manos de un auténtico creador, que siempre lleva todo a su terreno.

Hay quienes comparan a Paul Thomas Anderson con Robert Altman o Woody Allen, pero yo creo que hay demasiadas diferencias entre ellos. A él no le gustan los juguetes como **El juego de Hollywood** (*The Player*, 1991, Robert Altman) y tampoco los films corales como **Hannah y sus hermanas** (*Hannah and Her Sisters*, 1986, Woody Allen). En el fondo, está de vuelta de esa tendencia de hacer grandes retratos de grupo o de meter la sociedad norteamericana en un solo film; ni siquiera pretende dar la última versión de un hecho a la manera de Oliver Stone. Su propuesta es más simple: partir de un género cinematográfico preciso para luego hacer con él cine de autor. En definitiva, de lo que se trata es de impedir que el interés de un film se base únicamente en la historia que propone. Él quiere darle importancia a la manera de narrar una historia y a los personajes, tan interesantes como el argumento. (...) En sus films él no sólo describe a sus personajes a través de las palabras y la acción trepidante, le gusta detener la cámara delante de un rostro y observarlo, en silencio. No teme que en la pantalla algunas reacciones de los personajes no tengan una causa específica. Los motivos que les empujan a actuar no siempre se conocen, quizás porque provienen de una parte del ser humano que ninguna cámara puede captar: el alma

Paul Thomas Anderson sigue siendo, pese a todo, un director profundamente norteamericano, preocupado por los temas que han dominado muy a menudo su cultura, entre los cuales destacan la orfandad, el fracaso, la sombra del pasado, el trauma por hacerse mayor en una sociedad infantil... Por encima, ha sido capaz de utilizar géneros clásicos pero haciéndolos suyos gracias a una enorme personalidad. Eso le sitúa en el grupo de cineastas que supieron y todavía saben rodar films sin dejarse limitar por los géneros de siempre, insistiendo en que el cine acaso sea un arte pendiente de ser descubierto o bien un arte que pasó de la juventud a la vejez sin pasar por el trámite de la madurez. (...).

**Texto (extractos):**

Hilario J. Rodríguez, "Paul Thomas Anderson", en dossier "Diez propuestas de cine de autor para el siglo XXI", rev. Dirigido, marzo 2003



(...) Desde su debut en 1996 con **SIDNEY**, PAUL THOMAS ANDERSON ha logrado establecer de forma modélica un temario, un estilo y una dinámica independiente de trabajo, dentro del actual Hollywood, desarrollando casi siempre una reflexión sobre la América contemporánea a través de la formulación novedosa de algunos géneros tradicionales. De puesta en escena sugerente, a veces barroca, Anderson se ha acercado a personajes oscuros y patéticos dejando en la cuneta cualquier tipo de valoración moral. Comprende a los personajes cuando los crea (es responsable en solitario de todos los guiones de sus films) y los comprende aún más cuando decide de qué manera filmarlos. No es un cineasta vertiginoso, como Steven Soderbergh, ni radicalizado, como David Lynch, ni demasiado integrado en la industria, como los hermanos Coen, ni marginal a la misma, como Abel Ferrara, ni independiente puro, como Jim Jarmusch. Su situación es similar, en cuanto al tratamiento del género y lugar que ocupa en el mapa de la producción cinematográfica estadounidense, a la de James Gray, Todd Haynes y Darren Aronofsky. Como ellos, hay un tiempo considerable entre cada una de sus películas, tanto por necesidades de producción como por necesidades expresivas (...).

Pese a esa lenta ocupación del espacio cinematográfico contemporáneo -a veces se tiene la sensación de que un director que rueda cada cuatro o cinco años es un director olvidado-, el estilo de Anderson no tardó en cristalizar. Lo hizo



plenamente en su segundo trabajo, una inmersión en el mundo del cine porno planteada entre el drama y la comedia, pero ya en el primero y más minimalista, **SIDNEY**, quedaron bien patentes las claves tanto de su estilo, denso y fluido a la par, como sus motivos argumentales. Anderson ha trazado en todo este tiempo una panorámica norteamericana muy precisa operando sobre algunos de los grandes motivos visuales, económicos, sociales y culturales del país: los casinos y salas de juegos (**SIDNEY**), la industria pornográfica (**BOOGIE NIGHTS**), el petróleo (**POZOS DE AMBICIÓN**), los concursos de televisión (**MAGNOLIA**), los sorteos y la publicidad (**EMBRIAGADO DE AMOR**), el fanatismo religioso y los predicadores (**MAGNOLIA**, **POZOS DE AMBICIÓN**, **THE MASTER**). La persecución y alienación del sueño americano late de muchas y variadas formas en el ideario de sus personajes (**BOOGIE NIGHTS**, **MAGNOLIA**, **POZOS DE AMBICIÓN**), así como la reformulación del género y sus derivados se convierte en elemento clave de su estilo: *thriller* (**SIDNEY**), comedia romántica (**EMBRIAGADO DE AMOR**), melodrama (**THE MASTER**), vidas cruzadas (**MAGNOLIA**), el film-río (**POZOS DE AMBICIÓN**).

Como acostumbra a ocurrir siempre en la cosmología del cine de autor, Anderson se ha apoyado en la colaboración permanente con una serie de actores y técnicos para desarrollar con mayor comodidad su estilo y temas, su forma de ver el mundo a través de una cámara, dejándose influir por cineastas diversos como Max Ophüls, Jean Renoir, Jacques Tourneur, F.W. Murnau, Robert Altman, Martin Scorsese o Jonathan Demme, con quien barajó un proyecto mutuo hace unos



años. Si el director de fotografía Robert Elswit le ha aportado una determinada unidad visual desde **SIDNEY** hasta **POZOS DE AMBICIÓN**, bien reconocible pese a trabajar sobre espacios y decorados generalmente diferentes (y con solo una fuga al pretérito, los primeros años del siglo XX en **POZOS DE AMBICIÓN**), resulta muy notorio el desarrollo de nuevos conceptos musicales que le han aportado Jon Brion (**SIDNEY**, **MAGNOLIA**, **EMBRIAGADO DE AMOR**), Michael Penn (**SIDNEY**, **MAGNOLIA**) y Jonny Greenwood (**POZOS DE AMBICIÓN**, **THE MASTER**). Con este último, guitarrista del grupo Radiohead, Anderson trabaja sobre una idea de contrapunto orquestal que remite a la colaboración entre Eisenstein y Prokofiev: las invasivas y disconformes percusiones en la secuencia de la explosión de gas y el incendio del petróleo en **POZOS DE AMBICIÓN**. Las composiciones de Brion son determinantes en esa curiosa relectura de la comedia romántica que es **EMBRIAGADO DE AMOR**; su música aporta siempre la extrañeza y desconcierto que emanan de las propias características del personaje encarnado por Adam Sandler: todos los pasajes que acontecen en su lugar de trabajo ofrecen el mismo tipo de contrapunto casi disonante.

En cuanto a los actores, Anderson ha creado su particular *stock company* con Philip Seymour Hoffman, John C. Reilly, Philip Baker Hall -para quien escribió expresamente los personajes que interpreta en **SIDNEY** y en el cortometraje **Cigarettes & Coffee** (1993)-, Julianne Moore, William H. Macy y Luis Guzmán: todos coinciden en **BOOGIE NIGHTS** y **MAGNOLIA**, no en vano los dos opus corales del

director, siendo **POZOS DE AMBICIÓN** el único en el que no aparece ninguno de sus actores habituales. Seymour Hoffman, por ejemplo, ha crecido a las órdenes de Anderson, y en **THE MASTER** se dan cita los múltiples registros de este excelente actor, mientras que Julianne Moore ha encontrado en el director uno de los dos puntales de su carrera (el otro es Todd Haynes) y William H. Macy ha asumido siempre la psicología más patética de sus films: el asistente de dirección humillado constantemente por su esposa, en **BOOGIE NIGHTS**, o la exestrella infantil de los concursos de televisión expoliada por su padre que desea arreglarse los dientes porque el barman del que se ha enamorado lleva brackets, en **MAGNOLIA**.

**Nashville** (1975) fue un referente para **BOOGIE NIGHTS**, y **Vidas cruzadas** (1993) para **MAGNOLIA**. Hay una cierta afición por el plano-secuencia, como en Altman, pero más allá de la coincidencia de estructuras, el estilo de filmación y montaje de Anderson es bastante distinto. La concepción del plano (y del movimiento de cámara) está siempre relacionada con la actitud hacia el personaje. Tras la secuencia de apertura en la discoteca de **BOOGIE NIGHTS**, tres de los protagonistas regresan a sus casas respectivas. Con el personaje de Julianne Moore realiza un *travelling* de acercamiento hacia ella cuando, sentada en la cama, intenta en vano hablar con su hijo por teléfono. Al incorporado por William H. Macy lo recibe en plano fijo al cruzar la puerta y escucharlos jadeos sexuales que llegan de su dormitorio. Por el contrario, la cámara sigue a Mark Wahlberg en ligero contrapicado mientras se desplaza por el pasillo hasta su habitación. La elección de cada toma es acorde con las características de los personajes, traumatizado (Moore), superado (Macy) o agitado (Wahlberg).

La movilidad de la cámara no se negocia en el cine de Anderson. En **MAGNOLIA**, por ejemplo, hasta en los primeros planos hay movimientos casi imperceptibles de acercamiento a los personajes. Estos *travellings* no son un subrayado ni una resituación en el plano. Muchas veces se trata de una especie de gesto de complicidad que Anderson demuestra hacia sus personajes; se acerca aún más para comprenderlos mejor y es, también, una forma de tratarlos a todos por igual. Esto ocurre generalmente cuando están quietos. En **MAGNOLIA**, Baker Hall al leer las preguntas del concurso en el plató de televisión, Tom Cruise al responder las cuestiones incisivas que le plantea una entrevistadora, Macy en el bar contemplando al camarero de sus sueños, Julianne Moore en la farmacia esperando que le den los medicamentos para su esposo moribundo; por el contrario, cuando son ellos los que se desplazan por interiores, la cámara se mantiene firme, dejando que se expresen mejor en la horizontalidad estática del

decorado. Como en **MAGNOLIA**, pero de manera más acusada al tratarse de una película de espacios abiertos, hay muy pocas secuencias en **POZOS DE AMBICIÓN** que empiecen con la cámara quieta, lo que armoniza casi siempre el final del plano precedente con el que inicia su andadura, un sistema narrativo-asociativo que recuerda a Fritz Lang (...).

**Texto (extractos):**

*Quim Casas*, Estudio “Paul Thomas Anderson, una panorámica americana”,  
rev. Dirigido, enero 2013









Martes 2

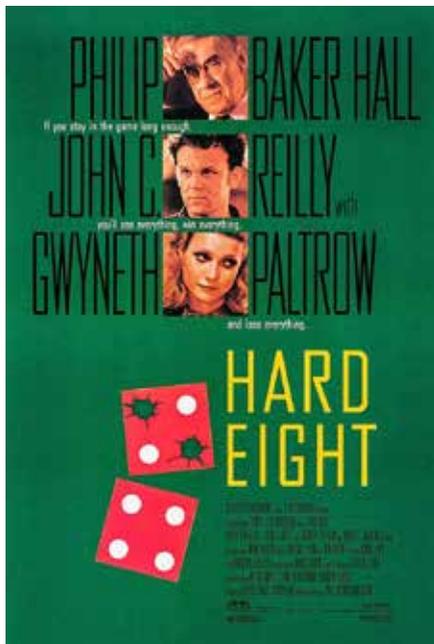
21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

## SIDNEY / HARD EIGHT (1996) EE.UU. 102 min.

**Título orig.-** Sydney. **Director y Guion.-** Paul Thomas Anderson. **Fotografía.-** Robert Elswit (2.35:1 Panavisión - DeLuxe). **Montaje.-** Barbara Tulliver. **Música.-** Jon Brion y Michael Penn. **Productor.-** Robert Jones, John Lyons y Daniel Lupi. **Producción.-** Green Parrot - Rysher Entertainment - Trinity para Goldwyn Films. **Intérpretes.-** Philip Baker Hall (*Sydney*), John C. Reilly (*John*), Gwyneth Paltrow (*Clementine*), Samuel L. Jackson (*Jimmy*), F. William Parker (*rehén*), Melora Walters (*la chica de Jimmy*), Philip Seymour Hoffman (*joven jugador de dados*), Wynn White (*camarera*). **Estreno.-** (Francia -Cannes) mayo 1996 / (EE.UU.) febrero 1997 / (España) julio 1998.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 1 de la filmografía de Paul Thomas Anderson (de 9 como director)*

### **Música de sala:**

**El rey del juego** (*The Cincinnati Kid*, Norman Jewison, 1965)

Banda sonora original de **Lalo Schifrin**

(...) No es un caso nuevo, aunque sí ilógico, pero los designios de la distribución cinematográfica son inescrutables. La repercusión de **Boogie nights** ha respaldado el estreno de **SIDNEY** (1996), debut de Paul Thomas Anderson, demostrativo de que la penetración estética y el poderío narrativo desplegado en su segundo film no respondían a la eventual casualidad. La prueba de su talento se fragua en **SIDNEY**, un film más modesto, menos iterativo, más referencial, menos visualmente apabullante, que **Boogie Nights**, cierto, pero también algo más que un mero ejercicio de estilo en clave de cine negro (más propiamente *film noir*, como precisaremos posteriormente). Anderson consigue mantener la atención, suscitar el interés con mínimos elementos en juego y cuatro personajes en busca de un destino (o esperanza de vida). Es un cuarteto de clásicos perdedores que desfilan por un submundo determinado (vacíese de cualquier matiz peyorativo este término). Si en **Boogie Nights** era el escenario del cine pornográfico, aquí es el ámbito de los casinos (en ambos casos, un pertinente retrato de una forma de (sub)cultura marginal). El marco donde transcurre mayoritariamente el film es un universo artificial de casinos, ruletas, mesas de *black jack*, moquetas horteras, luces de neón, pulcras cafeterías y fantasmagóricos hoteles, dominado por el humo del tabaco (es un film donde se fuma y mucho), el color oscuro de la noche y el predominio de ambientes cerrados y asfixiantes, que se desarrolla en Reno (Nevada) pero también podría ser Las Vegas o Atlantic City. Más que sueños rotos, los personajes, de futuro improbable, conjugan sueños incumplidos, imposibles; y todos, de un modo u otro, detentan la vitola de *outsiders*: *Sydney*, veterano,





avezado jugador, ex matón; *John*, joven sin oficio ni beneficio, a la busca de una oportunidad... sin demasiada convicción; *Clementina*, otro personaje derrotado, por mucho que afirme “*que no hago nada que no quiera hacer*”, una camarera que se gana un sobresueldo como prostituta barata; y *Jimmy*, un rufián altivo y de poca monta... en registro tarantiniano.

La consonancia con su característico universo aventado en **Boogie Nights** es insoslayable. Pero antes de saludar las conexiones, conviene apuntar una sustancial diferencia: **SIDNEY** es un film que pivota sobre el tema de la culpabilidad, la razón primera -pero no última- que motiva la actuación del protagonista, como se desvelará al final; mientras que en **Boogie Nights** nos encontramos en las antípodas, exentos de cualquier juicio moral y del más mínimo afán de redención. Ahora sí, es el momento de señalar las concomitancias: la principal es la nostalgia de la familia, su búsqueda y su hallazgo, la relación paterno-filial que une a los personajes; la historia de formación y aprendizaje que se tejía entre *Dirk Digger* y *Jack Horner* en **Boogie Nights**, se reproduce entre *Sydney*, el maestro que instruye a *John*, su discípulo, en el arte del juego; y también se da la satisfacción de enseñar de *Sydney* muy ligada a su gusto por (saber) escuchar historias ajenas...

En el comentario de **Boogie Nights** hacía hincapié en que la exuberancia visual y la brillantez formal del film provenían de la simbiosis del sentido moral de Robert Altman y del sentido cinematográfico de Martin Scorsese; en **SIDNEY**

esta polifonía narrativa es sustituida (aunque hay instantes privilegiados que la recuerdan: por ejemplo, la entrada en la sala de juegos de *Sydney*, un plano secuencia con la cámara en sinuoso movimiento que retrotrae -o anticipa, por mejor decir- tanto a los largos *travellings* que recorren el dédalo de corredores de la mansión de *Jack Horner* en **Boogie Nights** como a la espectacular entrada en el Copacabana de **Uno de los nuestros**, Martin Scorsese, 1990) por una puesta en escena de trabajada estilización, de movimientos de cámara aterciopelados, precisos, de tonalidades sombrías, de rasgos nihilistas que congelan, sin desvirtuarlos, los sentimientos y las emociones. En su laconismo visual, en el cultivo del espacio en *off*, en la sencillez expositiva de la densa trama, en su intención de jugar con elementos tradicionales del ropaje policial para reinventar el género, es donde se concita la presencia de David Mamet, posiblemente la influencia más notoria y beneficiosa de **SYDNEY** (específicamente, las huellas de **Casa de juegos**, 1987, y de **Las cosas cambian**, 1988). Es la reposada respiración, la precisión de sus encuadres, la valorización de los silencios y los vacíos lo que permite considerar que **SYDNEY** se halla más próximo a la raíz francesa del género (*polar* o *film noir*) que a la ley norteamericana del movimiento (cine negro o *thriller*). De este modo, la reflexión ya señalada de Mamet se suma a la impostación de Jean-Pierre Melville. Es pues un cierto registro que amalgama nostalgia mortuoria y aroma de tragedia existencial lo que le conduce a refutar los efluvios de Tarantino y adlátares y a comulgar con la declinación europea. (...)

**Texto (extractos):**

Ramón Freixas, "Sydney: negro intenso", en sección "Críticas",  
rev. Dirigido, septiembre 1998.

(...) Hay en la historia de **SIDNEY**, como en las de **Boogie Nights**, **Pozos de ambición** y **The Master**, una transmisión de conocimientos entre un hombre mayor y uno más joven, pero en este caso está condicionada por el sentimiento de culpa y redención: *Sydney* (Philip Baker Hall) cuida y protege a *John* (John C. Reilly) porque tiempo atrás, y sin que el segundo lo sepa, mató a su padre. Anderson juega inicialmente a la extrañeza, y a que sin ese dato fundamental, el comportamiento del viejo *Sydney* resulta algo desconcertante: en la primera secuencia del film encuentra a *John* en la entrada de un bar de carretera, se dirige hacia él como si supiera que lleva allí un tiempo indeterminado rumiando sus penas, escucha su patética historia -*John* ha perdido todo su dinero jugando al *blackjack* en Las



Vegas y necesita seis mil dólares para pagar el entierro de su madre, aunque este es finalmente un dato sin relevancia- y se ofrece no solo a ayudarlo, sino a darle una mejor vida como experto en distintos tipos de juegos. A partir de ese momento, Anderson realiza su primera panorámica sobre geografías humanas a la deriva, en este caso con el sonido de fondo de las máquinas tragaperras, el repiquetear de los dados sobre el tapete, las combinaciones del póquer o del bingo; en hoteles de paredes verde linóleo y moquetas asalmonadas, una América concreta, transparente, a partir de la cual se han escrito muchas historias de perdedores.

**SIDNEY**, que parte de algunos elementos del segundo cortometraje de Anderson, *Coffee & Cigarettes*, no es exactamente una de ellas, o no se adhiere a una determinada estética patentada hace décadas por los films de John Huston. Como siempre en el cine de Anderson, hay muchas más aristas en el relato, extraños recovecos ocupados repentinamente por otros personajes que aportan, también con sus derivas, curiosa luz a los dos protagonistas principales de la historia. Es el caso de *Clementine* (Gwyneth Paltrow), nombre de personaje femenino *westerniano* que asume aquí el papel de la fractura irracional: *John* se enamora de *Clementine*, la muchacha le corresponde, toman como rehén a un cliente violento de ella que no quiere pagarle por sus servicios y acaban implicando a *Sydney* en el asunto, lo que da el (necesario) giro a la historia cuando esta parecía haber entrado en una fase deliberada de morosidad y cansancio.



Anderson pasa del tono de un drama contenido al de un thriller nihilista con explosión final, y nada litúrgica, de violencia como única salida posible. Los personajes del film no pueden sortear su destino ni olvidar su pasado, y lo que les mantiene vivos y en activo es la reformulación de su presente. *Sydney* busca en *John* el hijo que perdió, y así bosqueja Anderson por primera vez este tipo de relación equívoca entre padres e hijos que no lo son, sin llegar aún al estadio de gran tragedia americana que una situación similar supondrá en **Pozos de ambición**. Pero lo más interesante de este film es que ya desarrolla, más que anuncia o promete, algunas de las constantes esenciales del estilo de su autor. Los diálogos a contratiempo de la propia acción, por ejemplo: *John* dice que no quiere ir a las cataratas de Niágara porque ya ha estado allí una vez, lo que supone una respuesta “cómica” en un contexto tenso, ya que él y *Clementine* están huyendo después de la peripecia con el cliente secuestrado en el hotel y *Sydney* está meditando sobre el lugar más conveniente para esconderse. Los *travellings* lentos de acercamiento son constantes: hacia *Sydney* cuando se confiesa a *Jimmy* (Samuel L. Jackson), el gángster de poca monta que le chantajea; hacia *Sydney* también cuando espera en casa de *Jimmy* para matarlo; hacia los objetos inanimados en una mesa de bar (los objetos que definen a los personajes). También la narración parece suspendida, ya que ocurren cosas relevantes pero la puesta en escena las minimiza a través del hieratismo y, sin acogerse a la estructura característica de las *road movies*, en las que son más importantes los acontecimientos del viaje que el desenlace, tampoco aquí importa demasiado lo que ocurre al final.

Lo que no coincide con la formulación visual acostumbrada del director es esa extraña elección del plano/contraplano frontal en el que los personajes miran a cámara, al espectador antes que a su antagonista. Es así en la primera

secuencia, la de conocimiento entre los dos personajes, y Anderson reniega de la concepción clásica de la gramática hollywoodiense en su elección de las tomas. Un primer detalle revelador cuando su filmografía empezaba a andar. Después, *John* acepta volver a Las Vegas con *Sydney* y el plano/contraplano ya es en ligero escorzo, como se ha utilizado siempre en el cine clásico, como si los personajes se hubieran sometido a las leyes escritas después de desafiarlas en un primer intento que tendría continuidad en películas posteriores. (...).

