

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“Un recorrido a través del cine crepuscular”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Adrián Jorge Molina Galbis

Tutor/a:
D. José Pavía Cogollos

GANDIA, 2021

RESUMEN/ABSTRACT

El crepúsculo de los dioses, Candilejas, Fresas salvajes, El irlandés, Érase Una Vez en América, El Hombre que Mató a Liberty Valance, Grupo Salvaje, El Gatopardo... ¿Tienen algo en común estas películas?

El siguiente proyecto presenta un recorrido a través un grupo de películas cuya narración nos presenta el final de una época, el crepúsculo de una situación, el ocaso de unos personajes y de una manera de vivir. El proceso de investigación se basa en el análisis y estudio de películas que reúnen una serie de características para comprobar porqué son películas crepusculares, si hay algo crepuscular más allá de la propia película, así como si se pueden trazar unos puntos clave que ayuden a definir un corpus de *cine crepuscular*. Ya una serie de películas fueron conformando un propio subgénero, el *western crepuscular*, del que hablaremos, pero en el trabajo abordaremos también otras historias.

What is common between films such as *Sunset Boulevard, Limelight, Wild Strawberries, The Irishman, Once Upon a Time in America, The Man Who Shot Liberty Valance, The Wild Bunch, or The Leopard...*?

The next project is a journey through films about the end of an era, about declining characters out of time, or the end of a way of living. The following investigation it's based on the analysis of a group of movies that meet the characteristics to check why these movies are *twilight movies*, if there is a revision beyond story itself, and if it's possible to draw some key points that help to define a body of reference material, regarding *twilight movies*. A series of westerns already constituted a sub-genre known as *revisionist westerns*, but the following investigation gathers other movies with this twilight consciousness.

PALABRAS CLAVE/KEY WORDS/

Español: investigación, corpus, *cine crepuscular*, características.

Inglés: investigation, *twilight movies*, body of reference, characteristics,

ÍNDICE

1. Introducción	4-7
1.1 Presentación	4-5
1.2 Objetivos	6
1.3 Objetivos secundarios	6
1.4 Metodología.....	6
1.5 Corpus propuesto	7
2. Primera categoría: <i>El ocaso de la estrella</i>	8-13
2.1 <i>El crepúsculo de los dioses</i> (Billy Wilder,1950).....	8-11
2.2 <i>Candilejas</i> (Charles Chaplin,1952)	11-12
2.3 <i>Fedora</i> (Billy Wilder,1978)	12-13
2.4 <i>El luchador</i> (Darren Aronofsky,2008).....	13
3. Segunda categoría: <i>El criminal en su crepúsculo</i>	14-20
3.1 <i>Érase una vez en América</i> (Sergio Leone,1983).....	14-15
3.2 <i>El irlandés</i> (Martin Scorsese,2019).....	15-17
3.3 <i>The old man and the gun</i> (David Lowey,2018)	18-19
3.4 <i>Atlantic City</i> (Louis Malle,1980)	19-20
4. Tercera categoría: <i>El western crepuscular</i>	19-29
4.1 <i>El hombre que mató a Liberty Valance</i> (John Ford,1962).....	22-23
4.2 <i>Grupo Salvaje</i> (Sam Peckinpah,1969).....	24-26
4.3 <i>Pat Garret y Billy el niño</i> (Sam Peckinpah,1969)	26-28
4.4 <i>Sin perdón</i> (Clint Eastwood,1992)	28-29
5. Cuarta categoría: <i>Una situación que se acaba</i>	29-36
5.1 <i>El Gatopardo</i> (Luchino Visconti,1963)	30-31
5.2 <i>La última película</i> (Peter Bodganovich,1971).....	32-33
5.3 <i>Lo que queda del día</i> (James Ivory, 1993).....	33-35
5.4 <i>Érase una vez en Hollywood</i> (Quentin Tarantino,2019)	35-36
6. Quinta categoría: <i>El último atardecer</i>	36-43
6.1 <i>Fresas salvajes</i> (Ingmar Bergman,1957)	38-39
6.2 <i>Cuentos de Tokio</i> (Yasujirō Ozu,1953).....	40-41
6.3 <i>En el estanque dorado</i> (Mark Rydell,1981).....	41-43
6.4 <i>Amour</i> (Michael Haneke,2012)	43-44
7. Conclusiones.....	45
8. Bibliografía	46-50