**Texto (extractos):**

Quim Casas, “Sydney: la narración suspendida”, en estudio “Paul Thomas Anderson, una panorámica americana”,  
rev. Dirigido, enero 2013









Viernes 5

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## **BOOGIE NIGHTS** (1997) EE.UU. 155 min.

**Título orig.-** Boogie nights. **Director y Guion.-**

Paul Thomas Anderson. **Fotografía.-** Robert

Elswit (2.39:1 Panavisión - DeLuxe). **Montaje.-**

Dylan Tichenor. **Música.-** Michael Penn.

**Productor.-** Paul Thomas Anderson, John S.

Lyons, JoAnne Sellar, Lloyd Levin y Daniel Lupi.

**Producción.-** New Line Cinema - Lawrence

Gordon Productions - Ghoulardin Film

Company. **Intérpretes.-** Mark Wahlberg (*Eddie*

*Adams*/*"Dirk Diggler"*), William H. Macy (*Little*

*Bill*), Heather Graham (*Rollergirl*), Don Cheadle

(*Buck Swope*), Nicole Ari Parker (*Becky Barnett*),

John C. Reilly (*Reed Rothchild*), Julianne Moore

(*Amber Waves*), Burt Reynolds (*Jack Horner*),

Luis Guzmán (*Maurice Rodríguez*), Nina Hartley

(*esposa de Little Bill*), Joanna Gleason (*madre de Dirk*),

Lawrence Hudd (*padre de Dirk*), Ricky Jay (*Kurt Longjohn*),

Philip Seymour Hoffman (*Scotty J.*), Jack Wallace

(*Rocky*), Melora Walters (*Jessie St. Vincent*), Philip Baker Hall

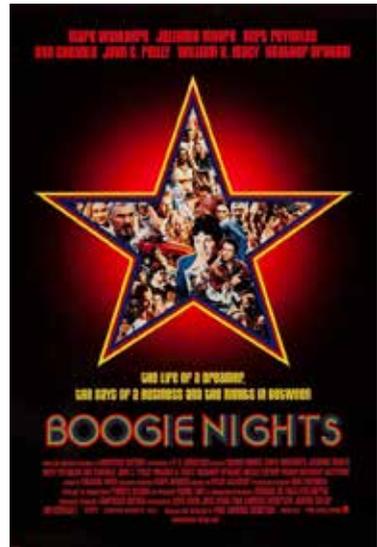
(*Floyd Gondolli*), Michael Jace (*Jerome*), Thomas Jane

(*Todd Parker*), Michael Penn (*Nick*), Robert

Downey Sr. (*Burt*), Veronica Hart (*juez*), Alfred Molina

(*Rahad Jackson*). **Estreno.-**

(EE.UU.) octubre 1997 / (España) enero 1998.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*3 candidaturas a los Oscars:*

*Actor de reparto (Burt Reynolds), actriz de reparto (Julianne Moore) y Guion original*

*Película nº 2 de la filmografía de Paul Thomas Anderson (de 9 como director)*

**Música de sala:**

**"70's Disco Music Hits"**



*“Es cierto que soñaba desde los 17 años con hacer esta película. Nací y fui criado en el Valle de San Fernando, que es donde siempre se produjo el 90 por ciento del cine para adultos. Era algo que me rodeaba todo el tiempo. En el barrio en el que vivía, North Hollywood, en una de las partes más industriales de la ciudad, estaba lleno de grandes depósitos sin ningún cartel en donde uno veía que entraba y salía gente. Y siempre me preguntaba qué era lo que se hacía allí dentro. Y luego me enteré de lo que pasaba a través de los videocasetes, que de alguna manera fue como descubrir las revistas ‘Playboy’ que escondía tu padre. Todo eso generó en mí una extraña fascinación con la pornografía, que me llevó a preguntarme quién era la gente que las hacía, por qué se habían involucrado. Todo eso me atrajo a ese mundo. Hacer **BOOGIE NIGHTS** ciertamente fue una forma de descubrirlo. (...) Pero nunca me interesó la idea de dirigir películas pornográficas. Es cierto que a esa edad las hormonas me brotaban por los poros, pero de alguna manera tenía mis limitaciones. Siempre supe que me interesaba hacer películas tradicionales, no me atraía para nada la idea de incursionar en el cine para adultos.”*

*“Tuve que meter en el elenco a Alfred Molina, de contrabando, aún cuando ya era un actor con cierta reputación en Hollywood (...) Y no fue fácil. Alfred era un actor que siempre me había gustado mucho y New Line había sido muy generosa en permitirme contratar a quien quisiera, pero justo antes de que comenzáramos a filmar me preguntaron si no podíamos incorporar a algún otro actor de renombre, y puntualmente me propusieron a Sean Penn para que*

hiciera de Rahad Jackson, que fue el papel que terminó haciendo Alfred Molina. Les dije que no estaba mal, pero me hice el tonto durante un tiempo hasta que comenzamos a filmar. Unas dos semanas después, la gente del estudio estaba muy contenta con lo que estaba viendo, y de pronto repararon en Alfred y se dieron cuenta que había sido una buena decisión. Y lo demás es historia (...).

(...) El revuelo levantado por **BOOGIE NIGHTS** ha sido considerable y doble. Por un lado, su registro de inesperado *sleeper*, saludado con entusiasmo por la crítica y bendecido por la taquilla; por otro, su temática, un retrato de la industria del cine pornográfico norteamericano, a partir del periplo de un actor porno, *Eddie Adams* (rebautizado *Dirk Diggler*), rápidamente convertido en una estrella gracias al tamaño de su pene, 33 cm de verdad.<sup>1</sup> El film se acoge al probado esquema de ascensión, triunfo, caída y redención final. La obra no es de interés exclusivo del pornófilo (aunque es evidente que éste disfrutará más por su conocimiento de las referencias al sector)<sup>2</sup>, sino que por su condición de ácida crónica de la América de los 70, por su dibujo de unos personajes heridos, señalados por su carácter de perdedores, huérfanos de cariño y comprensión, necesitados de una familia que sustituya a la conflictiva biológica, por bizarra que sea (así, *Jack Horner*, el director, es una clara figura paternal, mientras que *Amber Waves*, la actriz, considera a *Diggler* como a su bebé)<sup>3</sup> y por la habilidad y talento de Paul Thomas Anderson que trasciende la limitación del microcosmos del porno. Asimismo, el director, al contrario que tantos otros cineastas que se han aproximado al mundo del *hard core* con recelos y prejuicios, no cae en los juicios morales (ni absuelve ni condena a sus personajes; también se sustrae del tópico de la “perversión” del muchacho inocente) y ofrece una mirada limpia, sin telarañas sexuales, de la industria y la profesión.

1 Se ha publicitado a bombo y platillo que *Dirk Diggler* está inspirado en el mítico John C. Holmes, icono de los 70, fallecido en 1988. Más que nada por los 35 cm de longitud de su ariete viril. Lo cierto es que, más allá de la advertencia de los rótulos finales, la cantinela de que “cualquier parecido con personajes o situaciones reales... es pura coincidencia”, algún aspecto de la biografía de *Diggler* coincide con la de Holmes. Además, su nombre es citado en un momento de **BOOGIE NIGHTS**, cuando *Diggler* hace referencia a la admirada serie del detective *Johnny Wadd*, de la que fue protagonista (y también uno de los seudónimos), en relación a su personaje *Brock Landers*, también héroe de una serie de acción y sexo.

2 En el film intervienen intérpretes del género como Nina Hartley y Tony Tedeschi; del mismo modo que el histórico actor y director Ron Jeremy figura acreditado como asesor.

3 El cine porno, como imagen y concepto, se presenta como una gran familia, como una unidad familiar disfuncional y alternativa...a semejanza del carácter endogámico de la producción.



Las luces y sombras, alegrías y tristezas, momentos de exaltación y depresión que atenazan a los personajes tienen su correspondencia en la estructura del film. Cronológicamente, abarca de 1977 a 1983. La fractura se produce en el tránsito de 1980, cuando la irrupción del soporte magnético revolucionará el sector. Como sentencia un productor: “*La cinta de vídeo es la verdad*”. Esta quiebra se traduce en dos partes bien diferenciadas, por tono, ritmo, luz, hasta estilo. En los años 70 todo es brillante, jovial y divertido, se pasa de una fiesta a un rodaje, y de éste a un *party*. Estamos en pleno apogeo del sexo y las drogas. A su vez, la banda sonora es un catálogo de música disco, de la “*supermúsica de los 70*”, que decía *Mr. Blonde* en *Reservoir Dogs*. En los 80, la comedia cede paso al drama. Lo festivo es reemplazado por lo sombrío. Estalla la violencia y asoma la degradación. Sólo dos ejemplos: la terrible escena en que *Diggler*, ejerciendo de chaperero, es apalizado por un grupo de homófobos; y la desagradable secuencia de la limusina, en que *Jack Horner* anuncia con sarcasmo y amargura contenidas que “*vamos a hacer la Historia del Cine ...*” (en vídeo). El futuro es incierto, la esperanza escasea, el final feliz es agri dulce, pero se recupera el valor de la amistad y el sentido de la familia... con el regreso del hijo pródigo.

Paul Thomas Anderson, un americano de 27 años, con un film inédito en su haber (de inmediato estreno, al parecer, su *opera prima*, **Sidney**), es el responsable de que **BOOGIE NIGHTS**, su segundo film, sea una agradable sorpresa. Su trabajo es excelente. En la estructura del guion (en la ordenación del material, en su exposición de anécdotas, apuntes, historias cuya suma tiene una real importancia y una satisfactoria cohesión) y en el poderío de la escritura visual, una brillantez formal

que provoca genuinas emociones. La alianza de calma y agitación, del virtuosismo del plano secuencia y de la sobriedad en el uso del plano/contraplano certifican su talento. Lo mismo que su variada gama de recursos en la plasmación de elipsis de sexo y violencia (evitando el parangón con Tarantino). Su puesta en escena respira energía y vitalidad, pasión y dinamismo. En suma, un espléndido film, una exultante combinación del sentido moral de Robert Altman (**Nashville**, para la ocasión) y del sentido cinematográfico de Martin Scorsese (**Uno de los nuestros**, por ejemplo). (...)

**Texto (extractos):**

Ramón Freixas, “Boogie nights: sonrisas y lágrimas”, en sección “Críticas”, rev. Dirigido, febrero 1998.

(...) Cuando la industria de Hollywood ha tenido que abordar en sus ficciones el cine pornográfico, siempre lo ha hecho con incomodidad, con cierto *sentido de la culpa católico-adolescente*, como si estuviera a punto de pedir perdón por ello. No creo descubrir nada nuevo si indico que, en general, el cine estadounidense acepta con mayor naturalidad la violencia desatada que el sexo naturalista -de ahí que, más veces de las que acostumbra a reconocerse, la primera acabe siendo un sustitutivo, y a veces hasta una metáfora, del segundo-, por más que, como bien señalaron en su momento los compañeros Ramón Freixas y Joan



Bassa, “el cine erótico (y el pornográfico) no debe ser juzgado desde parámetros moralistas ni por los presumibles efectos (disolutos y perniciosos, ¡faltaría más!) que causa en la juventud o en los débiles de espíritu, puesto que en tal caso el problema no será de la película sino de sus espectadores”<sup>4</sup>. Esa corrección política imperante hacia lo sexual en el ámbito *hollywoodiense* ha llevado a que la industria del porno se haya acabado explorando, en general, desde dos ángulos mayoritarios: el moralista de **Hardcore: Un mundo oculto** (*Hardcore*, Paul Schrader, 1979) y **Asesinato en 8 mm.** (8 mm., Joel Schumacher, 1999), o el petardo y más bien infantiloides de **Orgazmo** (*Id.*; Trey Parker, 1997) y **La vecina de al lado** (*The girl next door*; Luke Greenfield, 2004), ninguno de los cuales sirve para captar toda la rica complejidad de un fenómeno cultural como este.

Precisamente lo que hace fascinante a **BOOGIE NIGHTS**, segunda película de Paul Thomas Anderson y primer toque de atención serio de que se trataba de un director joven al que había que seguir muy de cerca, es que lograba alcanzar dicha peculiaridad esquivando ambos planteamientos prototípicos –aunque, en determinados momentos, coquetee con ellos con plena conciencia de estar haciéndolo–, realizando gracias a ello un retrato entre sincero y tierno de un grupo de creadores de films pornográficos de finales de los 70. Para lograrlo, el director tomó como referencia un ignoto documental, **Exhausted: John C. Holmes, the Real Story** (Julia St. Vincent, 1981), que le había fascinado lo suficiente como para haber realizado previamente, inspirándose en él, un cortometraje *amateur*, **The Dirk Diggler Story** (1988) –y en el que, de hecho, ya asimilaba numerosos elementos de aquél, incluida la estructura de documental, si bien con una estética muy cruda, poco depurada–; lo



4 Ramón Freixas y Joan Bassa, **El sexo en el cine y el cine de sexo**, Paidós Studio, Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 2000.



desmenuzó pieza a pieza, secuencia a secuencia, elidiendo las partes directamente pornográficas, y volvió a reconstruir lo asimilado en forma de ficción. Precisamente, el hecho de haberse acercado antes a los mismos personajes -en aquella ocasión interpretados, por supuesto, por actores distintos, y en general con otros nombres- le permite a Anderson desarrollarlos de una forma mucho más madura, más elaborada, pero también crea una evidente relación de cariño, palpable en cada secuencia que el director les dedica, incluso en cada plano, en los que mima con dulzura a todos y cada uno de sus intérpretes. Y es que, aunque el centro de su construcción dramática sea esa *versión ficcional* de John Holmes que es *Dirk Diggler* (Mark Wahlberg), la película es una crónica coral, que va de personaje en personaje, tratándolos a todos (casi) como iguales. Al fin y al cabo, partiendo de lo que muestra el trabajo de St. Vincent, acaba marcando una cierta distancia con respecto a la obra pornográfica de la *troupe* de *Jack Horner* (un felizmente recuperado, y muy sólido, Burt Reynolds): de la misma forma que Tim Burton *dignificaba* al conocido como “el peor director de la historia” a través de su imbatible optimismo y de sus ambiciones artísticas en *Ed Wood* (1994), Anderson realiza una operación similar con sus protagonistas, seguramente inspirándose en el guion de Scott Alexander y Larry Karaszewski. El director no les juzga, ni lanza una mirada moralista sobre ellos, como podría haber sido tentador



-puede parecer así por el hecho de que *Diggler* caiga en la droga y en el crimen, pero en realidad se trata, de nuevo, de un reflejo de la vida de Holmes-, sino que los defiende por la profesionalidad y la eficacia con la que asumen un trabajo, a todas luces, *de segunda categoría*, pero que todos ellos llevan a cabo con entusiasmo y convicción en lo que están haciendo, creyendo realmente en que están aportando un bien cultural relevante a la sociedad de su tiempo. Lo que no deja de ser un homenaje al mundo del cine, pero sobre todo a todos los *locos* que se dedican a él con fe ciega en los proyectos en los que participan, sin importar su calidad, su trascendencia o, sobre todo, su posible trayectoria comercial: al final del metraje, los profesionales que rodeaban a *Horner*, encabezados por *Amber Waves* (Juliane Moore), y antes de volver a lanzarse a la filmación de otro porno, aparecen rodando un anuncio de ámbito local para la nueva tienda de *Buck Swope* (Don Cheadle). El trabajo es el trabajo, aunque sea menos excitante y produzca menos beneficios.

Claro que, si por algo destaca **BOOGIE NIGHTS**, es porque para su director resulta una especie de primer esbozo, por supuesto mucho menos ambicioso -y también, hay que decirlo, menos efectista y más sincero, seguramente porque todavía conserva la frescura de los primeros trabajos-, de ese repaso a la historia americana en forma casi de novela-río que era **Pozos de ambición** (*There Will Be Blood*, 2007). Y es que para Anderson, como para muchos que nacieron a finales de la década de los 60 o a principios de la de los 70, la llegada de los *eighties*, con

su bonanza económica pero, también, con su tendencia al conservadurismo y a la negación de las libertades, supuso una cierta pérdida de la inocencia, y sobre todo el desbaratamiento de los logros de una época repleta de ilusiones: al fin y al cabo, *“la galopante infantilización del cine de Hollywood, unido a la reestructuración de la industria como parte integrante -y a veces, no la más substancial- de un complejo entramado corporativo de empresas, repudió a una generación de hombres de cine que, hasta ese momento, había llevado las riendas”*, llevando al *“fin del Nuevo Hollywood que había brotado al calor de la contracultura de las protestas estudiantiles contra la guerra de Vietnam”*<sup>5</sup>. No es casual, en ese sentido, que durante el juicio que debe atravesar *Waves* para luchar por la custodia por su hijo, la sala esté adornada por sendos retratos de Ronald Reagan y de George Bush: más que marcar la época en la que transcurre la escena, sirven para dejar claro en qué estado se encontraba el país, al mando de un par de republicanos belicistas y recalcitrantes en su catolicismo de *raíz vaticana*.

**Texto (extractos):**

Tonio L. Alarcón, “Boogie nights” en dossier “El cine dentro del cine”, rev. Dirigido, octubre 2011.



5 Antonio José Navarro, “American Gothic: Terror en tiempos de crisis (1968-1980)”, en **American Gothic. El cine de terror USA 1968-1980**. Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, Donostia Kultura, 2007. San Sebastián, 2007. Pág. 40.

(...) Abel Ferrara había intentado realizar a principios de los noventa un film sobre la estrella masculina del cine porno, John Holmes, pero el proyecto no cuajó y el actor acabó siendo fuente de inspiración para el protagonista de **BOOGIE NIGHTS**. Seis años después, **Wonderland (Sueños rotos)** (2003), de James Cox, evocaría un caso real de asesinato en el que estuvo involucrado Holmes. La tonalidad entre dramática y cómica de **BOOGIE NIGHTS** viene marcada por dos elementos. El primero es la existencia de una película previa de Anderson, su primer corto, **The Dirk Diggler Story** (1988), planteado como un falso documental de media hora, y con registro cómico, en torno a un actor de cine pornográfico. Esta primera aproximación a *Dirk Diggler*, seudónimo que utiliza el personaje de *Eddie Adams* (Mark Wahlberg) cuando debuta desnudo ante las cámaras, fue rodada por Anderson con apenas diecisiete años, y su óptica resultó más distendida que severa. El otro elemento destacado por el propio director es que le gusta la mixtura entre géneros y tonos: *“Dos de mis películas preferidas son Amanecer de F. W. Murnau y Algo salvaje de Jonathan Demme, que yo denominó films que cambian de marcha ya que varían de tono con enorme facilidad. Me gusta apreciar esto en las películas porque es como ocurre en la vida real, y además funciona bien narrativamente”*. La ausencia de un componente más trágico, que de todos modos existe tanto en primer plano como entre los bastidores del relato, se debe también a una reacción opuesta a la manifestada por Anderson con **Sidney**: *“Mi primer film está concebido enteramente en torno a la culpabilidad. En **BOOGIE NIGHTS** quise trabajar en la dirección opuesta”*.

La acción de **BOOGIE NIGHTS** arranca en el valle de San Fernando en 1977 y se extiende hasta el año 1983. Su primera parte es descriptiva y casi hiperrealista -pocos directores, salvo el James Gray de **La noche es nuestra** (2007), han captado tan bien el espíritu de una época concretado en una discoteca de moda-, y está impregnada de un considerable sentido del humor que atañe a buena parte de los personajes: *Eddie/Dirk*, su compañero de reparto y mejor amigo (*Reed Rothchild*: John C. Reilly), el director de cine porno y mentor (*Jack Horner*: Burt Reynolds), el ayudante de dirección engañado permanentemente por su esposa (*Little Bill*: William H. Macy), el propietario de una discoteca que quiere convertirse en actor de películas X (*Maurice Rodríguez*: Luis Guzmán), el actor que quiere montar un negocio de aparatos de alta fidelidad (*Buck Swope*: Don Cheadle), el sonidista que está enamorado de *Dirk* (*Scottie*: Philip Seymour Hoffman) y la actriz patinadora (*Rollergirl*: Heather Graham); hasta la idea de la chica que siempre va en patines juega a favor de la puesta en escena deslizante, en constante movimiento, de

Anderson. La excepción sería la estrella de la compañía (*Amber Waves*: Julianne Moore), un personaje que nace trágico en el relato, a causa del dolor que siente por estar separada de su hijo y no poder acceder a la custodia, y que así permanecerá incluso en los momentos más luminosos del mismo.

El segundo bloque del film coincide con el cambio de década. Siendo un retrato sobre el mundo de la pornografía, no hay ningún tipo de referencia al sida cuando los acontecimientos dan un vuelco al comenzar los años ochenta, el retrato se turba y aparece el fin del sueño americano en toda su dimensión, aunque sin el tremendismo de otros cineastas contemporáneos de Anderson; el Darren Aronofsky de **Réquiem por un sueño** (2000), por ejemplo. **BOOGIE NIGHTS** concreta en apenas quince o veinte minutos de metraje ese fin del idealismo. El inicio del cambio remite a tantas otras transformaciones y fracturas que se han sucedido en el seno de la industria cinematográfica. El inquietante personaje interpretado por Philip Baker Hall, *Floyd Gondolli*, un empresario del porno, intenta concienciar a *Horner* del cambio que se avecina. “*Es el futuro, la cinta de vídeo es la verdad*”, le dice al realizador de vieja estirpe cuya única ambición es conseguir una película pornográfica pero con historia por la que sea recordado. *Horner* le contesta a *Gondolli* que él es un cineasta, y que un cineasta nunca rueda en vídeo, aunque meses después se verá obligado a utilizar la cinta magnética porque ni en las salas de cine adulto quedan ya proyectores de cine; Anderson evocaría en declaraciones posteriores una cierta semejanza entre esta secuencia y las que muestran en clave cómica la transición del mudo al sonoro en **Cantando bajo la lluvia** (1952), de Donen y Kelly.

El cambio de valores y la transformación tecnológica en la industria del cine pornográfico es solo la espoleta para lo que vendrá después, condensado en un único bloque de situaciones diversas unidas entre sí a través del subrayado musical: la llegada de los cambiantes años ochenta, el beso incómodo que no puede reprimir un borracho *Scottie*, las perversiones con niñas del *Coronel* -el individuo que costea las películas de *Archer* y *Diggler*- que le llevan a la cárcel, la amenaza de un sustituto más joven para *Dirk*, las drogas, la dificultad para empalmarse, el suicidio de *Little Bill* en Nochevieja después de disparar contra su esposa y el amante de esta, el fracaso de la carrera musical de *Dirk* y *Reed*, la imposibilidad de *Amber* para recuperar a su hijo, la negativa del banco cuando *Buck* pide un crédito para su negocio de aparatos musicales... Todo aparece de golpe, en abrupta cascada de giros, cambios y decepciones, armonizado por el trabajo musical y la capacidad sintética de la que hace gala Anderson para detallar cada una de estas situaciones con los mínimos elementos.

Con todo, recurre al montaje paralelo y a un pequeño ensayo de vidas cruzadas (**Magnolia**) para que el descenso a los infiernos de los personajes sea singularmente compartido pese a las grietas que se han abierto entre muchos de ellos. Durante unos minutos muestra alternadamente dos situaciones equiparables, la paliza que recibe *Dirk* por parte de un grupo de homófobos después de que uno de ellos le haya engañado solicitando sus servicios como chapero, y la que le dan *Horner* y *Rollergirl* al joven violento y moralista que han introducido en su limusina para filmar en vídeo una secuencia de sexo en directo. Una vez finalizadas estas dos acciones que definen el desclasamiento del actor, la actriz y el director, Anderson hace que en el encuadre se crucen el coche de los homófobos, la limusina de *Horner* y el vehículo de *Buck* y su esposa embarazada. La acción se detiene ahora en estos. *Buck* sale del coche y entra en una tienda para comprar donuts. Un atracador obliga al dependiente a darle todo el dinero de la caja fuerte. El único cliente del local saca una pistola y dispara. En *tarantinianos* tiros cruzados perecen el cliente, el atracador y el dependiente. *Buck*, vestido de impoluto blanco ahora manchado por la sangre y los sesos de los demás, ve en el suelo la bolsa del dinero, la coge y sale corriendo del local rumbo a una vida mejor. Lo mismo intentarán los demás, sobre todo después de la escena en la que *Dirk* -que, huelga decirlo, se convierte gradualmente en el personaje-conmutador de la historia, no en su único y exclusivo protagonista: Anderson ensaya la futura película coral de su filmografía-, *Reed* y un amigo común, *Todd Parker* (Thomas Jane), intentan atracar a un traficante de drogas en una situación dantesca que recupera el elemento paródico que ostenta el film en su primera parte (las teorías del traficante en cuestión, Alfred Molina, en torno al orden de las canciones en los discos, y la presencia de un individuo chino que tira constantemente petardos en la estancia, idea tomada de un gag recurrente que hacía el padre de Anderson en los sesenta cuando presentaba películas de terror en la televisión local de Cleveland).

En las dos últimas escenas de **BOOGIE NIGHTS** todo parece haber recuperado su orden natural, o el orden anterior. Tras la catarsis colectiva, los personajes de entidad del film vuelven a encontrarse en el punto donde estaban años atrás, más tranquilos pero sin haber realizado progreso alguno. El tono del desenlace aparenta el de un *happy end* en la mansión de *Horner* rodado en plano secuencia: *Rollergirl* limpia su habitación, *Reed* baña en la piscina al hijo de *Buck* mientras la esposa de este pinta un retrato del bebé, *Amber* se maquilla ante el espejo sin lágrimas ni tristezas, *Maurice* cocina comida portorriqueña y *Buck* sigue dando la lata con la instalación de los aparatos de alta fidelidad. El plano de *Amber*

ante el espejo se encadena con uno de *Dirk* en un camerino, ensayando su diálogo en solitario (en realidad un monólogo de reafirmación personal) también frente a un espejo. Después se levanta y enseña a cámara su largo pene, ese don especial del que tanto se ha vanagloriado; lo muestra por vez primera al espectador y lo observa mientras dice que sigue siendo una gran estrella. Preguntado (injustamente) sobre si ese final no era una especie de redención fantasiosa, Anderson contestaba: “*Lo esencial es que Dirk y todos los demás se están preparando para realizar otra película porno. ¿Qué han aprendido, pues, después de este largo viaje? Si esto es feliz y redentor, OK.*” (...)

**Texto (extractos):**

Quim Casas, “Boogie Nights: el don de Dirk Diggler”, en estudio “Paul Thomas Anderson, una panorámica americana”, rev. Dirigido, enero 2013









Martes 9

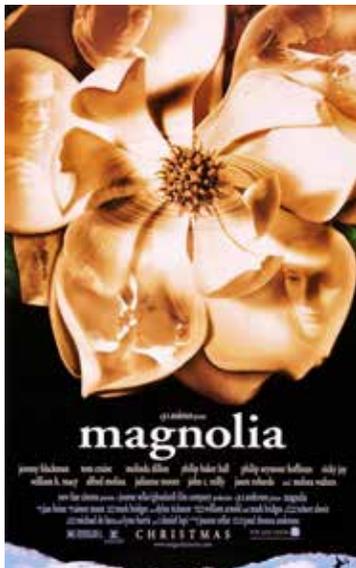
21 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**MAGNOLIA** (1999) EE.UU. 188 min.

**Título orig.-** Magnolia. **Director y Guion.-** Paul Thomas Anderson. **Fotografía.-** Robert Elswit (2.39:1 Panavisión - DeLuxe). **Montaje.-** Dylan Tichenor. **Música.-** Jon Brion. **Canciones.-** Aimee Mann. **Productor.-** Paul Thomas Anderson, JoAnne Sellar, Lloyd Levin y Daniel Lupi. **Producción.-** New Line Cinema - Ghouardin Film Company - The Magnolia Project. **Intérpretes.-** Tom Cruise (*Frank T.J. Mackey*), Melora Walters (*Claudia Gator*), Philip Baker Hall (*Jimmy Gator*), Thomas Jane (*Jimmy Gator, joven*), Melinda Dillon (*Rose Gator*), Jeremy Blackman (*Stanley Spector*), Michael Bowen (*Rick Spector*), William H. Macy (*Donnie Smith*), Philip Seymour Hoffman (*Phil Parma*), Jason Robards (*Earl Partridge*), Julianne Moore (*Linda Partridge*), John C. Reilly (*Jim Kurring*), Alfred Molina (*Solomon Solomon*), Luis Guzmán (*Luis*), Robert Downey Sr. (*director show WDKK*). **Estreno.-** (EE.UU.) enero 2000 / (España) marzo 2000.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Festival de Berlín. León de Oro*

*3 candidaturas a los Oscars:*

*Actor de reparto (Tom Cruise), Guion original y Canción ("Save me" de Aimee Mann)*

*Película nº 3 de la filmografía de Paul Thomas Anderson (de 9 como director)*

**Música de sala:**

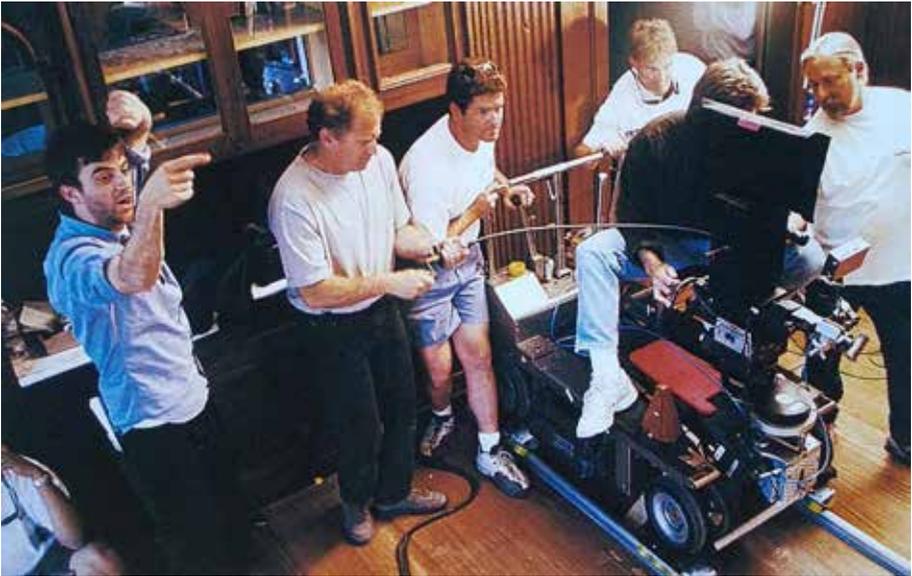
**Magnolia** (*Magnolia*, Paul Thomas Anderson, 1999)

Banda sonora original de **Jon Brion**

“(…) A la hora de desarrollar una película, empiezo haciendo listas. Escribo palabras, como por ejemplo el nombre de un actor o el de un personaje, o tema musical. Y de pronto, antes de darme cuenta, esas listas comienzan a convertirse en un guion. Muchas veces, el proceso de escribir esas listas me lleva mucho más tiempo que el de escribir el guion en sí. Por ejemplo, en el caso de **MAGNOLIA**, todo comenzó con la música de Aimee Mann, y durante unos siete meses jugué con esas ideas y la escritura del guion me llevó tan solo dos (…).

(…) **Boogie Nights** (1998), segunda película de Paul Thomas Anderson y primera estrenada en España, ya hacía gala de la ironía, inteligencia y capacidad cinematográfica de este joven realizador, por más que se tratara de un film parcialmente lastrado por su descarada intención de llamar la atención, no tanto por la elección del tema escogido (los entresijos de la industria del cine pornográfico) como, sobre todo, por cierta tendencia a emplear en ocasiones una puesta en escena algo efectista, con claras influencias del estilo de Martin Scorsese: la escena final en el camerino, con *Dirk Diggler* (Mark Wahlberg) reafirmandose ante el espejo con su “herramienta de trabajo” en ristre, está directamente copiada de la última escena de **Toro salvaje**. Pese a todo, **Boogie Nights** era lo suficientemente





interesante como para crear unas razonables expectativas en torno a Anderson que la recuperación de su primera película, la excelente y para mi gusto superior **Sidney**, no harían sino confirmar.

Su tercer y más ambicioso film, **MAGNOLIA**, refuerza la impresión de hallarnos ante un cineasta que, por ahora, está demostrando que puede dar mucho de sí. A la espera de que posteriores trabajos confirmen o desmientan este aserto –la tentación de considerar genial cualquier cosa que llama la atención está a la orden del día–, **MAGNOLIA** es una buena película, a ratos realmente espléndida, que si bien no termina de estar completamente conseguida es como consecuencia de un cierto “exceso” de ideas: el film termina resintiéndose un poco no sólo de su larga duración –por más que sus tres horas, aunque quizá innecesarias, son de lo más llevaderas– sino, en particular, del sobrepeso formado por las diversas anécdotas que conforman su complejo tapiz dramático, todas ellas dignas de ser desarrolladas en profundidad pero que, por el camino, hacen que el director incurra en algún pequeño tópico, argumental o visual, que desequilibra el atractivo del conjunto. Sin embargo, hay en **MAGNOLIA** tanto vigor narrativo y una fe tan absoluta en lo que cuenta que esas irregularidades no consiguen anular el interés de una propuesta que, aún con reservas, me parece digna de todo respeto.

Estos días se ha hablado hasta la saciedad de posibles comparaciones entre **MAGNOLIA** y la película de Robert Altman **Vidas cruzadas** (*Short Cuts*, 1993), por lo que me temo que no hay más remedio que comentar algo al respecto.

Si bien es cierto que hay algunos parecidos razonables entre ambos films, como sus tres horas de metraje, la multiplicidad de personajes sutilmente relacionados entre sí, la presencia de la actriz Julianne Moore, la ubicación del relato en la ciudad de Los Ángeles y un fenómeno natural que, al final, unifica todas las historias planteadas (un terremoto en el caso de **Vidas cruzadas**), las dos películas son muy diferentes en lo que a tonalidad narrativa se refiere: allí donde Altman apuesta por un tono áspero y casi de reportaje, coherente con el “realismo sucio” de los relatos de Raymond Carver de los que partía, Anderson compone un *puzzle* estilizado y mucho menos realista que vuelve a beber, una vez más, de cierto formalismo heredado del cine de Scorsese.

El tono novelesco de **MAGNOLIA** está perfectamente marcado desde el principio gracias a un prólogo que narra rápidamente tres pequeñas historias -un relato criminal ambientado en 1911, una anécdota protagonizada por un submarinista que murió de un infarto al ser absorbido por un hidroavión (¿conocerá Anderson la obra de Pere Portabella?), y un aparente suicidio que, en realidad, oculta un asesinato cuidadosamente preparado- cuya relación entre sí parece tan arbitraria como la que, aparentemente, se da entre el resto de personajes de la trama: un anciano que agoniza en su lecho de muerte, su joven y remordida esposa, el enfermero que le cuida, un gurú televisivo que es hijo del primero, un locutor de televisión, también aquejado de una enfermedad mortal, que presenta un concurso televisivo en el que participa un agobiado niño prodigio y que tiene una hija cocainómana, un ingenuo agente de policía y un ex-niño prodigio homosexual.

Con todos estos variopintos elementos, Anderson construye una especie de “gran novela americana” cuyo *leit-motiv* reside en una frase que se repite a menudo a lo largo de la proyección: “*Dejamos atrás el pasado, pero el pasado nunca nos deja a nosotros*”. En efecto, todos los personajes -excelentemente interpretados- están marcados por un recuerdo o una situación pretérita que, de una manera u otra, condiciona su presente y su futuro. A partir de todo ello, el director establece una serie de (brillantes) relaciones entre los gestos, miradas y actitudes de los protagonistas, valiéndose de una amplia gama de recursos narrativos: las asociaciones visuales (cfr. las llaves que entrega William H. Macy al ser despedido y los anillos del cadáver que ha encontrado el policía, John C. Reilly) y las sonoras (cfr. el tema “Así habló Zaratustra” que relaciona al agonizante Jason Robards con su hijo, Tom Cruise, o el fragmento de la ópera “Carmen” citado por el niño prodigio, Jeremy Blackman, que sirve de soporte musical a la atracción amorosa entre Reilly y la drogadicta, Melora Walters), o una mezcla de ambas



(ese sorprendente momento, a lo Resnais, en el que diversos personajes quedan *musicalmente* unidos mientras tararean una misma canción), así como los rótulos con doble sentido (los partes meteorológicos que indican, simbólicamente, la “temperatura” emocional del relato). La complejidad laberíntica de la trama, más que el interés específico aunque no por ello descuidado de los problemas de los personajes, es la gran protagonista de una función que, además, se permite a lo largo de todo el metraje violentar el empleo convencional del montaje paralelo: Anderson va pasando de una historia a otra sin respetar la simultaneidad en el tiempo de las distintas acciones que muestra, retomando aquélla que ha dejado pendiente de resolución sin importarle el metraje que haya transcurrido en el intermedio. No es de extrañar que el clímax de un film de tan heterodoxas características consista en una extraordinaria secuencia de lluvia de ranas sobre una ciudad, Los Ángeles, donde como en la película todo es posible (...).

**Texto (extractos):**

Tomás Fernández Valentí, “Magnolia: la gran novela americana”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, marzo 2000.



(...) El angelino valle de San Fernando de **Boogie Nights** escasa relación guarda con la misma geografía urbana de **MAGNOLIA**. De hecho, este valle urbanizado no marca de ninguna manera la identidad del tercer largometraje de Anderson más allá de que Magnolia Boulevard sea la arteria principal por la que pasan los distintos personajes de esta película construida según el modelo de **Vidas cruzadas**. En el prólogo, tres historias verdaderas acontecidas en distintas épocas del siglo XX -la primera de ellas, ambientada en 1911, fue filmada por Anderson con una cámara Pathé de 1909 para obtener la textura casi documental de aquel periodo-, nos hablan de las casualidades y el azar. *“No puede ser”,* asegura el narrador, *“estas cosas tan extrañas suceden a todas horas”*. En una de estas historias, un joven se suicida arrojándose desde la azotea de su casa pero recibe el impacto de un cartucho de escopeta cuando pasa, en caída libre, delante de una de las ventanas del sexto piso. Quien ha disparado es su propia madre, que en ese momento se hallaba enfrascada en la enésima y virulenta discusión del día con su padre. La escopeta estaba siempre descargada, de ahí la sorpresa de la madre al disparar; el suicida, harto de soportar sus discusiones, la había cargado la noche antes para que se matarán entre ellos. El supuesto azar reside en que el joven no hubiera muerto a causa de la caída, ya que una red colocada por operarios aquella misma mañana hubiera amortiguado el golpe, sino que fallece a consecuencia de la bala disparada por su madre. Conclusión: un suicidio voluntario se convierte en homicidio involuntario.

A partir de esta premisa relatada y visualizada como si se tratara de una comedia absurda de Wes Anderson, a partir de la idea de que todo es posible y nada responde al azar -este es el concepto estructural del film-, el otro Anderson nos cuenta fragmentos en la vida de una decena de personas cuya andadura se entrecruza en momentos puntuales pero decisivos. Buena parte de estas historias se vertebran en torno al tema de la conflictiva relación entre padres e hijos, uno de los motivos argumentales más reconocibles en la obra del cineasta. Aquí no hay la transmisión antes citada de valores entre generaciones, como ocurre con los mentores, padres impostados o maestros de **Sidney**, **Boogie Nights** y **The Master**, sino un conflicto permanente o latente: el magnate *Earl Partridge* (Jason Robards), afectado por un cáncer terminal, abandonó hace muchos años a su esposa enferma y a su hijo, *Frank* (Tom Cruise); *Jimmy Gator* (Philip Baker Hall), el veterano presentador de un longevo concurso de televisión que enfrenta a tres niños y tres adultos, abusó de su hija *Claudia* (Melora Walters) cuando era pequeña, y ahora, enfermo también de cáncer, intenta reconciliarse con ella como *Sydney* deseaba reconciliarse con *John*; el pequeño *Stanley Spector* (Jeremy Blackman), una de las estrellas actuales del concurso televisivo, es presionado hasta extremos inimaginables por su padre para que responda bien todas las preguntas; *Donnie Smith* (William H. Macy), quien ganó en repetidas ocasiones el mismo concurso hace décadas, fue estafado por su propio padre.

La disfuncionalidad emocional de varios personajes (*Claudia*, inestable y adicta a las drogas; *Frankie*, convertido en el líder mesiánico y parlanchín de





una especie de iglesia de la misoginia; *Donnie*, quien confunde la melancolía con la depresión) surgió a partir de una violenta fractura causada por las decisiones violentas, egoístas o equivocadas de sus padres, y de los que no conocemos ningún trauma del pasado, si sabemos que ahora tienen conciencia de haberse equivocado: *Linda* (Julianne Moore), la joven esposa de *Earl Partridge*, se casó con el viejo magnate sin amarlo, solo por su fortuna, pero ahora que se muere reconoce haberse enamorado de él, y desea cambiar el testamento porque se sabe indigna de recibir todo ese dinero. En oposición, el agente de policía *Jim Kurring* (John C. Reilly) despliega una suerte de conciencia humanista, cree en los valores tradicionales de respeto y solidaridad y no duda en ayudar a los demás como forma de vida, y el enfermero *Phil Parma* (Philip Seymour Hoffman), quien se encarga de cuidar durante todo el día al moribundo *Partridge*, remueve cielo y tierra para hallar el paradero de *Frank* y lograr así que padre e hijo puedan reconciliarse.

Todo es posible, nada es azaroso, así que las historias pueden unirse fortuitamente o estar sólidamente ligadas entre sí desde hace tiempo. No importa tanto la relación que se establece entre personajes y segmentos como la armonía del fresco que traza Anderson. El director no busca sorpresas ni requiebros brillantes, como en la historia referida del prólogo, tan solo que algunas piezas encajen perfectamente y otras queden liberadas de la necesidad de una conexión final. El elemento aglutinador se reduce a un simple y casi imperceptible plano: al terminar la emisión del concurso televisivo vemos que está producido por la empresa de Partridge, así que es el concurso en cuestión lo que les une a todos. A través

del comentario musical de Jon Brion, que tiene algo de relato operístico, y de las canciones de Aimee Mann, el realizador establece estados de ánimo conectados entre ellos. Hay un momento memorable en **MAGNOLIA**. Empieza a escucharse una de las canciones de Aimee Mann, “Wise Up”, y Anderson filma a todos los personajes cantándola en sus respectivos lugares, un plano por estrofa y por persona, incluido el moribundo *Partridge* o una *Linda* que parece dispuesta a quitarse la vida en el interior de su coche. No hay forma más bella en toda la película de juntar a los diversos personajes en un mismo cuerpo afectivo y dramático – *“hacer esto me ha parecido perfectamente natural, incluso si un número musical es por definición artificial. Creo que todos hemos experimentado esta sensación alguna vez, uno de esos momentos en los que la música magnifica nuestra tristeza”*–, aunque ya antes, mediante el montaje, Anderson ha hecho que las historias se acerquen entre sí: planos más breves de todos los personajes y barridos de cámara como si se encontraran en el mismo sitio y en el mismo momento después de habérselos presentado en largas secuencias correspondientes a cada historia. El cerco se va estrechando y a partir de este momento de “comunión” entre todas las tramas, el tiempo parece suspenderse hasta la catarsis final que supone la lluvia de ranas y su efecto más transgresor que bíblico; como dice el pequeño *Stanley*, equiparando las ranas con las historias del prólogo sobre el buzo en el árbol y el suicida tiroteado en plena caída, *“son cosas que pasan”*.