1. INTRODUCCIÓN

1.1 PRESENTACIÓN ¿EXISTE EL CINE CREPUSCULAR?

Los atardeceres de *En el estanque dorado*, el ocaso de una actriz en *El crepúsculo de los dioses*, la mirada del protagonista de *El Luchador* al observar las fotografías referentes a sus días de gloria, las manzanas maduras que abren y cierran *Robin y Marian*, el paseo final hacia la muerte de la banda de Pyke Bishop en *Grupo Salvaje*, los treinta minutos que clausuran *El Irlandés*... ¿Qué tienen en común todas estas películas?, ¿Podemos establecer alguna conexión entre ellas?

Todas son historias que narran el crepúsculo, el canto de cisne de un personaje, el final de una situación, plasmado por un cineasta a través de determinados recursos como: planos específicos en los que subyace el ocaso, interpretaciones elegíacas de los actores, la retrospectión a través del flashback, la melancolía de una banda sonora, la fotografía otoñal, o la madurez y nostalgia que puede desprender un guion... Pero también nos referimos a un cine en el que lo crepuscular no se encuentra únicamente ligado a la historia de la película, sino reflejan el ocaso de un tipo de personaje, el cierre de una filmografía.

Uno de los significados que ofrece la RAE en relación a *crepúsculo* es la de: "fase declinante que precede al final de algo". También encontramos otra definición en la que se nos dice que la palabra crepúsculo se puede usar en sentido figurado para: "referir el estado de una cosa o persona en fase de ruina, desvanecimiento o decadencia, es decir, para referir una etapa final o término de algo".

Estas definiciones de *crepúsculo* en sentido más figurado son las que nos interesa tratar aquí, puesto que constituye el pilar que sustenta todo el corpus que se presenta a continuación y que podríamos llamar *cine crepuscular*: películas en las que se narra un final: el de un personaje, una manera de vivir, una situación que termina...

El cine ha mostrado el ocaso de diferentes maneras, desde miradas amargas o perspectivas más optimistas y alentadoras. No obstante, independientemente del punto de vista del creador, encontramos una serie de pautas comunes que muestran la idea de lo final, de lo crepuscular, de lo que termina. Este tipo de historias no son, necesariamente, películas sobre la vejez (aunque obviamente la vejez es el ocaso definitivo y tiene su lugar en esta investigación), sino que son películas con personajes cuyo crepúsculo se basa en la incapacidad de ejercer su profesión, en pertenecer a un mundo o una época que termina y a la que están ligados, en la imposibilidad de adaptarse al futuro... Es por ello que el ocaso puede mostrarse, por supuesto, a través de la vejez, pero también mediante personajes maduros, con un bagaje existencial considerable, que les permite mirar en retrospectiva el pasado, desde la sabiduría que ofrece el paso del tiempo.

Una serie de películas fueron conformando un propio subgénero con el *western crepuscular*, y del que hablaremos, pero en el trabajo abordaremos también otro tipo de historias crepusculares, en la que, de alguna manera, se muestra el fin de algo. Sin embargo, como veremos más adelante, las despedidas, los últimos momentos, no siempre son tristes o desoladores, como puede parecer a priori, sino que a veces conducen a un momento de liberación y lucidez, en el que el espectador puede incluso sentirse eufórico.

Algunas de las características que encontramos en este tipo historias son la percepción de los personajes de que los mejores años de su vida ya han expirado, de que el presente y el futuro se presenta menos venturoso, personajes que añoran el pasado, que lo evocan constantemente para encontrar refugio, y que además son, en algunos casos, refractarios a las situaciones y al mundo que les toca vivir ahora, sufriendo así un problema de inadaptación al entorno actual.

Temas e ideas como la añoranza, la decadencia, la obsolescencia, la imposibilidad de adaptarse a los nuevos tiempos, la incertidumbre ante el futuro y la muerte, se convierten en una característica esencial de estas historias.

Por otra parte, muchas de las historias crepusculares podrían enmarcarse dentro del melodrama. Hemos de tener en cuenta que algunas ideas propias del melodrama (la tragedia, la pérdida, la muerte...) están muy presente en estas películas, al igual que la banda sonora como recurso esencial a la hora de crear un determinado estado emocional.