**MAGNOLIA** posee el valor añadido de mantener durante sus tres horas de metraje un competente equilibrio entre bloques y figuras, aunque es verdad



que la de *Frank*, personaje algo fagocitado por el actor que lo interpreta, Tom Cruise, y por sus constantes salidas de tono tanto en su *show* (entra en escena a los compases del poema sinfónico “Así habló Zaratustra”, grita que la polla debe respetarse y ha bautizado su secta con el nombre de “Seducir y Destruir”) como en la entrevista televisiva a la que se somete, pueda alcanzar por momentos un mayor protagonismo sin que ello suponga desequilibrio en la globalidad de la película. Pero como ha quedado dicho al principio de este texto, Anderson trata por igual a todos sus personajes desde el encuadre y la cadencia del montaje, y los trata con respeto sea cual sea su circunstancia. Reconocido por la fluidez de sus movimientos de cámara, tantas veces comparados con los de Max Ophüls aunque el sentido sea bien distinto, Anderson sabe que hay momentos en los que se impone la calma, como cuando *Frank* se sienta al lado de su padre moribundo y recuerda lo que sufrió su madre. El encuadre muestra la cabeza de *Partridge* en primer término, a la derecha de la pantalla, la figura difusa del enfermero al fondo y a la izquierda, y *Frank* como figura central y estática del lienzo. Pero cuando pasa a decirle lo mucho que le odia, Anderson varia el ángulo y ahora sí se acerca al anciano dormido, dejando a *Frank* de espaldas a cámara con toda su ira acumulada (...).

**Texto (extractos):**

Quim Casas, “Magnolia: son cosas que pasan”, en estudio “Paul Thomas Anderson, una panorámica americana”, rev. Dirigido, enero 2013









Viernes 12

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## **EMBRIAGADO DE AMOR** (2002) EE.UU. 95 min.

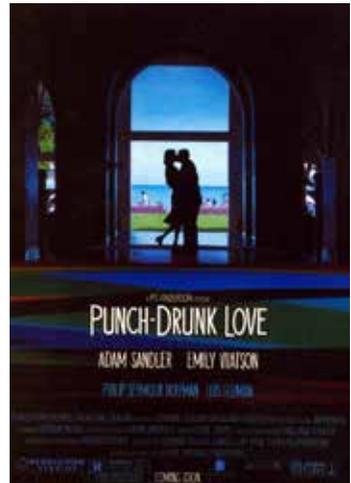
**Título orig.-** Punch-drunk love. **Director y Guion.-** Paul Thomas Anderson.

**Fotografía.-** Robert Elswit (2.39:1 Panavisión - Fuji). **Montaje.-** Leslie Jones.

**Música.-** Jon Brion. **Productor.-** Paul Thomas Anderson, JoAnne Sellar y Daniel Lupi.

**Producción.-** New Line Cinema - Ghoulardin Film Company - Revolution Studios para Columbia.

**Intérpretes.-** Adam Sandler (*Barry Egan*), Emily Watson (*Lena Leonard*), Luis Guzmán (*Lance*), Rico Bueno (*Rico*), Julie Hermelin (*Kathleen*), Philip Seymour Hoffman (*Dean Trumbell*), Mary Lynn Rajsckub (*Elizabeth*), Ernesto Quintero (*Ernesto*), Lisa Spector (*Susan*), Larry King (*cuñado*), Robert Smigel (*Walter*), Nicole Gelbard (*Nicole*). **Estreno.-** (EE.UU.) noviembre 2002 / (España) marzo 2003.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Festival de Cannes. Mejor Director*

*Película nº 4 de la filmografía de Paul Thomas Anderson (de 9 como director)*

**Música de sala:**

**¡Olvidate de mí!** (*Eternal sunshine of the spotless mind*, Michael Gondry, 2004)

Banda sonora original de **Jon Brion**



(..) El autor de la intensa y sombría **Magnolia** reaparece con **EMBRIAGADO DE AMOR**, una original y extraña comedia romántica protagonizada por un espíritu simple, un joven ingenuo y tímido que vive una existencia anónima y oscura, dominado por la presión familiar de sus siete hermanas y de su trabajo rutinario hasta que, de pronto, un suceso tan irreal como inesperado le permite conocer a una atractiva mujer. Pariente lejano del *Mr. Chance* de Hal Ashby, renacido ahora bajo la apariencia de alguien que parece vivir dentro de una burbuja sin apenas conciencia de las convenciones sociales, este acomplejado y atípico personaje (gentileza de un inesperadamente sobrio Adam Sandler) mantiene todo el nervio del relato. Una banda sonora estridente y heterodoxa, unos imprevistos interludios cromáticos de tonalidades pop con forma de fundidos y una planificación empeñada en capturar la relación del personaje con el espacio en el que se mueve (la sombra de Jacques Tati se transparenta de vez en cuando) añaden a esta inclasificable, incatalogable rareza -cuyas imágenes respiran un engañoso optimismo- las imprescindibles, jugosas dosis de ironía y de distancia que esconden sus aparentemente atrabiliarias imágenes (...).

**Texto (extractos):**

Carlos F. Heredero, "Cannes 2002", rev. Dirigido, julio-agosto 2002.

(...) Su indefinido tono, a medio camino entre la comedia romántica y el drama, puede minar la seguridad de cualquiera, someterlo a una dura prueba. Nada es demasiado estable en sus imágenes, que siempre amenazan con cambiar de rumbo o con desembocar en una auténtica tragedia. Ya desde el principio, mientras cae un sol metálico, casi plomizo, sobre unas calles desiertas, no se sabe bien dónde desembocarán las imágenes. Todo es demasiado perfecto. Hay una sensación de paz y de amenaza. El más mínimo desajuste es suficiente para enturbiar la atmósfera. Un pequeño armonio que alguien deja en mitad de una acera y el sonido de un accidente en *off* visual llegan para prevenir a los espectadores de que acaban de penetrar en el particular universo de Paul Thomas Anderson, el mismo universo de **Sidney, Boggie Nights y Magnolia**. Como sucede en el resto de su obra, el paisaje donde tiene lugar **EMBRIAGADO DE AMOR** es reconocible e incluso algunas situaciones pueden resultar familiares, aunque los personajes vuelvan cada una de las situaciones entre ellos quebradizas, imprevisibles. Para empezar, *Barry Egan* (Adam Sandler), un trabajador de un almacén de saneamientos, tiene la extraña tendencia de dibujar una sonrisa en su rostro cada vez que está a punto de estallar anímicamente. En una reunión familiar, sus siete hermanas se encargan de sacarle de sus casillas, borrando poco a poco sus sonrisas y sus buenas maneras, hasta transformar sus intentos de congeniar con ellas en gestos inútiles en la peculiar comedia humana que muestra este film. Algo después, cuando su paciencia ha llegado al límite, se levanta y rompe el cristal de una puerta.

Basta con prestar un poco de atención a la banda sonora de **EMBRIAGADO DE AMOR** para saber que no se trata de una comedia, al menos no de una comedia al uso. Ni siquiera se parece a otros films donde aparece el actor Adam Sandler, que aquí da la sensación de estar reinventándose, como le sucedió a Jim Carrey en **El show de Truman** (*The Truman Show*, 1998, Peter Weir). Además, la fotografía del film de Paul Thomas Anderson tampoco pasa desapercibida, barnizando el universo de colores saturados donde sucede la historia. Incluso la cámara, en muchas de sus soluciones formales, cobra un extraño protagonismo, sobre todo en tomas con *steadycam*.

En un film donde tantas cosas son llamativas, tampoco el personaje principal pasa desapercibido. Su traje azul, por ejemplo, delata algo en su carácter, pero nunca hay una explicación directa sobre el particular. Lo que salta a la vista es que *Barry* es un niño con cuerpo de adulto, un auténtico ser disfuncional, como le gusta decir a los psicólogos y a los norteamericanos. Su personalidad está repartida.

Por una parte, intenta controlar cuanto le rodea, aunque nunca lo consiga. Y por otra, no logra controlarse él mismo cuando su realidad se hace añicos. Después de romper el cristal de una puerta, *Barry* confiesa que a veces no se gusta, en especial si pierde la paciencia y acaba reaccionando de forma irresponsable contra algo o contra alguien. Sin embargo, su mantra diario consiste en repetirse que es un buen hombre, quizás para no acabar de creer nunca lo contrario. Realmente, son su habilidad para meterse en líos, el estrés y sus siete hermanas los causantes de sus miserias, la gota que colma el vaso. Él no quiere conformarse con ser un heredero de Jerry Lewis, Buster Keaton o Jacques Tati; necesita sentirse integrado y no conformarse con dejarse desintegrar por las catástrofes y por sus arrebatos violentos. No quiere estar aparte, por mucho que el mundo donde vive tenga la apariencia de un manicomio.

Cuando Barry conoce a *Lena* (Emily Watson) al pedirle ella que le eche un vistazo a su coche, en seguida congenian. Surge entonces el amor entre ellos de una manera tan insólita como casi todos los acontecimientos que tienen lugar en los films de Paul Thomas Anderson. Seguramente esto se debe a que los intereses del director se centran en los personajes y no en las situaciones. Eso explica que al final los espectadores se acuerden ante todo de los habitantes de los planos y no tanto de la historia que van hilvanando, repleta de momentos absurdos, aunque ninguno llega a ser tan absurdo como la lluvia de sapos de **MAGNOLIA**. Muchas secuencias en **EMBRIAGADO DE AMOR**, de hecho, dan la sensación de





estar desconectadas del resto del film, pese a lo cual no dejan de tener su propio sentido. Al fin y al cabo, en una historia sobre seres desconectados es lógico que haya partes desmembradas o autónomas, pues una cosa es consecuencia directa de la otra.

Sólo el amor puede conseguir que Barry establezca contacto con el mundo. Y él lo sabe, por eso en su primera cita para cenar con Lena va un al cuarto de baño de un restaurante a ahogar su rabia en cuanto nota que puede estar arruinándolo todo. Allí destroza lo que encuentra, ofreciendo sin saberlo una metáfora sobre sí mismo, pues él no deja de ser también una persona destrozada desde un punto de vista anímico y emocional. Cada vez que intenta establecer contacto con algo o con alguien, tiene un problema. No obstante, su soledad no le deja más alternativa que probar sin descanso. A través del personaje principal de este film uno puede entender mejor a los personajes de otros muchos films. Algo parecido sucede con el resto de films de Paul Thomas Anderson. Cuando él trabaja con un género concreto, como el *thriller* en **Sidney**, el resultado ayuda luego a valorar con ojos diferentes cualquier otro *thriller*. Y **EMBRIAGADO DE AMOR** es una comedia romántica que sacrifica una buena porción de su comicidad para servir de ejemplo al ver otras comedias semejantes.

Antes de que *Lena* entre en la vida de *Barry*, éste tiene un problema con una línea erótica. Llama a un número donde no consigue los servicios deseados,



pese a lo cual se los cobran más tarde. Eso lo enfurece y se niega a pagar. Justo entonces comienza a recibir amenazas, que culminan con la aparición de *Dean* (Philip Seymour Hoffman), el director de la línea erótica de Utah adonde había llamado *Barry*. *Dean* es un personaje que parece salido de **Boggie Nights**, del mismo universo de pornografía y drogas, sin dejar de tener rasgos del matón interpretado por Samuel L. Jackson en **Sidney**. No obstante, incluso él acaba humanizándose en la pantalla gracias al talento de Paul Thomas Anderson para transformar el material con el que trabaja. Con él nadie tiene una forma definida ni al principio ni al final.

*Barry* y *Dean* se encuentran en Hawai. En ese sentido, la historia prefiere tomar siempre el camino más alejado de lo convencional. Así, *Barry* descubre antes de ir a Hawai un fallo en una campaña de promoción de los *puddings* de la compañía "Healthy Choice". Por el precio de varias cucharadas de *pudding*, uno puede beneficiarse de una oferta para viajar por avión a precios muy bajos. Y *Barry* se anima todavía más a volar, pese a sentir bastante miedo, al irse *Lena* a Hawai en un viaje de negocios.

Resumir el argumento de **EMBRIAGADO DE AMOR** no es una tarea fácil y, en último término resulta inútil. Hay demasiadas cosas en el ambiente como para reducirlo a una sola. Aunque la verdad es que el amor de *Barry* y *Lena* parece al final lo más importante. Es la excusa para evitar lo trivial, la violencia que en cualquier film lo zanjaría todo rápido y corriendo. Hasta cierto punto, **EMBRIAGADO DE AMOR** parece una puesta al día de **Búfalo 66** (*Buffalo 66*, 1999, Vincent Gallo),

donde el amor era la alternativa a una típica matanza. Además del amor, los acontecimientos que tienen lugar en el film de Paul Thomas Anderson pueden ser meros accesorios para adornar. Casi todos los films suelen ser en definitiva algo así: una cosa muy simple revestida de muchos adornos. La diferencia es que aquí muchos de esos adornos son bastante chocantes. Sin embargo, lo mejor es abstenerse de señalar con el dedo hacia aquello que suena más o menos irreal, porque, por paradójico que pueda sonar, partes del film se basan en hechos reales, partes por si fuera poco de verdad increíbles, como la de los *puddings*.

Paul Thomas Anderson deja claro en sus films lo bien que conoce el cine en general. Su dominio no sólo se extiende al cine independiente, sino también al cine *mainstream*. **EMBRIAGADO DE AMOR** quería ser, según sus propias palabras, una versión de arte y ensayo de los films de Adam Sandler. Lo ha conseguido, logrando que de ese modo los espectadores puedan en adelante hacerse ciertas preguntas sobre muchos films comerciales donde pequeños detalles se salen del acuerdo pactado con la rutina. Después de todo, son los pequeños detalles los que contribuyen a hacer grandes films como éste (...).

**Texto (extractos):**

Hilario J. Rodríguez, “Embriagado de amor: la locura americana”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, marzo 2003.





(...) En tiempos productivos para las hibridaciones, vaciados e impurezas genéricas, un film como **EMBRIAGADO DE AMOR** destaca precisamente por su calculada indefinición. Que lo interprete Adam Sandler causa el mismo efecto que la presencia de Jim Carrey en **El show de Truman** (Peter Weir, 1998) y en **¡Olvidate de mí!** (Michel Gondry, 2004); es tanto un reclamo como un voluntario signo de extrañeza, ya que el Sandler de la película de Anderson apenas guarda algún parecido con el Sandler comediante habitual, lo mismo que le pasaba a Carrey en los dos títulos citados.

Si algo bueno tienen la mayoría de actores cómicos recientes es que saben plegarse a diversos intereses más allá de que les pueda interesar poco o mucho probar fortuna en otros registros y con cineastas considerados autores. En este sentido, el trabajo interpretativo de Sandler es realmente encomiable ya que frena lo que en él es substancial y aprende a expresarse con otros gestos y actos. Incluso los momentos estridentes, que los tiene el personaje antes que la película, están planteados con algo muy parecido al hieratismo. Sandler se acerca por primera vez a los cómicos silentes tanto en la eliminación de toda palabra (de toda palabra superflua) como a la composición con el cuerpo, y eso a pesar de que una de las secuencias clave del film, la de la conversación entre el protagonista, *Barry*, y una de las chicas de un teléfono erótico, esté diseñada a partir de la palabra.

Pero aún en este momento, la forma de andar, ladear el cuerpo y expresarse con los gestos faciales, cada vez que la chica en cuestión le pregunta si se está masturbando o si se le ha puesto dura, vence en la ardua competencia con la

expresión verbal. Ha tenido que ser un muy buen dialoguista, Anderson, quien le diera a Sandler la oportunidad de acometer la comedia física -en el contexto de una supuesta comedia romántica que tiene más de drama delirante- y dejar atrás, al menos por un film -lo intentaría de nuevo con **Hazme reír** (*Funny People*) (Judd Apatow, 2009)-, las muecas de antaño que, además, ya no cotizan tanto en taquilla.

El personaje que encarna Sandler tendría más relación con Keaton que con Chaplin pese a sus explosiones de violencia. El hieratismo es distinto, pero Barry hace de la timidez y el desclasamiento su máscara. *Barry* se define por la extrañeza incomprensible de sus actos. Compra miles de natillas porque ha detectado un fallo en un concurso y puede así obtener muchas millas de vuelo gratis, aunque la realidad es que nunca viaja. Ensayo en su despacho con un viejo armonio que ha encontrado tirado en la calle. Le chantajea desde el teléfono erótico porque, incauto, ha dado su número de teléfono, el de la tarjeta de crédito y la dirección de su casa. Viste un horrible traje azul que nadie desea que lleve. Y cuando se pone nervioso o le altera algún comentario, lo destroza todo a golpes: en casa de una de sus siete hermanas, durante la fiesta de cumpleaños de una de ellas, rompe a patadas las cristaleras y, acto seguido, le explica a su cuñado que no se gusta a sí mismo y que le ayude; todo hace pensar que el cuñado es psicólogo, pero entonces el individuo le recuerda que es dentista. Explicado no alcanza su dimensión real, ya que es una escena más insinuada que mostrada, construida sobre miradas que nosotros intuimos. Visualizado, con la expresión carente de toda sorpresa del cuñado al decirle que no confunda dentistas y psiquiatras, funciona como uno de los muchos gags agazapados, nada solemnes ni en progresión, que aparecen en una película donde cada escena está siempre a punto de resquebrajarse en mil pedazos: estamos ante un film voluntariamente inestable y que no quiere posicionarse en relación a los dos géneros que trata.

**EMBRIAGADO DE AMOR** funciona como es norma en Anderson a través de la abstracción y, en este caso, de la exageración controlada. Exageración en los actos de *Barry* o en las miradas de *Lena* (Emily Watson), la mujer de la que se enamora, en los ingredientes de la trama -el líder de los extorsionistas, Philip Seymour Hoffman, regenta una tienda de colchones, y sus esbirros son una pandilla de adolescentes rubios fácilmente noqueados por *Barry* cuando sobrepasan el límite-, en los contrapuntos musicales, los interludios con formas coloridas, los escenarios (el viejo y desangelado almacén de *Barry*, una sala inmensa con un escritorio y una silla en la secuencia de apertura) y la constitución familiar; en la película no hay conflictos entre padres e hijos, sino entre el hermano y sus siete

hermanas que no lo tratan precisamente como si fuera un remedo masculino de *Blancanieves*. **EMBRIAGADO DE AMOR** parte de la oscuridad para acceder a la luz como en tantas comedias. Al revés de cuatro de los cinco dramas del director (**Sidney, Boogie Nights, Pozos de ambición y The Master**), en esta relectura de la comedia romántica hay caída inicial y ascenso final mediante una extravagante superación personal. Por una vez en Anderson, el protagonista está mucho mejor al finalizar el metraje que al inicio del mismo (...).

**Texto (extractos):**

Quim Casas, “Embriagado de amor: el hombre del traje azul”, en estudio “Paul Thomas Anderson, una panorámica americana”, rev. Dirigido, enero 2013









Martes 16

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

## POZOS DE AMBICIÓN (2007) EE.UU. 158 min.

**Título orig.-** There will be blood. **Director y Guion.-** Paul Thomas Anderson.

**Argumento.-** La novela "Oil!" (1927) de Upton Sinclair.

**Fotografía.-** Robert Elswit (2.39:1 Panavisión - DeLuxe). **Montaje.-** Dylan Tichenor.

**Música.-** Jonny Greenwood. **Productor.-** Paul Thomas Anderson, JoAnne Sellar y Daniel Lupi.

**Producción.-** Paramount Vantage - Ghoulardin Film Company - Miramax. **Intérpretes.-** Daniel Day-Lewis (*Daniel Plainview*), Paul Tompkins (*Prescott*), Dillon Freasier (*HW*), Russell Harvard (*HW adulto*), Randal Carver (*sr. Bankside*), Coco Leigh (*sra. Bankside*), Paul Dano (*Paul y Eli Sunday*), Ciarán Hinds (*Fletcher*), David Willis (*Abel Sunday*), James Downey (*Al Rose*), Hope Elizabeth Reeves (*Elizabeth*), Kevin J. O' Connor (*Henry*), David Warshofsky (*H.M. Tilford*), Charles Thomas Doyle (*J.J. Carter*), Hans Howes (*Bandy*).

**Estreno.-** (EE.UU.) enero 2008 / (España) febrero 2008.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Festival de Berlín. Oso de Plata Mejor Director y*

*Oso de Plata Contribución Artística (Jonny Greenwood)*

*2 Óscars: Actor principal (Daniel Day-Lewis) y Fotografía*

*6 candidaturas: Película, Director, Guión adaptado, Montaje, Dirección artística (Jack Fish y Jim Erickson) y Montaje de sonido (Matthew Wood y Christopher Scarabosio)*

*Película nº 5 de la filmografía de Paul Thomas Anderson (de 9 como director)*

**Música de sala:**

**Pozos de ambición** (*There will be blood*, Paul Thomas Anderson, 2007)

Banda sonora original de **Jonny Greenwood**

(...) Según el escritor D. H. Lawrence, “*el americano medio suele ser un hombre duro, estoico y, además, lleva un asesino en su interior*”. *Daniel Plainview* (Daniel Day-Lewis), el protagonista de **POZOS DE AMBICIÓN**, podría ajustarse a esa descripción aunque no tan bien como los personajes de cualquier novela de Cormac McCarthy. Lo que marca ciertas diferencias es su capacidad para embaucar. No se trata de un individuo de apariencia llamativa (y amenazante), al menos no se trata solamente de eso; se trata también de un experto en el arte de convencer a los demás, sacarlos de su apatía con promesas y sueños que estos últimos jamás habrían tenido por sí solos. Al principio, tras un encadenado que nos sitúa en un paisaje y en un momento histórico concretos, lo vemos mientras intenta sacar plata con un pico y una pala. Vemos asimismo su determinación al romperse la pierna en un accidente y salir por su propio pie del pozo donde ha caído. Pero su vida, a pesar de su enorme determinación y fortaleza, da un giro de 180 grados cuando oye varias noticias sobre el oro negro que ha comenzado a aparecer en California. Eso lo empuja a dejar de lado sus esfuerzos físicos y a poner a prueba su retórica. Necesita, no obstante, una prueba palpable que sortee cualquier posible desconfianza acerca de sus palabras. Por eso, al dirigirse a un grupo de granjeros a los que intenta convencer para que le permitan extraer petróleo en sus tierras, lleva a su lado a un niño (Dillon Frazier) como prueba de que es un hombre de familia (“*este de aquí es mi hijo y mi socio*”). Quiere dejar claro que es alguien de quien cualquier ciudadano puede fiarse. Lo que a nosotros, como espectadores, nos resulta difícil de aceptar es que en principio nadie muestre recelos, a no ser los competidores de *Daniel Plainview* y, ya avanzada la historia, un cura (Paul Dano). A estas alturas, podríamos pensar que buena parte de nuestra ingenuidad (o de la ingenuidad de los estadounidenses) ha desaparecido, pero el film viene a decirnos que no. También la realidad. ¿Insinúa entonces Paul Thomas Anderson que el nuestro es un papel de cómplices porque no queremos aprender en quiénes debemos y no debemos confiar? ¿Nos está diciendo que los abusos del capitalismo se han producido porque nosotros nos hemos quedado de brazos cruzados? ¿Insinúa que el dinero pudre el alma de las personas? ¿O acaso que el alma de los capitalistas está podrida desde el principio? ¿Fue el proyecto americano una equivocación desde el principio? ¿Se torcieron las cosas después de la Independencia o ya estaban perdidas mucho antes? ¿Hay soluciones? ¿No nos queda otra función que servir de testigos y cómplices de nuestra propia destrucción moral?

Quien espere algún tipo de respuestas en el último film de Paul Thomas Anderson, todavía no ha acabado de asimilar que su estilo no es aseverativo, en



todo caso podría considerarse inquisitivo. Más que afianzar posiciones, cuestiona nuestras certezas. Impide que fijemos posiciones firmes a partir de él. Y nos obliga a replantearnos cómo se construye un personaje o una historia. Lo anterior lo hace de forma diferente a Orson Welles, cuyo poderío formal es en sí mismo una forma poderosa de cuestionamiento. En ese sentido, y por comparación, Paul Thomas Anderson sería un peso pluma. **POZOS DE AMBICIÓN** es un buen ejemplo. Sus imágenes fijan -de un modo muy sui géneris, eso no lo discuto- un modelo narrativo pero no lo cuestionan, en esta ocasión el cineasta norteamericano prueba con una estructura clásica sin lograr que la estructura se desintegre. Lo que sí logra es que se desintegren ciertas imágenes y quizás su secuenciación. Este film, de hecho, es el más ortodoxo de su carrera, junto a **Sidney**. Sigue un modelo con fidelidad, aunque las conclusiones a las que llegamos con él no llegan a ser tan firmes como las que podríamos obtener de **Gigante** (*Giant*, 1956, George Stevens), pongo por caso (de entre muchos posibles).

Al protagonista del último film de Paul Thomas Anderson podemos observarlo sin llegar a entender sus motivaciones en ningún momento (a no ser que hagamos un verdadero ejercicio de psicología por nuestra parte). Observamos



su progresivo ensimismamiento y a veces nos preguntamos dónde han quedado las partes que lo han conducido a él. Sé, no obstante, que a veces se dan muchas cosas por supuestas y uno no necesita explicaciones (que hoy en día están mal vistas porque le niegan a la gente su capacidad para inferir). Lamento reconocer que yo sigo necesitando algunas directrices porque me interesan menos los pensamientos de un cineasta que los mecanismos que le llevan a pensar de una manera determinada. De cualquier modo, me conformo con la potencia compositiva de Paul Thomas Anderson y la potencia interpretativa de Daniel Day Lewis por mucho que en ocasiones me den la sensación de que trabajan un poco a ciegas, como si no supiesen qué quieren contarnos.

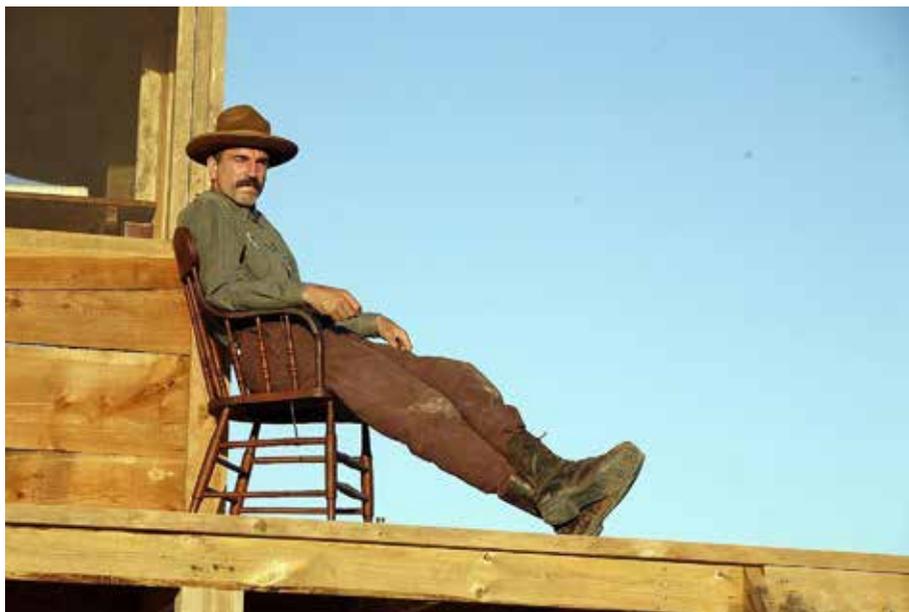
En su libro “América”, Jean Baudrillard abandona la antigua posición francesa con respecto a Estados Unidos, la de Chateaubriand o Alexis de Tocqueville. Su objetivo ya no es buscar las causas de la democracia norteamericana o alabar sus resultados, lo que pretende es descubrir el simulacro oculto detrás de todo ello. Un cambio de actitud como éste puede detectarse en la cultura francesa a partir de los años cincuenta y puede deberse a que muchos intelectuales galos variaron su manera de aproximarse a su objeto de estudio. Si antes, en el siglo XIX, era preceptivo hacer un largo viaje por el país y entrar en contacto con sus habitantes (buscando en ellos la diversidad que los caracteriza), desde mediados del siglo XX en adelante basta con buscar constataciones reales de lo que los



géneros clásicos (en especial el cine negro) han instaurado en el inconsciente colectivo de bastantes europeos. Hoy en día mucha gente sigue en las mismas. De ahí que le diviertan las historias de ambición, odio, petróleo y religión, porque en sus imágenes encuentran una autorización a sus ideas (peregrinas en la mitad de los casos; la mayor parte de quienes critican Estados Unidos jamás han puesto un pie allí o, si lo han hecho, no se han preocupado tanto de los ciudadanos como de los símbolos de su depravación).

Lo anterior me hace prever que aquí **POZOS DE AMBICIÓN** tendrá una acogida crítica muy favorable y dará pie a los mismos discursos de costumbre. Fabricar teorías sobre Estados Unidos sigue siendo una de las tareas más sencillas de llevar a cabo, cuando poco para quienes han adoptado los discursos de muchos cineastas europeos que fueron asimilados por el cine hollywoodiense y que luego demostraron una cuestionable gratitud hacia la nación que les daba cobijo (al parecer porque huían de un enemigo del tamaño de Hitler, con las paranoias pangermanistas que puso en práctica a partir de finales de la década de los treinta y con su voluntad de sanear Alemania de cualquier disidencia intelectual o estética).

Este film de Paul Thomas Anderson servirá para demostrar algo, más teniendo en cuenta que su estreno coincide con el de **No es país para viejos** (*No Country for Old Men*, 2007, Joel y Ethan Coen), y que entre ambos -más algún otro- se deja constancia no sólo de que Estados Unidos no atravesase una gran momento



sino que su futuro no podría ser más negro (aunque ahora mismo se esté decidiendo si una mujer se hace con la presidencia del país por primera vez, enfrentada ni más ni menos a un candidato de color como Barack Obama, cuya popularidad en los caucus podría demostrar que, al fin y al cabo, los estadounidenses no odian a los musulmanes de la manera que pretenden muchos analistas).

Ignoro la solución para librarnos de algunos de los lugares comunes que a menudo utilizamos para analizar films. Soy consciente, pese a todo, que **POZOS DE AMBICIÓN** tiene los elementos para obligarnos a pensar y no para afianzar nuestras ideas. Eso me hace recomendar este film con pasión, por si ocurre el milagro y a partir de este mismo instante somos capaces de reflexionar un poco más antes de ponernos a polemizar o a elaborar teorías conspiratorias (...).

**Texto (extractos):**

Hilario J. Rodríguez, “Pozos de ambición: el experimento americano”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, febrero 2008.

(...) “Habrà sangre” es la traducción precisa del título original, “There Will Be Blood”, de **POZOS DE AMBICIÓN** (2007), inspirada en “¡Petróleo!” (1927), de Upton Sinclair (en concreto, en sus doscientas primeras páginas, algo más de un

tercio de su extensión). Un título que ya indica la sutileza de la equivalencia que en el film se establece entre el fanatismo religioso y la avaricia económica, entre ambas teleologías y dinámicas. *Daniel Plainview* (Daniel Day-Lewis), cuyo apellido puede traducirse como “visión llana” (irónico en alguien que tiene una noción vertical de la vida), en su propósito de conseguir el apoyo para sus proyectos económicos y edificar su imperio petrolífero, utiliza parecidas mañas, persuasivas o sugestionadoras, a las del mejor de los predicadores para conseguir sus prosélitos y edificar su iglesia. “No habrá salvación si rechazas la sangre”, es lo que asevera el dirigente de la Iglesia de la Tercera Revelación, *Eli Sunday* (Paul Dano); y *habrá sangre* para que el empresario petrolífero levante su imperio. Venas de petróleo en el subsuelo de la tierra que extraer, o drenar, como si fuera el batido que se sorbe con una pajita.

Todo sacrificio ajeno es válido para alguien, como *Plainview*, que basa su planteamiento vital en una misantropía aguda y en la competitividad como guía. No hay humano del que fiarse, y todos son amenaza o posible competidor, lo que implica que además guarde celosamente su intimidad, hablar de sí mismo, algo que, como reconoce, le disgusta porque propicia la vulnerabilidad, y edificar un imperio económico implica interponer una coraza. Reserva para su intimidad, y explotación beneficiosa de otra reserva, la del petróleo bajo tierra. Por eso, todo aquel afecto que se crea puede constituirse en un lastre, si interfiere en la focalización en su propósito empresarial, o en contrariedad, por el daño que puede



generar la decepción. Son puntos débiles, como los vínculos que crea con su hijo o su hermano, aunque ninguno lo sea realmente. Uno, *H.W.* (Dillon Freasier), hijo de un trabajador que murió en un accidente laboral años atrás y que él adoptó, no es su hijo pero lo utiliza de modo conveniente presentándolo como tal, ya que para conseguir financiación es importante transmitir la imagen de hombre de familia. Y el otro, *Henry* (Kevin J. O'Connor), tampoco es su hermano pero, durante un breve periodo de tiempo, creerá que sí lo es, permitiéndole implicarse en su empresa (aunque también le utilice para apuntalar su condición de hombre de familia), porque logra engañarle, sugestionarle, de modo convincente con esa impostura (la misma estrategia escenificadora que utiliza *Plainview* con los financiadores). Se aprovecha de una fugaz brecha en la coraza de *Plainview*, esa que evidencia que su soledad, sobre la que edifica la consecución de sus propósitos, no está exenta de una latente necesidad de afecto. Por eso, como no puede asumir esa dependencia, se desprenderá de la molesta distracción, como hace con su hijo, al que envía lejos, a un colegio de sordomudos, haciendo oídos sordos a sus demandas de atención y afecto. O si deja un resquicio de confianza y descubre que le engañan, simplemente, será implacable, *habrá sangre*, y no dudará en ejecutar él mismo a quien se hacía pasar por su hermano *Henry*. Él es la Tercera Revelación. Él ha invertido una emoción. E inversión es la palabra clave en un hombre tan parco para hablar de su intimidad, como para entregarse.

El depredador capitalismo empresarial es otra institución religiosa, la de nuestra era, asentada en el Dios del éxito y del beneficio, y una partida de bolos en la que eliminar a todos los contrincantes. Si dejas de lado tus escrúpulos no queda nada más que esa bola que apisona todo lo que encuentra en su camino. Este *Henry Plainview*, junto al *Matt Zuckerberg* retratado en la también magistral **La red social** (2010), de David Fincher, puede encarnar el símbolo de nuestra era. Instrumentalizan, pero no soportan la contrariedad o el rechazo. A *Plainview* aún más le amarga la consciencia de que tenga un punto débil, de ahí la actitud despechada que muestra en las secuencias finales, cuando su hijo, ya adulto, expone que desea independizarse de él, creando su propia empresa petrolífera en México. Edifica con éxito su *iglesia económica* pero se convierte en un Dios solitario, recluso de su extravío en una mansión que no transpira sino vacío. La ejecución de *Eli*, su *doppelganger* en el escenario religioso, y que sea en un espacio tan revelador de sí mismo como una bolera, no es sino la asunción de su derrota. Drenó otros terrenos para enriquecerse, pero en su interior es un hombre hueco, una mera bola que rueda para abatir certeramente unos bolos (...).



**Texto (extractos):**

Alexander Zárate, “Pozos de ambición”,  
en especial “El mejor cine del siglo XXI (2000-2018)”, rev. Dirigido, junio 2019.

(...) Anderson citaba a Murnau. También podría citar a Von Stroheim. El inicio de **POZOS DE AMBICIÓN**, lo más parecido a la gran novela trágica americana que ha deparado el cine contemporáneo, trabaja sobre lo físico del mismo modo que lo hizo el autor de **Avaricia** (1924). Los primeros quince minutos carecen de palabras y se sustentan solo en el gesto y la relación entre el individuo (*Daniel Plainview*: Daniel Day-Lewis) y el lugar en el que se encuentra: primero un plano general de la zona, después el interior de la mina, el cartucho de dinamita que explota antes de tiempo, la caída de *Daniel* al interior del pozo, la pierna rota, la dura ascensión, el hallazgo de un filón y, mediante una elipsis apoyada en la tensión musical de la partitura de Jonny Greenwood que nos traslada de 1898 a 1902, el mismo lugar pero ahora ocupado por más trabajadores, el recién nacido que carece de madre, la extracción paciente del petróleo, otro accidente, esta vez el padre del bebé y éste que queda sin protección, el viaje en tren, el whisky con el que *Daniel* moja el biberón del pequeño ... Cine del gesto, en un director que antes y después ha escrito muy bien los diálogos y monólogos de sus personajes, **POZOS DE AMBICIÓN** no abandona nunca esta fisicidad ni cuando la palabra acude de manera masiva para

establecer las relaciones entre los personajes opuestos. Mediante una nueva elipsis por simple cambio de plano (Anderson utiliza bien este recurso narrativo, aunque aquí se sienta en la obligación de sobre-impresionar siempre la nueva fecha en la que se acontece la acción) pasamos a 1911, cuando ese hijo que no lo es ya tiene nueve años y se ha convertido en anómalo socio de este negociante (en realidad el niño es una cara bonita, un rostro inocente que sirve de reclamo para los posibles inversores) que aspira a convertirse en gran magnate del petróleo.

Anderson trabaja por primera vez sobre un material ajeno, una novela de Upton Sinclair, “¡Petróleo!”, publicada en 1927, antes de la depresión económica y antes de que el escritor socialista entrara en la producción de **¡Qué viva México!** (1932), el film inacabado de S.M. Eisenstein. Anderson había empezado a escribir un guion original ambientado en el desierto y con dos familias rivales como protagonistas antes de leer la novela de Sinclair. El realismo de este se troca en abstracción con la puesta en escena de Anderson. El hecho de que Paul Dano interprete a *Paul*, el joven que le revela la riqueza petrolífera escondida en las tierras de su padre, y *Eli*, el hermano de *Paul*, fundador de la Iglesia de la Tercera Revelación y enemigo declarado de *Daniel* a lo largo y ancho de la historia, nos coloca en una situación ambigua. *Paul* no vuelve a aparecer en escena, como si la tierra se lo hubiera tragado tras traicionar a su familia y pactar con *Daniel*. La extrañeza, más que en cualquier otra película de Anderson, se apodera de nuestra perspectiva “realista”. *Paul* puede ser el hermano gemelo de *Eli*, pero también el desdoblamiento del fanático joven, su otra y contradictoria identidad. En consonancia con las características religiosas del personaje de *Eli*, Anderson establece otra lectura a partir de la elección de un mismo actor: “*Al principio, estaba previsto que interpretara sólo al primer hermano, Paul, pero reflexionamos: ¿y si incorpora a los dos hermanos? ¿Abel y Caín? La idea era irresistible*”.

**POZOS DE AMBICIÓN**, que muy poca relación tiene con otras producciones norteamericanas sobre la fiebre del oro negro - **Tulsa, ciudad de lucha** (1949) de Stuart Heisler o **Gigante** (1956) de George Stevens- habría sido una excelente historia para King Vidor. También lo es para Anderson; Vidor, como Von Stroheim y Murnau, gestó el estilo de los pioneros. *Daniel*, en uno de sus encendidos y populistas discursos, equipara el pan con el petróleo, la revelación del oro negro: nuevos caminos, empleo, educación, maíz, porque el pan no debe de ser un lujo sino una necesidad, aunque la educación no le interesa tanto al protagonista como podía interesar a los personajes de los *westerns* de Hathaway. Pero en la historia filmada por Anderson, el petróleo (el capitalismo) y la religión



(el fanatismo evangélico) modulan el ascenso, la caída y el estertor del modelo de vida americano, sus obsesiones y fijaciones. Anderson sabe filmar muy bien todo lo relacionado con el hombre y el paisaje, el individuo y el trabajo en el campo -mejor que el Terrence Malick de *Días del cielo* (1978), de quien no en vano toma prestado a su director artístico, el también *lynchiano* Jack Fisk; mejor que el Peter Weir de *Único testigo* (1985)-, e integra esos valores primordiales de la forma de vida americana, de una tragedia americana, en el retablo dramático y disconforme de los personajes: la ambivalencia de los dos hermanos; el hijo de *Daniel* que no es suyo y al que acaba enfrentándose como en un drama de terratenientes sureños; el hermanastro falso del protagonista, que aparece de la nada y se convierte en su mano derecha...

*Daniel* quiere ganar el dinero suficiente para aislarse del mundo, y en su empeño no sale nadie indemne hasta llegar al fin del trayecto, cansado y fuera de la sociedad creciente de la época tras otra elipsis que nos traslada de 1911 a 1927, apagados totalmente los ecos de la primera contienda mundial pero a las puertas del crack bursátil del 29, recluso en su mansión casi *hopperiana* y en la bolera que ha mandado construir dentro, refugio y escenario de sangre antes que de distensión. Por el camino pierde su hijo la capacidad de oír después de una explosión de gas en la prospección petrolífera (situación que genera otro acercamiento de Anderson al cine mudo: cuando emplea el plano aural subjetivo, vemos hablar a Daniel desde el punto de vista del niño sordo y, como el pequeño, nada podemos oír). Por el camino pierde finalmente la relación y la estima del

muchacho, que rompe ataduras de forma definitiva para iniciar su propia andadura por los pozos de petróleo. Por el camino acepta a su hermanastro para descubrir después que es un farsante que ha adoptado la identidad de otro: la muerte de *Henry*, el falso hermano, por la noche, en el camino junto a una hoguera, recuerda mucho a la de Marlon Brando a manos de Jack Nicholson en *Missouri* (1976), de Arthur Penn, por mucho que Anderson siempre cite como influencia de aquella generación de directores estadounidenses solo a Altman (...).

**Texto (extractos):**

*Quim Casas*, “Pozos de ambición: avaricia, fanatismo y oro negro”,  
en estudio “Paul Thomas Anderson, una panorámica americana”,  
rev. Dirigido, enero 2013









Viernes 19

21 h.

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **THE MASTER** (2012) EE.UU. 138 min.

**Título orig.-** The Master. **Director y Guion.-**

Paul Thomas Anderson. **Fotografía.-** Mihai Malaimare Jr. (1.85:1 - DeLuxe/FotoKem).

**Montaje.-** Leslie Jones y Peter McNulty.

**Música.-** Jonny Greenwood. **Productor.-**

Paul Thomas Anderson, JoAnne Sellar, Megan Ellison y Daniel Lupi. **Producción.-** The Weinstein Company - Ghoullardin Film Company - Annapurna Pictures.

**Intérpretes.-** Joaquin Phoenix (*Freddie Quell*),

Amy Ferguson (*Martha*), Philip Seymour

Hoffman (*Lancaster Dodd*), Amy Adams

(*Peggy Dodd*), Jesse Plemons (*Val Dodd*),

Ambyr Childers (*Elizabeth Dodd*), Rami

Malek (*Clark*), Martin Drew (*Norman Conrad*),

Joshua Close (*Wayne*), Jillian Bell (*Susan*),

Kevin J. O'Connor (*Bill William*), Patty

McCormack (*Mildred Drummond*), Mimi Cozzens

(*Chi Chi Crawford*), Laura Dern

(*Helen Sullivan*). **Estreno.-** (EE.UU.) septiembre 2012 / (España) enero 2013.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Festival de Venecia. León de Plata Mejor Director, Copa Volpi Interpretación Masculina*

*(Joaquin Phoenix & Philip Seymour Hoffman) y Premio de la Crítica*

*3 candidaturas a los Óscars: Actor principal (Joaquin Phoenix),*

*Actor de reparto (Philip Seymour Hoffman) y Actriz de reparto (Amy Adams).*

*Película nº 6 de la filmografía de Paul Thomas Anderson (de 9 como director)*

**Música de sala:**

**El fuego y la palabra** (*Elmer Gantry*, Richard Brooks, 1960)

Banda sonora original de **André Previn**

(...) Hay películas que mejoran con el tiempo, que crecen en el recuerdo y que nos gustan más y más cuando pensamos en ellas. Puede ser ese el caso de **THE MASTER**, que días después de su primera proyección gana en complejidad y sigue adherida a nuestra memoria, sin que podamos escapar de ella. Anderson no es un cineasta fácil y cada uno de sus films representa un alejamiento mayor de los personajes empáticos, de aquellos con los que podíamos identificarnos en **Boogie Nights** o **Magnolia**. Su nuevo trabajo sigue, pues, la vía explorada en **Pozos de ambición**, de la cual podría considerarse su reverso o complemento. Los lazos entre ambas emergen no solo en el distanciamiento emocional (que nos permite racionalizar los sentimientos de los personajes) sino también en algunos recursos formales, como la estructura lineal (con elipsis y *flashbacks*) y el empleo de la música a modo de extrañamiento y sabotaje de la mirada clásica/transparente (para lograrlo resulta clave la banda sonora de Jonny Greenwood, miembro de Radiohead).

Mientras el rodaje de **THE MASTER** se estaba llevando a cabo, emergieron infinidad de rumores que aseguraban que Anderson se había inspirado para su film en la Iglesia de la Cienciología, cuyo poderoso *lobby* de influencia alcanza a distintas personalidades de Hollywood. La película, que muestra las andanzas de un trasunto de L. Ron Hubbard, fundador de esta organización pseudoreligiosa, y su capacidad para reclutar a nuevos miembros, evita, sin embargo, toda controversia y elude tanto menciones directas a la secta como ataques frontales a los dudosos métodos de esta. Ello hace, si cabe, más estimulante la propuesta, que se aleja de toda obviedad y maniqueísmo para desarrollar un relato ambiguo que se sostiene en la relación entre dos personajes aparentemente antagónicos e indudablemente contradictorios: *Lancaster* (Seymour Hoffman), el líder de la organización, y *Freddie* (Phoenix), uno de sus miembros más rebeldes.

No es posible comprender las acciones de estos dos individuos sin considerar el contexto histórico- social en el que se mueven. Si en **Pozos de ambición**, el personaje de Daniel Day-Lewis encontraba su camino como *oilman* en una América todavía en fase de construcción capitalista, aquí *Lancaster* saca partido de una sociedad marcada por el peso de la Segunda Guerra Mundial, en la que *Freddie* participó (y perdió prácticamente el sentido de su existencia) dentro del cuerpo de la Marina. Tiempo, pues, de ilusiones, de cambio, de transformación. Se necesita creer en algo que ayude a recuperar el sentido y los Estados Unidos de los cincuenta son el marco de una conquista, la de “*El Maestro*” *Lancaster*, que convencerá a numerosos ciudadanos sobre las bondades de su “Causa” a través de la oratoria. Siguiendo esta lógica, la película se centrará



en la palabra y olvidará la grandilocuencia habitual de Anderson, que esta vez nos encerrará en interiores, sin que, más allá de un par de brillantes escenas en grandes espacios ariscos, podamos vislumbrar el exterior, la tierra, que tanto trabajaba el protagonista de **Pozos de ambición**. Uno de los recursos más bellos de **THE MASTER** es el uso de los primeros planos, que logran dar entidad a unos personajes que manifiestan su humanidad con sus rostros. Estos semblantes, que tienen una resolución mayor al haber sido rodados en 70 mm, expresan todas las emociones de la película, que es muy consecuente con su método y nunca deja de ser fiel a la contención –algo que la empareja con **Un método peligroso**, la “película hablada” que David Cronenberg presentó en Venecia 2011. El tramo dedicado al adoctrinamiento de Phoenix por parte de Hoffman es, en este sentido, muy significativo, pues ahí reside el corazón de un film que, ni tan siquiera en sus momentos más intensos, cae en lo melodramático o en los excesos presentes en toda la obra de Anderson. Ello hace de **THE MASTER** una película anómala, a la que uno no sabe muy bien cómo enfrentarse. No existe catarsis ni emoción visceral y el final es indudablemente anticlimático. Y, sin embargo, el film te arrastra a lugares inesperados y deja un poso difícil de gestionar, de olvidar (...).

**Texto (extractos):**

Carles Matamoros, “Venecia 2012”, rev. Dirigido, octubre 2012

(...) Anderson solo ha dirigido tres películas en los últimos diez años, y su obra adquiere en este lapso de tiempo un sentido más oscuro y pesadoso. Es la diferencia entre su única comedia, **Embriagado de amor**, la tragedia americana del pan y el petróleo **Pozos de ambición** y este drama sobre la creación y consolidación de una secta inspirado más o menos en la Iglesia de la Cienciología, **THE MASTER**. *Freddie Quell* (Joaquin Phoenix) vuelve de la Segunda Guerra Mundial desorientado, desequilibrado y obsesionado con el sexo. En las primeras imágenes, en alguna isla del Pacífico, antes de la reinserción, observa a sus compañeros y hace realidad lo que para el resto no es más que un juego: otros dibujan una mujer desnuda en la arena de la playa y *Freddie* se pone encima y simula excitado el coito ante la mirada extrañada de los demás.

El personaje, histriónico por su propia condición y por el plus que le otorga la composición de Phoenix, destila alcohol tan puro que quema el estómago, trabaja como fotógrafo en unos grandes almacenes y realiza faenas de temporero. El país se rearma pero *Freddie* es un disidente y un desarraigado que no sabe, quizás, el alcance real de estas palabras. Bebe cualquier cosa con tal de que sea alcohólica, y hace beber a los demás sus brebajes caseros: en vertiginoso travelling lateral le vemos correr campo a través perseguido por los amigos de un tipo al que ha puesto enfermo con su licor.





Este travelling es de derecha a izquierda. Poco después, Anderson efectúa el movimiento de cámara inverso, de izquierda a derecha, para seguir las evoluciones de *Freddie* en los muelles. Tras la huida, y a través del sentido que otorgan dos movimientos de cámara en direcciones contrarias, llega el encuentro con una nueva vida, o la esperanza de una nueva vida, en el barco donde se celebra una de las fiestas de charla y presentación dogmática de la nueva organización religiosa que recibe el nombre de “La Causa”.

A partir de este momento, **THE MASTER** queda conjugada como un duelo entre polos opuestos aunque coincidentes en ideas, *Freddie* y el líder de la secta, *Lancaster Dodd* (Philip Seymour Hoffman), a la vez que una historia más sobre la transmisión de conocimiento y la visión de la organización fanática no tanto a partir de sus dogmas de fe, sino más bien a través de la perspectiva de *Freddie*, que está dentro y fuera del juego al mismo tiempo. **THE MASTER** explica la construcción de una devoción y las dudas que esta genera. El personaje de *Lancaster* está siempre filtrado por la mirada de *Freddie*, que es más ingenua que la del espectador pero le sirve a Anderson para rehuir en todo momento cualquier amago de maniqueísmo. La historia se plantea como una especie de doma salvaje por parte de *Lancaster*: convencer a su joven amigo es un desafío personal, y ese desafío define mejor que ninguna otra exposición la forma de seducir y controlar con la que operan este tipo de organizaciones. La secta es vista así desde el punto de vista de su ideólogo y de la persona que necesita para consolidar sus creencias.



*Freddie* funciona en línea recta, mientras que *Lancaster* es mucho más tortuoso y zigzagueante. En las primeras escenas conserva su encanto de fabulador. Además, Seymour Hoffman parece en este film el Orson Welles de los años maduros de *Charles Foster Kane*, sobre todo en el plano en contrapicado de él en la cubierta del barco, andando encorvado entre los asistentes a la boda de su hijo. Poco a poco, a medida que su esposa *Peggy* (*Amy Adams*) gana presencia dramática tanto en la secta como en el relato, el personaje de *Lancaster* suelta falso lastre y se presenta como realmente es. Hay dos secuencias medulares. En una, *Peggy* comienza a masturbar a su marido mientras él se lava las manos. La secuencia es de sumisión y deseo, con un planteamiento muy sórdido. Al mismo tiempo que le da un placer cercenado, *Peggy* le dice que haga lo que quiera con otras mujeres siempre y cuando ni ella ni nadie de su entorno se enteren. “*Córrete por mí*” es su última frase antes del sufrido orgasmo.

Esta secuencia de control y de aviso -*Lancaster* y “*La Causa*” necesitan los fondos de las clases altas y las gentes bien pensantes, y cualquier escándalo sexual daría al traste con sus aspiraciones- aparece justo después de la de la fiesta en la que *Lancaster* canta y baila, coqueta y seduce. La cámara inicia un leve movimiento de acercamiento a *Freddie*, que observa el baile y el cortejo sentado en un sofá. Al volver al plano general, todas las mujeres aparecen desnudas. El movimiento de cámara puede sugerir que esa visión corresponde a *Freddie*, cuya obsesión sexual le lleva a imaginar los desnudos, pero en realidad se trata del punto de vista de *Peggy*, que es la única de todas las mujeres que está sentada, aunque igual de desnuda y, además, embarazada. Esta visión tiene correlación con la masturbación posterior; el sexo como poder y zozobra.

El clima enrarecido de la historia resulta aún más evidente en los últimos pasajes, después del fin de cualquier atisbo de esperanza por parte de *Freddie*. Mientras se escucha a contratiempo el estándar de terciopelo “No Other Love”, interpretado por Jo Stafford e inspirado en uno de los estudios de Frédéric Chopin, *Freddie* descubre que la chica que amaba desde antes de la guerra, *Doris*, se ha casado, tiene hijos y ha cambiado de ciudad. También se plantea en clave musical la despedida entre *Lancaster*, instalado ahora en Inglaterra, en un despacho de concepción fascista impecablemente diseñado por Jack Fisk, y el atormentado *Freddie*. Melodías perdurables en el recuerdo del film, quizás evanescentes para sus personajes, en el fondo tan abstractas, como fuera del propio relato sin llegar a tener el carácter de una digresión o una fuga incontrolada, como la secuencia con la motocicleta en el desierto, en la que *Lancaster* y *Freddie* se prueban a sí mismos para ver quién puede correr más, o la de los dos personajes desenterrando en pleno desierto la caja en la que *Lancaster* guardó su obra no publicada, “El sable escindido”. En esta escena hay otro reencuentro con Von Stroheim, cineasta-faro para entender los motivos de los directores norteamericanos contemporáneos que construyen sus relatos con coherencia pero también a golpes secos e impulsos viscerales en las antípodas de la corrección narrativa (...).

**Texto (extractos):**

Quim Casas, “The Master: La Causa”,  
en estudio “Paul Thomas Anderson, una panorámica americana”,  
rev. Dirigido, enero 2013









Martes 23

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

**PURO VICIO** (2014) EE.UU. 148 min.

**Título orig.-** Inherent vice. **Director y Guion.-**

Paul Thomas Anderson. **Argumento.-** La

novela "Inherent vice" (2009) de Thomas Pynchon. **Fotografía.-** Robert Elswit (1.85:1 -

FotoKem). **Montaje.-** Leslie Jones. **Música.-**

Jonny Greenwood. **Productor.-** Paul Thomas Anderson, JoAnne Sellar y Daniel Lupi.

**Producción.-** Warner Bros. - Ghouardin Film Company - IAC Films - RatPac-Dune Entertainment. **Intérpretes.-** Joaquin

Phoenix (*Larry "Doc" Sportello*), Katherine Waterston (*Shasta Fay Hepworth*), Joanna Newsom (*Sortilège*), Jordan Christian Hearn (*Denis*), Jeannie Berlin (*tía Reet*), Josh Brolin (*teniente Christian "Bigfoot" Bjornsen*), Eric

Roberts (*Michael Wolfmann*), Serena Scott Thomas (*Sloane Wolfmann*), Maya Rudolph (*Petunia Leeway*), Michael Kenneth Williams (*Tariq Khail*), Benicio del Toro (*Sauncho Smilax*), Owen Wilson (*Coy Harlingen*), Jena Malone (*Hope Harlingen*), Reese Witherspoon (*Penny Kimball*), Sam Jaeger (*agente Flatweed*), Martin Short (*doctor Rudy Blatnoyd*). **Estreno.-**

(EE.UU.) enero 2015 / (España) marzo 2015.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*2 candidaturas a los Óscars: Guión adaptado y Vestuario (Mark Bridges)*

*Película nº 7 de la filmografía de Paul Thomas Anderson (de 9 como director)*

**Música de sala:**

**Un largo adiós** (*The long goodbye*, Robert Altman, 1973)

Banda sonora original de **John Williams**

*“Elegí adaptar ‘Puro vicio’ en lugar de otras novelas de Pynchon porque me pareció que era un poco más sencilla que las otras. Hay un héroe, un gran personaje como es Doc que de tanto en tanto te guía a medida que va haciendo su investigación. Me pareció que era muy divertida, y que se prestaba a ser adaptada al cine de una forma mucho más sencilla que sus otros trabajos. Además, en cierto modo, me parecía que englobaba muchos elementos que están presentes en su obra literaria. (...) Me tomé la novela como si fuese mi biblia. Todo el tiempo volvía al texto para consultarlo, buscando sus sutilezas, tratando de conectarlo con otras cosas que Pynchon escribió en otras ocasiones, intentando encontrar frases que tuviesen resonancia. (...) La adaptación la afronté de una manera muy directa y laboriosa. Simplemente transcribí los diálogos. Los escribí como si fuesen un guión. Hubo ocasiones en que pensé que la manera más fácil era copiar y pegar directamente el texto en el guion, pero hubo una razón por la que decidí que no valía la pena hacerlo, que tenía que volver a escribir palabra por palabra. Eso ayudó a que me conociera el libro como la palma de mi mano (...).”*

**Paul Thomas Anderson**

*“Pero en esta profesión, la paranoia era una herramienta del oficio, te indicaba direcciones que tal vez no habría visto de otro modo”.*

Thomas Pynchon,  
“Puro vicio”.

(...) Quizá sea arriesgado considerar **PUROVICIO**, junto a **Pozos de ambición** y **The Master**, como la tercera parte de una trilogía sobre Norteamérica por parte de Paul Thomas Anderson dado que desconocemos su siguiente paso, su próxima película. Pero lo cierto es que las tres obras poseen una coherencia en su conjunto y en su evolución incluso a pesar de sus diferencias. Si **Sidney**, **Boogie Nights** y **Magnolia** ya presentaban una unión interna, con **Embriagado de amor** como punto de ruptura y apertura, las tres últimas producciones de Thomas Anderson suponen, tanto en su conjunto como individualmente, tres de las más arriesgadas, fascinantes y maestras propuestas cinematográficas del cine contemporáneo.

Con **Pozos de ambición**, a partir de la novela de Upton Sinclair, el director partía del relato épico para desmitificarlo desde su forma y desde su fondo para narrar la construcción de un país capitalizado y sin ideales desde comienzos del siglo XX hasta tres décadas después. Con **The Master**, entre otros asuntos, se acercaba a la construcción de la Norteamérica falsamente próspera de los años



cincuenta, consecuencia directa de aquello narrado en **Pozos de ambición**. Ahora con **PURO VICIO**, a partir de la novela de Thomas Pynchon, da un paso más, temporal y cinematográficamente hablando, y nos sitúa en la América de los setenta de la post -contracultura en la que los *hippies* y el recuerdo de Woodstock, las marchas y la revolución fracasada, comienzan a quedar varados frente a una realidad sombría, violenta y deprimente, con Vietnam y sus consecuencias en mente, con un Nixon a punto de convertirse en presidente de Estados Unidos y con Charles Mason como perfecto, aunque inquietante, trasunto nacional. Las tres películas comparten, además, una estimulante mirada hacia la locura intrínseca en la sociedad norteamericana, entendida esa locura de una manera muy personal por el cineasta y que ha encontrado en la novela de Pynchon a su perfecto aliado.

A pesar de la dificultad de traducir en imágenes el mundo y el estilo narrativo de Pynchon, “Puro vicio” es posiblemente la novela más accesible para intentarlo, dejando de lado a “V” y “Vineland”, que aunque inabarcables poseen una mayor linealidad narrativa que otras novelas del autor. Pynchon tomaba los modos de la novela negra, vía Raymond Chandler, y del cine paranoico de los setenta, siempre presente en su narrativa, para crear una novela tan divertida como irónica, tan enloquecida como reflexiva bajo sus diferentes capas, narrando una historia pretérita con demasiados ecos presentes. Thomas Anderson ha conseguido aquello que toda buena adaptación debe presentar: la fidelidad hacia

el texto con la suficiente libertad para entregar algo diferente, algo personal. Ha eliminado numerosos pasajes, reducidos otros y ampliado otros tantos de la novela para crear una película construida a base de largas conversaciones que van complicando la trama, que van añadiendo personajes y situaciones a una historia que tiene tanto sentido como carece de él. Thomas Anderson toma el modelo chandleriano del policiaco o del *noir* en el que no importa tanto la investigación en sí como aquello que sucede en sus márgenes, aquello que se muestra durante su desarrollo. El director no solo toma la novela de Pynchon como punto de partida, sino que mira de frente al policiaco de los setenta, y el recuerdo, en ciertos sentidos, de obras como **Un largo adiós** (*The Long Goodbye*, 1973, Robert Altman) o **Chinatown** (idem, 1974, Roman Polanski) aparece en la película. Pero no lo hace de una manera referencial clara, como también sucedía en otros parámetros en **El gran Lebowski** (*The Big Lebowski*, 1998, Joel Coen), sino asumiendo una mirada distorsionada hacia el relato clásico policiaco a través de la construcción formal de la película. A Thomas Anderson le interesa aquello que acontece en las imágenes, pero mucho más cómo esas imágenes están elaboradas, qué ideas y emociones transmiten.

Entre las características que hacen de Thomas Anderson un director tan actual como adelantando a muchos de sus coetáneos se encuentra en su apuesta, entre otras cosas, por un cine cuya narración venga sostenida tanto por un desarrollo más o menos lineal y coherente de la historia como por una postura más sensorial, más sensitiva, de la trama. **THE MASTER**, una de las grandes obras maestras de los últimos años, fue para muchos una obra incomprensible en su desarrollo





argumental sin entender el juego elíptico del cineasta con la trama a pesar del cual la película era de una linealidad absoluta, pero poseía ese sentido sensorial en el que todo, imagen, sonido, música, creaba un estado anímico en el que se asentaba el sentido último de la trama. **PURO VICIO** es aún más lineal, pero en su desarrollo Thomas Anderson va saltando de unas secuencias a otras sin que aquello que sucede entre ellas parezca importar, algo ya presente, aunque de modo literario, en la novela. El cineasta va creando un sentido de ánimo, modulado perfectamente y con una enorme capacidad para ir pasando de momentos dramáticos a otros surrealistas, de instantes irónicos a otros psicotrópicos, envolviendo la película en una especie de bruma o niebla narrativa que tiene en una de sus secuencias en el puerto el ejemplo perfecto. Los actores hablan en ocasiones casi como susurrando, trabajando sus voces de manera excelente, dando importancia no solo al diálogo en su contenido sino también al modo en que se expresa. La música, tanto las canciones como la excelente banda sonora de Jonny Greenwood, con quien Thomas Anderson ha creado una de las colaboraciones en este sentido más estimulantes de los últimos años, se escucha en diferentes tonos, acompañando a la acción pero de manera sutil, de nuevo, como un elemento sensorial.

Porque Thomas Anderson persigue, y consigue con maestría, crear una puesta en escena que transmita con cada encuadre, con cada plano, una sensación de asfixia, de angustia. En cada conversación que modula la película el cineasta

comienza con un plano alejado para ir acercando la cámara lentamente hasta llegar a los personajes cuando la conversación en cuestión requiere más detenimiento; en otras, a partir del clásico plano/contraplano, se acerca a los personajes para aumentar la tensión del momento. El trabajo de encuadre y reencuadre de Thomas Anderson alcanza cuotas maestras con unos picados y unos contrapicados que encierran a los personajes, los asfixia, envolviéndolos con una fotografía, de nuevo del gran Robert Elswitt, en una suerte de ensoñación alucinógena que transmite una realidad transfigurada, cuyos contornos no se pierden sino que se hiperbolizan en busca de su esencia. *Doc* (Joaquin Phoenix), en su condición *desfasada*, capta la realidad de una manera particular, pero acertada. Pero la absurdidad de lo real esconde también lo terrible. Porque la visión que Thomas Anderson proyecta de esa Norteamérica en **PURO VICIO** resulta desoladora, casi trágica, aunque camuflada de comedia.

Thomas Anderson, siguiendo esa corriente de los últimos años de mirar al cine de los setenta que recorre de manera transversal a algunos cineastas norteamericanos actuales, ha tomado el cine paranoico-conspiratorio de los setenta para adaptarlo a su personal mirada, elaborando una puesta en escena en la que cada plano es relevante. Película de interiores, recrea la época mediante la



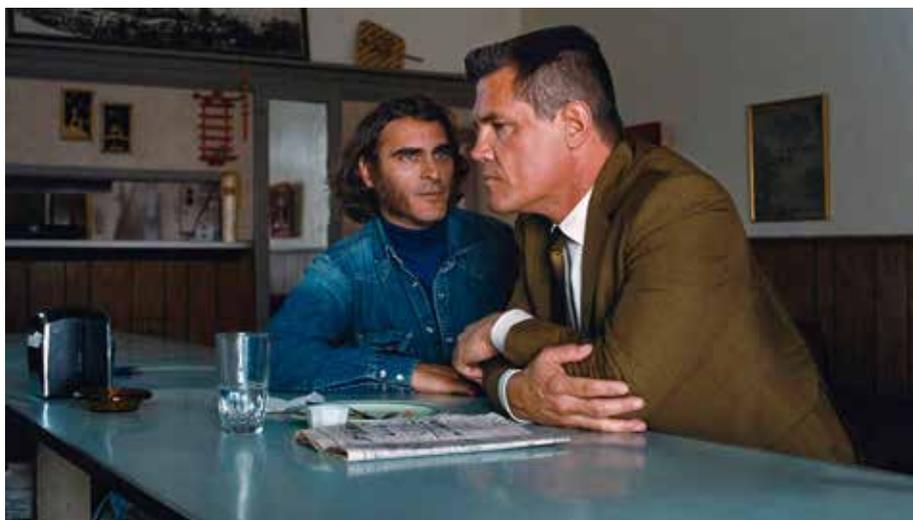
atmósfera, a partir de la cual se llega mejor a las diferentes ideas que van surgiendo a lo largo de una película que, por momentos, parece más una ensoñación de *Doc* que algo que esté realmente sucediendo. De ahí que las conversaciones y las acciones se sucedan sin apenas transición, con fuertes rupturas de montaje. El director, en una linealidad extrema de la acción, rompe con ciertos convencionalismos narrativos –lleva haciéndolo ya mucho tiempo– y crea una sucesión dramática dinámica y agresiva que no permite al espectador acomodarse ante las imágenes, la mejor posición para transmitir todo lo que contiene esta magnífica película.

Y bajo toda esa mirada hacia un país y una sociedad, resulta curioso que en el fondo, **PURO VICIO** sea una espléndida e imposible historia de amor entre *Doc* y *Shasta Fay* (una impresionante Katherine Waterston), porque al investigador, aunque ande detrás de unas pistas que apenas se saben a dónde conducirán y esté enfrentado al corrupto “*Bigfoof*” (Josh Brolin), lo que realmente parece importarle es ella. Y cuando logran estar juntos de nuevo, se produce una de las secuencias más importantes de la película, por su carga sexual, porque en ella se revierten ciertas ideas feministas, porque representa a dos personajes al límite y que se necesitan. *Doc* y *Sasha*, al final, como también “*Bigfoof*”, acaban siendo dos personajes muy cercanos a las películas anteriores del cineasta: solos, buscando siempre compañía. En este caso quizá la idea de familia es más marginal que en anteriores obras del director, pero seguimos encontrándonos con esos personajes aislados, carentes de afecto, máxime en **PURO VICIO**, rodeados de inmundicia y de un mundo absurdo, violento, terrible. De ahí que la secuencia final sea tan desoladora como magnífica, con *Doc* y *Shasta* juntos pero conscientes, como ella misma expresa, que en realidad nunca podrán estar juntos. El cierre magistral para una película extraordinaria que vuelve a demostrar que Thomas Anderson es un maestro contemporáneo (...).

**Texto (extractos):**

*Israel Paredes Badía*, “Puro vicio: alucinar en Norteamérica”,  
en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, marzo 2015.

*Gabriel Lerman*, Entrevista con Paul Thomas Anderson,  
rev. Dirigido, marzo 2015.











Viernes 26

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## EL HILO INVISIBLE (2017) EE.UU. 130 min.

**Título orig.-** Phantom thread. **Director y**

**Guion.-** Paul Thomas Anderson. **Fotografía.-**

Paul Thomas Anderson (1.85:1 - Technicolor).

**Montaje.-** Dylan Tichenor. **Música.-** Jonny

Greenwood. **Productor.-** Paul Thomas

Anderson, Megan Ellison, JoAnne Sellar y

Daniel Lupi. **Producción.-** Focus Features

- Ghouardin Film Company - Annapurna

Pictures - Perfect World Pictures - JoAnne

Sellar Productions. **Intérpretes.-** Daniel

Day-Lewis (*Reynolds Woodcock*), Vicky

Krieps (*Alma*), Lesley Manville (*Cyril*), Julie

Vollono (*ama de llaves*), Sue Clark (*Biddy*),

Joan Brown (*Nana*), Harriet Leitch (*Pippa*),

Camilla Rutherford (*Johanna*), Gina McKee

(*Henrietta Harding*), Brian Gleeson (*Robert*

*Hardy*), Harriet Sansom Harris (*Barbara Rose*), Eric Sigmundsson (*Carl Rose*), Silas

Carson (*Rubio Guerrero*), Martin Drew (*John Evans*).

**Estreno.-** (EE.UU.) enero 2018

/ (España) febrero 2018.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

1 Óscar: Vestuario (Mark Bridges)

5 candidaturas: Película, Director, Actor principal (Daniel Day-Lewis), Actriz de reparto (Lesley Manville) y Banda Sonora.

*Película nº 8 de la filmografía de Paul Thomas Anderson (de 9 como director)*

**Música de sala:**

**“British Film Music 1940-1950”**



(...) **EL HILO INVISIBLE**, cuyo guion ha gestado durante tiempo junto a su actor protagonista, Daniel Day-Lewis, quizá pueda verse en el futuro como una obra transicional de Paul Thomas Anderson, que recoge lo explorado en sus anteriores películas pero en un terreno más controlable. El resultado, una película tan brillante en su forma como discutible en su resultado global. De entre las diversas ideas que recorren **EL HILO INVISIBLE**, a nivel argumental y formal, aparece un planteamiento alrededor de la figura de *Reynolds Woodcock* (Daniel Day-Lewis) y su relación con *Alma* (Vicky Krieps) y con su trabajo como diseñador de moda, que puede ampliarse a la hora de analizar la nueva película de Thomas Anderson. Se trata de una dialéctica entre el amor/goce estético y el amor/goce real, dado que *Woodcock* deberá lidiar entre un (su) mundo ordenado y límpido, ampuloso y petulante, así como afectado y obsesivo por la perfección que busca constantemente en cada creación, y aquello que representa *Alma* y trae a su vida gracias a su carácter más mundano, más vulgar para su visión restringida de la realidad, pero sin duda alguna mucho más cromático y vital. Al enfrentarse a la perfección formal de Thomas Anderson en **EL HILO INVISIBLE** y a su dispositivo visual, en total concordancia con el fondo de la película, se puede pensar en lo anterior; también en la manera en la que Day-Lewis compone su personaje, como si *Woodcock* fuese, de alguna manera, trasunto de ambos en esa perfección de las formas, en esa obsesión constante para que cada plano en un caso y cada gesto en el otro, sean perfectos. Porque aunque estamos ante una muy buena película, por momentos brillante, hay algo de manierismo estético, de amor/goce por las imágenes en su estado más puro, casi primitivo, pero que puede quedar algo varado por una falta de pulsión emocional totalmente perseguida por Thomas

Anderson, por otro lado- y falta, al final, de desarrollo de la trama cuando esta presenta, precisamente, su clímax y un mayor interés.

Lo anterior no resta calidad al **EL HILO INVISIBLE**, pero sí que se sostenga, como sucede en algunas otras películas de su director, en una fina línea que tan solo, posiblemente, un creador de sus cualidades es capaz de desarrollar. Su formalismo y su trabajo visual, guste más o menos a partir de las fobias y sensibilidades de cada cual, vuelven a mostrarnos a uno de los mejores cineastas del cine contemporáneo. Ha realizado una puesta en escena que se relaciona directamente y con precisión con el mundo recreado en el interior de las imágenes; a este respecto, hay tanta coherencia como perfección constitutiva y estructural. Pero la admirable ambición y el riesgo asumidos ocasionan que **EL HILO INVISIBLE** se encuentre, por momentos, al borde de caer en lo caricaturesco, en el pastiche incluso, algo que Thomas Anderson solventa con maestría.

Es posible que con el paso del tiempo pueda verse **EL HILO INVISIBLE** como una suerte de película de transición, como lo fuese de alguna manera **Embriagado de amor** tras **Sidney**, **Boogie Nights** y **Magnolia**, una película más controlable, más pequeña (que no menor), después de **Pozos de ambición**, **The Master** y **Puro vicio**, películas con las que Thomas Anderson había ido desarrollando una idea de narración cada vez más abstracta y llena de rupturas que perseguían un estilo explorativo en el terreno de la imagen y la música que continúa en **EL HILO INVISIBLE**, pero en esta ocasión en un territorio cinematográfico más reducido, con pocos personajes y una historia compleja en su interior pero de estructura más sencilla en su superficie. Aunque



pueda parecer que Thomas Anderson se acomoda a un modo representacional más tradicional, y en parte es así, lo cierto es que su maniobra formal en esta ocasión reside, precisamente, en tomar un modelo clásico para indagar en él desde su interior constitutivo para adecuar esos tropos a una mirada actual bajo el amparo de una imagen que remite tanto al pasado como al presente.

Thomas Anderson y Day-Lewis (no acreditado) han trabajado durante años en el guion de **EL HILO INVISIBLE** a la hora de ir creando el retrato de un hombre en un contexto muy particular, el Londres de los primeros años cincuenta, esto es, el de una posguerra en la que el mundo de la moda contrastaba con las necesidades de la población tras los años de conflicto. Un contexto que, por otro lado, queda diluido de manera sutil y magnífica en los márgenes de una película de interiores, en la que el mundo exterior queda relegado. Sin embargo, la figura de *Alma* se presenta como recordatorio de otros elementos sociales, de otras realidades. Si bien no se trata del fuerte de una película que tiende hacia la introspección de los personajes. Pero esa contextualización tiene más de representacional, de ficcional, que de realista. Thomas Anderson ha llevado a cabo un operativo formal y narrativo asentado en unas formas melodramáticas -al modo de los *woman's film*- que remiten, por añadidura, al cine de prestigio británico que, poco a poco, conducen la narración hacia las formas del *thriller* psicológico, todo ello introducido en el espacio cinematográfico de manera tenue hasta integrarse en un todo unificado.





Pero esa concreción, abierta a una unificación de géneros en una mezcla que funciona gracias a su desarrollo interior, se apoya en el artificio, una vez más, presentado en una dicotomía que hace de **EL HILO INVISIBLE** una película extrema y al límite. Thomas Anderson toma el artificio para su puesta en escena, evidenciando los pliegues de la ficción de su película para, así, poner de relieve la artificialidad de la vida de *Woodcock* y del mundo que representa. El retrato del personaje por parte de Day-Lewis es afectado en extremo, tanto que en ocasiones es posible ver antes al actor que al personaje. Pero algo que resulta irritante por momentos acaba convirtiéndose en parte intrínseca del relato y del discurso formal en tanto a que *Woodcock*, dentro de la narración, es una construcción, una ficción en sí mismo. La elaboración del personaje, en todos sus aspectos, parece remitir más a una idea, a un arquetipo, que a una forma real, algo que sucede del mismo modo con su dominante hermana *Cyrril* (Lesley Manville) y con *Alma*, un triángulo que acaba conformando una imposible familia en la que, a la larga, la figura masculina de *Woodcock* queda evidenciada como el lado más débil de dicho triángulo. En su tramo final, cuando finalmente se entienden muchos elementos de la película, Thomas Anderson muestra una relación sentimental en el que la figura masculina queda desdibujada -aunque en realidad siempre lo estuvo, véase su relación con *Cyrril*- frente a la femenina, en un quiebro narrativo que puede que sea muy discutible. Pero son personajes, en cualquier caso, que

remiten más a un imaginario ficcional que a la realidad, algo que conduce a **EL HILO INVISIBLE** hacia un espacio cinematográfico ilusorio, construido antes por reminiscencias visuales y representacionales que por un acercamiento a lo real.

La irrupción de *Alma* trastoca la vida de *Woodcock* y de su hermana, personaje siniestro que, al final, se muestra como la presencia malsana de un hombre que encuentra en *Alma* una vía de escape para una vida cuya perfección es tan extraña como la relación que poco a poco irá desarrollando con ella. Como decíamos, la película arranca a partir del melodrama y del cine de prestigio de época, para trabajar desde su interior sus formas y sus elementos constitutivos y conducir la trama hacia una suerte de thriller psicológico que termina demasiado pronto, aunque lo hace entregando una mirada hacia los mecanismos de las relaciones sentimentales, desde un punto de visto de cierta toxicidad, que posee, como lo anteriormente comentado, una clara idea de mostrar su artificio, por su necesidad de dependencia en unos hilos invisibles que sustenten dicha relación.

Una relación que Thomas Anderson desarrolla con un gran sentido sensual en las imágenes -se ocupa también de la fotografía- y que tiene en la impresionante y bellísima partitura de Jonny Greenwood, colaborador habitual de su cine desde **Pozos de ambición**, un apoyo tan importante como lo tenía en sus anteriores películas, creando una perfecta comunión artística para seguir indagando en una narración que explora un sentido sensorial, aunque eminentemente físico, de la misma. Un relato en el que la perfección formal y de las imágenes esconde una morbidez que conduce al espectador hacia una secuencia, de perfecta ejecución y planificación, que entrega un clímax final cuyo dramatismo acaba tamizado por un humor negro que puede rayar lo grotesco.

Ese sentido sensorial, casi etéreo, posee una ejecución más material que sus dos anteriores películas a pesar, o precisamente por ello, de jugar con imaginarios ficcionales antes que por una referencialidad con lo real. Los suntuosos y elegantes planos secuencias amplían el mundo que, por otro lado, Thomas Anderson reduce mediante la construcción de unos encuadres que acotan el espacio y asfixian a los personajes, tanto a *Woodcock* como a *Alma*, cada uno por motivos diferentes. Hay algo tan fascinante como perturbador, casi aterrador, en ese mundo, pero Thomas Anderson deja claro que estamos ante una representación que remite a modos reales, pero que, ante todo, habla sobre su construcción, sobre el artificio de la ficción. Y del cine. Algo que conduce al espectador a tener que ser partícipe de esas estrategias representacionales. De alguna manera, para Thomas Anderson parece que no existe una disociación entre lo ficcional y lo real por mucho que

quiera cuestionarlo con la puesta en escena de la película. Algo así, regresando al comienzo, sitúa al cineasta en una tesitura parecida a la de su personaje, teniendo que elegir, o no haciéndolo, entre un goce formal y un goce real. Aunque en esa confluencia se encuentra quizá la gran reflexión de la película, formal y argumentalmente, como lo es también la convergencia y contraposición entre la melosidad y el artificio de *Reynolds* y lo prosaico y mundano de *Alma*. Quienes, a su vez, representan esa dicotomía entre lo estético y lo real entre la que se mueve **EL HILO INVISIBLE** y, por extensión, el cine de Thomas Anderson (...).

**Texto (extractos):**

*Israel Paredes Badía*, “El hilo invisible: sobre lo estético y lo real”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, febrero 2018.

(...) Llegará un día en el que, por fin, se reconocerá la importancia vital del cine de Paul Thomas Anderson. Sin embargo, es probable, que esa justicia no llegue hasta bastante más adelante, cuando el realizador californiano ya no le quede nada más por demostrar. Bajo mi punto de vista, P.T. Anderson es uno de los contados cineastas norteamericanos de nuestros días, capaz de obtener un nivel de excelencia en cada una de sus películas, incluso pasando de un género a otro, y de un estilo tan aparentemente contrapuesto entre un film y el siguiente, o lo que es lo mismo, de **Puro vicio** a **EL HILO INVISIBLE**.



Entre productor, guionista y director, Paul Thomas Anderson ya acumula un total de ocho nominaciones a los Premios de la Academia, sin haber conseguido ninguno de ellos. Es decir, por un lado se reconoce el valor y talento del cineasta, pero por otro, existe cierto temor por reconocer la calidad por encima del mérito comercial o más popular. Anderson es un cineasta quizá demasiado complejo o inalcanzable para el estereotipo de votante académico, cimentado a partir del mismo molde que se negó a premiar a Stanley Kubrick, más allá de los efectos especiales de **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968). (...) En el caso que nos ocupa, tan sólo el Óscar al mejor diseño de vestuario (Mark Bridges), de un total de seis nominaciones.

La película más viscontiniana de Anderson, un drama romántico de una belleza exultante, de una elegancia tan pulcra como arrolladora, perdió el Óscar al mejor film en beneficio a uno de los títulos más ridículos e incipientes que uno recuerde como ganador, **La forma del agua** (*The shape of water*, Guillermo del Toro, 2017). Algunos caprichos de la Academia siguen siendo bochornosos, aunque en la mayoría de casos, la historia termina por poner las cosas en su justo lugar. La grandeza de una película como **EL HILO INVISIBLE**, probablemente la mejor película norteamericana de la segunda década del nuevo milenio, no necesita del beneplácito de la Academia, pero sí genera una inevitable sensación de oportunidad perdida y de perpetrar un daño innecesario (...).

**Texto (extractos):**

*Albert Galera, "El hilo invisible",*

en dossier "Obras maestras que el Óscar olvidó", rev. Dirigido, febrero 2020.









Martes 30            21 h.  
Sala Máxima del Espacio V Centenario  
Entrada libre hasta completar aforo

## LICORICE PIZZA (2021) EE.UU. 133 min.

**Título orig.-** Licorice Pizza. **Director y Guion.-**

Paul Thomas Anderson. **Fotografía.-** Paul

Thomas Anderson y Michael Bauman (2.20:1  
Panavisión / 1.33:1 - FotoKem). **Montaje.-**

Andy Jurgensen. **Música.-** Jonny Greenwood.

**Productor.-** Paul Thomas Anderson, Adam

Sommer, Sara Murphy, JoAnne Sellar y Daniel

Lupi. **Producción.-** Metro-Goldwyn-Mayer -

Ghoulardin Film Company - Bron Creative

- Focus Features. **Intérpretes.-** Cooper

Hoffman (*Gary*), James Kelley (*Tim*), Alana

Haim (*Alana*), Este Haim (*Este*), Danielle

Haim (*Danielle*), John Michael Higgins (*Jerry*

*Frick*), Yumi Mizui (*Mioko*), Sean Penn (*Jack*

*Holden*), Dan Chariton (*Sam Harpoon*), Tom

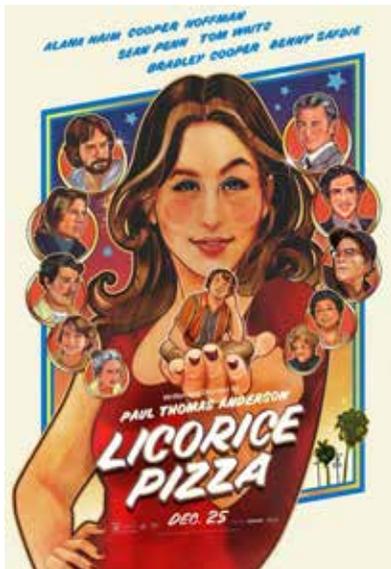
Waits (*Rex Blau*), Bradley Cooper (*Jon Peters*),

Harriet Sansom Harris (*Mary Grady*), Ray Chase (*Mitch Reed*), John C. Reilly

(*Herman Munster*), Emily Althaus (*Kiki Page*), Maya Rudolph (*Gale*).

**Estreno.-** (EE.

UU.) diciembre 2021 / (España) enero 2022.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*3 candidaturas a los Óscar: Película, Director y Guion Original*

*Película nº 9 de la filmografía de Paul Thomas Anderson (de 9 como director)*

### **Música de sala:**

**Licorice Pizza** (2021) de Paul Thomas Anderson

Selección de canciones de la banda sonora



*“El por qué del título es muy sencillo. Son dos palabras que van muy bien juntas, y que instantáneamente me llevan a mi infancia y adolescencia, porque comí un montón de regaliz (liquorice, en inglés), y también un montón de pizza. Pero además es un nombre real, porque había una cadena de discos en el sur de California que se llamaba Liquorice Pizza, y que tenía tres o cuatro sucursales en el Valle de San Fernando. En aquel entonces era una manera de describir un disco, porque tenía forma de pizza y era negro como el regaliz. Creo que es algo que dicen en una película de Abbott y Costello. La verdad es que fue muy difícil ponerle título a esta película, Alana y Gary me parecía demasiado simple. Por eso decidí usar una frase que me transportara en el tiempo cada vez que la escuchaba, que me hacía añorar aquellos años correteando por esas calles y la mirada romántica que tengo sobre todo eso. Creo que es un título curioso, pero que sintetiza muy bien de qué va la historia. (...)”*

*“**LICORICE PIZZA** surgió como algo muy, pero que muy, específico, lo que no suele ser la norma en mis películas. Alrededor de veinte años atrás estaba dando un paseo por mi barrio en Tarzana, en el Valle de San Fernando. Me acababa de mudar a la casa que me había comprado y de pronto pasé delante de una escuela de enseñanza media. Creo que era octubre, porque era el día en que se tomaban las fotos y había una larga hilera de estudiantes esperando su turno. Y vi a un muchachito quejándose a la chica que trabajaba para la compañía encargada de las fotos, tratando claramente de conseguir su teléfono e incluso una cita con ella, o algo así, y me pareció que era una idea encantadora para contarla en un largometraje. Me pregunté qué es lo que ocurriría si él conseguía su teléfono, y si, a pesar de tener claro que no era una buena idea, ella se presentaba en el lugar en el que habían quedado y tenía esa cita con él. Me parecía una idea*

perfecta para una comedia clásica con elementos disparatados. En cierta forma pensaba en **Gloria**, esa gran película de John Cassavetes, en la que aparece ese muchachito puertorriqueño que está siempre gritándole a Gena Rowlands y diciéndole: 'yo soy un hombre, yo soy un hombre, y debes escucharme'. Pero me lo imaginé como algo mucho más extremo por la diferencia de edad entre lo dos. Esta idea me dio vueltas por la cabeza durante muchos años, y de vez en cuando me acordaba de ella, porque en verdad era una gran idea para una película, y pensaba que no la tenía que olvidar. Hay que incorporar a esto mi relación con Gary Goetzman, al que mucha gente no conoce pero que es el socio en la compañía productora de Tom Hanks. Él trabajó con Jonathan Demme durante muchos, muchos años, y así fue como le conocí. Gary es de la misma parte de la ciudad que Alana [Haim] y que yo. Comenzó su carrera como actor cuando era niño, y trabajó con Lucille Ball en **Tuyos, míos, nuestros**. Una de las primeras grandes historias que me contó fue cuando me hizo un relato detallado de cuando fue al programa de Ed Sullivan con Lucille Ball. Me explicó que, como su madre no le podía llevar, necesitaba una carabina, y finalmente convenció a una mujer, Kiki Paige, que era una bailarina de burlesque que vivía en Sherman Oaks, también en el Valle de San Fernando, para que le llevara. Y a mí me encantó la idea de esa mujer mayor llevando a ese niño preadolescente a Nueva York. Por otra parte, conocí a Alana hace seis o siete años y comencé a trabajar con ella. Parecería que fuese más, porque conozco a su madre desde hace cincuenta años. También he trabajado con las hermanas de Alana, porque todas ellas tienen la



banda con la que hemos hecho vídeos musicales. Digamos que en **LICORICE PIZZA** hubo una conjunción mágica de tres elementos diferentes: este embrión de una historia, y las narraciones mágicas de Gary, que alguna vez me preguntó si me había contado cuando le arrestaron por asesinato. Todos esos episodios por los que pasó en su vida estaban allí para que yo los usara. Y contar con Alana fue el ingrediente final que sumó la energía que hacía falta y que me llevó a ponerme a escribir. Y una vez que empecé, ya no pude parar. Simplemente, disfruté muchísimo con todos estos personajes, y además los mezclé con cosas que tomé de mi vida y de mi infancia. (...)"

"No fue complicado convertir a alguien sin apenas experiencia de actriz como Alana Haim en la protagonista. Pero también hay que entender que ella forma parte de un grupo familiar. Alana es la menor y fue maravilloso filmar la escena con toda su familia, porque cuando la hicimos ya llevábamos rodando treinta y cinco o cuarenta días, más o menos la mitad de la película, y ella ya había ganado una enorme confianza en sí misma. Lo estaba haciendo todo muy bien. Y fue muy curioso, porque en el momento en que nos pusimos a filmar la escena de la cena familiar, volvió a convertirse en la pequeña de la familia. Da lo mismo cuánto te transformes fuera del hogar, o cuánto te alejes del rol en el que te ha puesto tu familia. Cuando tienes a tus hermanos y a tus padres cerca, ese es el papel que vas a seguir haciendo. Como ella es la menor, se quedó bastante callada, mientras que sus hermanas mayores fueron las que no dudaron a la hora de hablar. Lo cierto es que tenerles a todos ellos en el mismo cuarto dejándose



*llevar por su propia dinámica fue algo muy estimulante de presenciar. Cualquier guionista se hubiese vuelto loco simplemente mirándoles. Además, ellas hacen tan bien su propia música que sabía que iban a poder desarrollar la melodía de lo que significa hacer una escena juntos. El padre es una historia diferente, porque él no había trabajado nunca antes como actor. Hicimos muchas escenas en las que nos dedicamos a improvisar, en las que él sentía que se le tenía que ver como si fuera el padre de una típica comedia televisiva estadounidense, y que tenía que decir cosas como: ‘por favor, no vuelvas a venir tan tarde a casa de ahora en adelante, porque de lo contrario te meterás en problemas’, y así todo el mundo aprendía su lección y eran felices. Pero yo le dije que no me parecía que iba a quedar bien, porque no es así como se comporta la gente en la vida real. En cambio, le sugerí que le gritara a Alana tal y como lo hace normalmente cada vez que ella llega tarde. Así fue como se relajó, y creo que ha quedado muy bien. Verle en la película es verdaderamente magnético. (...)”*

*“El hijo de Phillip Seymour Hoffman, Cooper, se unió al reparto a la mitad del proceso de escritura. Cada vez que escribes un personaje que es un niño o un adolescente, te pones nervioso, porque encontrar al actor siempre es complicado. La clave es dar con la persona adecuada, y nunca es fácil. Lo mejor que te puede pasar es dar con alguien que no esté entrenado, que simplemente tenga un talento natural. Trabajé con un niño maravilloso llamado Dillon Freasier, quien hizo de H.W. en **Pozos de ambición**. Era, simplemente, un niño de Texas al que tuve la suerte de encontrar. Era un papel muy importante y tenía que lograr resolverlo, y lo logré. En el caso de Cooper, me puse a pensar en quién podía hacer ese papel*



*hacia la mitad del proceso de escritura, pero rápidamente deje a un lado esa idea. No sé muy bien por qué, tal vez porque en ese momento creía que iba a tener que seguir un camino más tradicional, haciendo audiciones a jóvenes actores, que en realidad es lo que hice. Les hice leer partes del guion junto con Alana. Y nadie me convenía. Recuerdo que estaba sentado en mi comedor con todas las hermanas Haim. Y de pronto les pregunté: ‘¿qué tal si se lo decimos a Cooper?’. Tú sabes que algo funciona con las hermanas cuando ves que las tres se dan vuelta y dejan de hablar, porque están hablando entre ellas todo el tiempo. Fue entonces que me di cuenta que tal vez era una buena idea. No era solo una de las tres la que pensaba que lo era, sino que las tres opinaban lo mismo, así que decidí hacerles caso. Llamé a Cooper y le dije que iba a Nueva York a audicionar actores y que me ayudaría mucho si cuando yo estuviese allí él leía algunos párrafos del guion en voz alta con Alana. La verdad es que no sé por qué inventé todo ese cuento, porque inmediatamente se dio cuenta de lo que estaba pasando. Cooper sabía que había algo raro porque me conocía y estaba seguro que yo nunca le hubiera pedido algo así de no tener otras intenciones. Pero lo cierto es que lo hicimos, y los dos leyeron juntos. Quedó muy mal, pero a la vez fue mágico, porque no salió bien por las mejores de las razones: porque él nunca había leído el guion antes, y ella solo lo había leído unas pocas veces. Y, como director, en cierta forma, no te interesa que todo salga perfecto. Lo que buscas es disfrutar al verles interactuar y eso es lo que verdaderamente importa, porque las palabras son lo de menos. Luego se aprenderán los parlamentos, y esa va a ser la parte más fácil de todo el trabajo. Pero hubo una conexión increíble entre los dos. Él le hacía sentir a ella más joven y ella a él mucho mayor de lo que era. Simplemente pasó algo maravilloso cuando estuvieron juntos. Volvimos a repetir la experiencia al día siguiente, y salió mejor. Y luego al otro día. Cada vez que ellos se encontraban, todo mejoraba desde la vez anterior. (...)”*

*“Nuestro guion para **LICORICE PIZZA** era muy preciso. Tenía que ser así para que generara esa sensación en el espectador. No me interesaba que diera la impresión que todo era improvisado, sino que fuera como una pelota que siempre está avanzando hacia adelante. Y creo que es así porque la película está basada en el estilo episódico como Gary me contaba sus historias. Todo gira en torno a lo que le pasó a él. De todos modos fue una filmación muy disfrutable, porque yo acababa de terminar **El hilo invisible** con Daniel Day-Lewis. Y cuando te pasas seis meses en Woodcock rodando una película como esa, no existe la relajación. Esta filmación fue completamente diferente. Para la mayoría de los que participaron*



era su primera película, no solo para Cooper y Alana. Y además contamos con maravillosas participaciones de gente como Sean Penn, Tom Waits, Bradley Cooper o Harriet Harris, quien interpreta a Mary Grady, la agente (...).

“En la vida real, Gary Goetzman le llevó un colchón de agua a Jon Peters, que en la película es interpretado por Bradley Cooper, pero no hubo ningún problema entre los dos. Aunque en realidad no creo que Gary le fuera a llevar el colchón de agua a Jon Peters, pero se lo llevaron sus amigos, Kirk, Hank y Mark. Ellos me contaron la historia, y no pasó nada raro ese día. Me dijeron que Jon Peters fue la persona más amable del mundo. Ellos armaron la cama y Jon tuvo una cita con Barbra Streisand. Pero eso no era lo que yo necesitaba. A mí me hacía falta algo mucho más dramático. Yo inventé toda la situación, sin saber cómo era Jon Peters en aquel entonces, pero imaginándome a un productor de Hollywood de los 70 en una versión totalmente demente. Creo que parte de la razón por la que Alana y Cooper tuvieron tanta química en la película es porque lo primero que filmamos fueron las escenas con Bradley. Creo que se unieron más para sobrevivir a ese huracán interpretativo. Empezamos con él gritando que iba a matar a sus familias. Y luego, al día siguiente, Alana tuvo que conducir el camión con las cámaras y las luces por las calles montañosas de Tarzana, mientras Bradley improvisaba todas sus escenas. Pero creo que empezar filmando esa parte fue clave, porque ayudó a darle el tono correcto a la película, con Alana, Cooper y el

resto de los muchachos tratando de sobrevivir al Jon Peters de Bradley. Antes de que las filmáramos, le dije a Bradley que no podía hacerse amigo de los chicos, que tenía que darles una clase de interpretación en vivo y que no podía dejar que se viera a Bradley Cooper ni por un segundo. Él tenía que ser Jon Peters, tratando de conseguir gasolina para su coche. Y Bradley estuvo de acuerdo, sin dudarlo. Lástima que rodar esas escenas solo duró cinco o seis días (...).”

“Como cualquier otro director, siempre he querido trabajar con Sean Penn. He tratado de conseguir que participara de otras películas y somos amigos desde hace tiempo. Y, en este caso, si me volvía a decir que no, sabía que no iba a preparar una cena para nosotros dos nunca más porque era el papel perfecto que hiciera conmigo. Pero cuando le pregunté si podía venir a filmar este proyecto, me dijo que sí de inmediato. Estuve pensando en él mientras escribía el guion porque uno de mis actores favoritos es William Holden, pero también Sean Penn lo es. Y la verdad es que necesitaba a alguien con su peso para este papel. Además, me encanta cuando se le ve apuesto, con un bonito corte de cabello. Tiene la talla de una gran estrella de cine. Y la verdad es que nunca le ves de esa manera, siempre está salvando gente y haciendo cosas. Lo cierto es que se lo propuse y aceptó. Fue Sean quien sugirió a Tom Waits, lo cual me pareció verdaderamente brillante. Le di a Sean una biografía de William Holden y le dije que no tenía que hacer una imitación ni nada por el estilo, pero le expliqué que el papel estaba basado en su vida. William Holden hizo una película llamada **Primavera en otoño**, que fue la segunda que filmó Clint Eastwood. Allí también trabajaba Kay Lenz. Es una de esas películas que cuentan romances de mayo a diciembre que ya no se hacen más. Y yo basé toda su escena en esa película. Me parece que, cuando Sean aparece en el film, se genera un buen momento en la historia, porque Gary y Alana han llegado al punto más alto de su relación. No estás seguro de qué manera va a evolucionar. Pero cuando la película llega a ese momento preciso, escuchas su voz en off y el que aparece es una estrella de cine. Creo que la audiencia entiende mejor de qué se trata si es una estrella de cine la que hace de una estrella de cine. Es algo que funciona muy bien en la historia. Tiene sentido y no te saca de lo que se viene contando. Filmamos esa escena durante cuatro o cinco días. Trabajar con Sean Penn fue exactamente como yo esperaba que fuera. Sé que era todo lo que Alana y yo esperábamos que fuese. La mayoría de la película gira en torno a la relación de Alana y Gary, pero luego tenemos estas secuencias que les separan. El pobre Cooper, transformado en Gary, tuvo que pasarse seis días mirando cómo Alana se acurrucaba con Sean Penn y tomaba

*martinis con Tom Waits, disfrutando de momentos maravillosos en el Tail O' the Cock. No le quedaba otro remedio que observar y aceptarlo. Mirando hacia atrás, estuvieron entre los mejores cinco o seis días que tuve haciendo esta película. Fue verdaderamente mágico (...)."*

(...) **LICORICE PIZZA** es una falsa obra menor, relevándose como una peculiar historia de personajes fuera de contexto y como un retrato casi imaginario de una ciudad, Los Ángeles, que cobra protagonismo a través de una época, los años 70, donde el cambio y la propia personalidad de la ciudad condicionaron a sus habitantes. Una joya encriptada a descubrir con urgencia y en contexto con la obra de su extraordinario director. **LICORICE PIZZA** es posiblemente la película que casi nadie esperaba de Paul Thomas Anderson tras **El hilo invisible**, no solo su mejor película sino posiblemente la mejor de la década pasada. Y aunque parece una obra sencilla, recogida, que pueda apelar a cierta nostalgia, es coherente con toda la filmografía de Anderson y, en ningún caso, puede ser tachada de "menor" u obra de transición, expresiones que, personalmente, me parecen siempre rechazables, y lo son más en el caso de estar hablando de un realizador de este calibre. **LICORICE PIZZA** cuenta la historia de *Alana* (Alana Haim), una joven de veinticinco años, con una familia al borde del colapso (estamos en 1971, en unos Estados Unidos en medio de la depresión del final de la Guerra de Vietnam y la crisis energética), y de *Gary* (Cooper Hoffman, hijo del desaparecido Phillip Seymour Hoffman), un quinceañero peculiar, con poco en común con la gente de su edad. Entre ambos surge una extraña amistad, alejada de la típica historia de amor intergeneracional, que Anderson nos cuenta a través de píldoras narrativas donde conjuga la peculiar relación de ambos personajes con la descripción precisa pero en cierto modo imaginaria de una Los Ángeles improbable pero también creíble.

**LICORICE PIZZA** es una película sobre esa Los Ángeles montada entre lo extraño y la leyenda urbana, la historia de una relación atípica en un contexto peculiar, una ciudad donde no solo casi todo es posible sino que todo los personajes inimaginables existen (los interpretados por Tom Waits, Sean Penn o Bradley Cooper), una especie de versión íntima (incluso secuela no oficial) de **Érase una vez en... Hollywood** (*Once Upon a Time... in Hollywood*, Quentin Tarantino, 2019), pero con intersecciones de intimidad casi imaginada que tampoco elude esas atmósferas irreales de la otra gran película sobre Los Ángeles de los últimos años como fue **Under the Silver Lake** (David Robert Mitchell, 2018). **LICORICE**



**PIZZA** habla de dos personajes en una tensión interna que, lejos de calificarla de romántica, es de descubrimiento o refugio ante el abismo que produce esa transformación de una ciudad azotada en su industria (el cine), su identidad y su alma (evidentemente y de nuevo, el impacto de los asesinatos del caso Manson) y que parece dirigirse hacia la locura.

**LICORICE PIZZA** juega con el recuerdo (los propios de Anderson y también del actor Gary Goetzam), pero no es una película ni decididamente nostálgica (a pesar de que el título referencia una popular cadena de tiendas de discos de la época), aunque los materiales de referencia circulan por doquier, ya que en ella hay dosis de esa comedia ácida de la época (la cita a Hal Ashby es retórica hacia **Harold y Maude**, *Harold & Maude*, 1971) , producida el mismo año en que se sitúa la película de Anderson, hace ahora cincuenta años, o en el personaje de Bradley Cooper, ese Jon Peters inspirador del gran éxito del director, **Shampoo** (1975), y una aproximación a la época disco que enriquece cualquier visionado de la película. Anderson despliega, además, en una película aparentemente sencilla, una espectacular forma de rodar las calles de Los Ángeles, de explorar sus raíces culturales y su propia profundidad espacial (atención, la película está rodada en 70 mm.), dando sentido a cada diálogo, llamada telefónica entre los protagonistas y conjugando las diferentes *set pieces* que componen la película en una obra aparentemente ligera pero que vuelve a ser la demostración de que

estamos ante uno de los grandes cineastas contemporáneos, un alquimista de la imagen, personajes e historias, una ficción que no circula (a pesar de los referentes clásicos que maneja) por los circuitos de la narración convencional, sino por un lugar entre lo imaginado y los hechos, una definición de la propia historia, a veces íntima, que nunca es realista como no lo era la Los Ángeles coral de **Magnolia** o el contexto perfeccionista de **El hilo invisible**. El cine de Anderson se mueve en un territorio soñado, porque el director aún cree en el potencial alquímico, mágico, de las imágenes, de la recreación de tiempos actuales o pasados. Su lenguaje es intemporal porque no trata de detener el tiempo, de reconstruir la historia o historias, sino de rescatar imágenes, una arqueología del recuerdo, de la propia vida de personajes a veces colaterales que nos comunican un cóctel de sensaciones/emociones en un lenguaje único. Y **LICORICE PIZZA** es puro Anderson, la única (gran) película suya posible tras **El hilo invisible** (...).

**Texto (extractos):**

Ángel Sala, “Licorice Pizza: vivir y enamorarse en Los Ángeles”,  
en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, enero 2022.

Gabriel Lerman, Entrevista con Paul Thomas Anderson,  
rev. Dirigido, enero 2022.





**SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:**  
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”.  
2023

**AGRADECIMIENTOS:**

RAMÓN REINA/MANDERLEY

IMPRENTA DEL ARCO

JAVIER OCAÑA

MANUEL TRENZADO

ADRIÁN CHAMIZO

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN, ANA MARÍA ARAQUE  
& CARMEN RUIZ DE ALMIRÓN LANZ)

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

REDES SOCIALES (ISABEL RUEDA & ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS)

M<sup>a</sup> JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

*IN MEMORIAM*

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ,

JOSÉ LINARES, FRANCISCO FERNÁNDEZ,

MARIANO MARESCA & EUGENIO MARTÍN

**ORGANIZA:**

CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”

**SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:**

FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM



# PAUL THOMAS ANDERSON

Studio City, California, EE.UU., 26 de junio de 1970

## *FILMOGRAFÍA (como director)*<sup>1</sup>

- 1988**    **The Dirk Diggler story** [cortometraje].
- 1993**    **Cigarettes & coffee** [cortometraje].
- 1996**    **SIDNEY / HARD EIGHT** (*Sydney*).
- 1997**    “Try” – Michael Penn [videoclip].  
**BOOGIE NIGHTS**
- 1998**    **Flagpole special** [cortometraje].  
“Across the universe” – Fiona Apple [videoclip].
- 1999**    “Fast as you can” – Fiona Apple [videoclip].  
“Save me” – Aimee Mann [videoclip].  
**MAGNOLIA**
- 2000**    “Limp” – Fiona Apple [videoclip].  
**SNL Fanatic** [cortometraje tv].  
“Paper bag” – Fiona Apple [videoclip].
- 2002**    **EMBRIAGADO DE AMOR** (*Punch-drunk love*)  
“Here we go” – Jon Brion [videoclip].
- 2003**    **Couch** [cortometraje].
- 2007**    **POZOS DE AMBICIÓN** (*There will be blood*)

<sup>1</sup> [www.imdb.com/name/nm0000759/?ref\\_=ttfc\\_fc\\_dr1](http://www.imdb.com/name/nm0000759/?ref_=ttfc_fc_dr1)

**2012** Paul Thomas Anderson Production Assistant 1992  
[cortometraje documental].

## THE MASTER

**2013** “Hot knife” – Fiona Apple [videoclip].

**2014** PURO VICIO (*Inherent vice*)

**2015** “Sapokanikan” – Joanna Newsom [videoclip].

Junun [documental].

“Divers” – Joanna Newsom [videoclip].

**2016** “Daydreaming” – Radiohead [videoclip].

“Present tense, Jonny, Thom & a CR78” – Radiohead [videoclip].

“The numbers” – Radiohead [videoclip].

**2017** “Right now” – Haim [videoclip].

“Valentine” – Haim [videoclip].

“Little of your love” – Haim [videoclip].

EL HILO INVISIBLE (*Phantom thread*)

**2018** “Night so long - Live at the Greek” – Haim [videoclip].

**2019** Anima [cortometraje].

“Summer girl” – Haim [videoclip].

“Now, I’m in it” – Haim [videoclip].

“Hallelujah” – Haim [videoclip].

**2020** “The steps” – Haim [videoclip].

“Man from the Magazine” – Haim [videoclip].

**2021** LICORICE PIZZA

**2022** “Lost track” – Haim [videoclip].





En anteriores ediciones del ciclo  
**CINEASTAS DEL SIGLO XXI**  
han sido proyectadas

( I )      **DAVID FINCHER** (febrero 2016)

**Seven** (*Seven*, 1995)

**El club de la lucha** (*Fight club*, 1999)

**La habitación del pánico** (*Panic room*, 2002)

**Zodiac** (*Zodiac*, 2007)

**El curioso caso de Benjamin Button** (*The curious case of Benjamin Button*, 2008)

**La red social** (*The social network*, 2010)

**Perdida** (*Gone girl*, 2014)

( II )      **WES ANDERSON** (mayo 2017)

**Los Tenenbaums** (*The Royal Tenenbaums*, 2001)

**Life Acuatic** (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004)

**Viaje a Darjeeling** (*The Darjeeling Limited*, 2007)

**Fantástico Mr. Fox** (*Fantastic Mr. Fox*, 2009)

**Moonrise Kingdom** (*Moonrise Kingdom*, 2012)

**El Gran Hotel Budapest** (*The Grand Budapest Hotel*, 2014)

**( III ) JAMES GRAY** (mayo 2018)

**La otra cara del crimen** (*The Yards*, 2000)

**La noche es nuestra** (*We own the night*, 2007)

**Two lovers** (*Two lovers*, 2008)

**El sueño de Ellis** (*The immigrant*, 2013)

**( IV ) CHRISTOPHER NOLAN** (noviembre-diciembre 2018)

**Following** (1998)

**Memento** (2000)

**Insomnio** (*Insomnia*, 2002)

**Batman begins** (2005)

**El truco final** (*The prestige*, 2006)

**El caballero oscuro** (*The Dark Knight*, 2008)

**Origen** (*Inception*, 2010)

**El caballero oscuro: la leyenda renace** (*The Dark Knight rises*, 2012)

**Interstellar** (2014)

**Dunkerque** (*Dunkirk*, 2017)



(V) DENIS VILLENEUVE (noviembre-diciembre 2019)

Un 32 de agosto en la tierra (*Un 32 août sur terre*, 1998)

Maelström (2000)

Politécnico (*Polytechnique*, 2009)

Incendios (*Incendies*, 2005)

Enemigo (*Enemy*, 2013)

Prisioneros (*Prisoners*, 2013)

Sicario (2015)

La llegada (*Arrival*, 2016)

Blade Runner 2049 (2017)

(VI) KATHRYN BIGELOW (marzo-abril 2022)

The loveless (*The loveless*, 1981)

Los viajeros de la noche (*Near dark*, 1987)

Acero azul (*Blue steel*, 1989)

Le llaman Bodhi (*Point break*, 1991)

Días extraños (*Strange days*, 1995)

El peso del agua (*The weight of water*, 2000)

K-19 (*K-19, the widowmaker*, 2002)

En tierra hostil (*The hurt locker*, 2008)

La noche más oscura (*Zero dark thirty*, 2012)

Detroit (*Detroit*, 2017)



**(VII) PAUL THOMAS ANDERSON** (mayo 2023)

**Sidney/Hard eight** (*Sydney*, 1996)

**Boogie nights** (*Boogie nights*, 1997)

**Magnolia** (*Magnolia*, 1999)

**Embriagado de amor** (*Punch-drunk love*, 2002)

**Pozos de ambición** (*There will be blood*, 2007)

**The Master** (*The Master*, 2012)

**Puro vicio** (*Inherent vice*, 2014)

**El hilo invisible** (*Phantom thread*, 2017)

**Licorice Pizza** (*Licorice Pizza*, 2021)



ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>  
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

[lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es)  
Síguenos en redes sociales  
facebook, twitter e instagram

CINEASTAS DEL SIGLO XXI (VII):  
PAUL THOMAS ANDERSON

MAYO 2023