En lo que respecta a características más formales, estas historias hacen uso de:

- Alegorías para representar el estado crepuscular de los personajes. De esta manera una mansión decadente se convierte en una extensión de la propia decadencia del personaje que la habita, de igual manera que ocurre con un ramo marchito o un animal moribundo.
- El flashback es una herramienta recurrente en este tipo de historias y tiene la finalidad de transportar al espectador al pasado de una situación o personaje.
- La banda sonora ayuda a crear una atmósfera evocadora y melancólica.
- La fotografía, con una dominancia de los primeros planos de los rostros ajados de los protagonistas, el uso del color o el blanco y negro para mostrar el pasado.
- El ritmo pausado y reflexivo de las historias permite ponernos en la situación de los personajes
- El cuerpo de los actores es fundamental para representar el paso de los años y el deterioro físico en determinados personajes.

Esta serie de características nos permite identificar las historias crepusculares y estudiar cómo se utilizan.

A partir de esta investigación, abordaremos pues: historias otoñales con personajes que dan su último golpe, que se embarcan en una última cruzada, que recuerdan el pasado con nostalgia, y reflexionan sobre toda una vida, que se enfrentan al inexorable paso del tiempo, que finalizan la aventura de la vida...

1.2 OBJETIVO PRINCIPAL

- Tratar de definir y establecer un corpus con los ejemplos más paradigmáticos de *cine crepuscular*.

1.3 OBJETIVOS SECUNDARIOS

- Realizar un recorrido a través del *cine crepuscular*.
- Identificar las características de estas películas y los recursos utilizados.
- Realizar un enfoque más amplio en relación a lo crepuscular en cine, más allá del subgénero del *western crepuscular* y de la temática crepuscular inherente a la narración.

1.4 METODOLOGÍA

- Visionado y análisis de un grupo de películas para establecer un corpus y comprobar las distintas maneras de plasmar el ocaso en la pantalla.
- Lecturas relacionadas con estas películas y su contexto.

1.5 CORPUS PROPUESTO Y JUSTIFICACIÓN

Para realizar este recorrido a través del cine crepuscular y ver como se muestra, esta investigación propone un corpus de películas con un fuerte cariz crepuscular en cuanto a personajes o situaciones. Este corpus se divide en cinco categorías cuyas películas nos muestran distintos tipos de ocaso, con el fin de obtener una variedad en el trabajo y acotar la investigación, para extraer los puntos comunes y la relación entre un grupo de películas. Por otro lado, estas categorías no son compartimentos estancos, por lo que una película de una categoría se relaciona con otras.

Las categorías albergan cuatro películas representativas en cuanto al tipo de ocaso a tratar:

Primera categoría: *El ocaso de la estrella*

- *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950)
- *Candilejas* (Charles Chaplin, 1952)
- *Fedora* (Billy Wilder, 1978)
- *El luchador* (Darren Aronofsky, 2008)

Segunda categoría: *El criminal en su crepúsculo*

- *Érase una vez en América* (Sergio Leone, 1983)
- *El irlandés* (Martin Scorsese, 2019)
- *The Old Man and the Gun* (David Lowey, 2018)
- *Atlantic City* (Louis Malle, 1980)

Tercera categoría: *El western crepuscular*

- *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962)
- *Grupo Salvaje* (Sam Peckinpah, 1969)
- *Pat Garret y Billy el niño* (Sam Peckinpah, 1969)
- *Sin perdón* (Clint Eastwood, 1992)

Cuarta categoría: *Un mundo derrumbándose*

- *El Gatopardo* (Luchino Visconti, 1963)
- *La última película* (Peter Bodganovich, 1971)
- *Lo que queda del día* (James Ivory, 1993)
- *Érase una vez en Hollywood* (Quentin Tarantino, 2019)

Quinta categoría: *El final definitivo*

- *Fresas salvajes* (Ingmar Bergman, 1957)
- *Cuentos de Tokio* (Yasujirō Ozu, 1953)
- *En el estanque dorado* (Mark Rydell, 1981)
- *Amour* (Michael Haneke, 2012)

2. EL OCASO DE LA ESTRELLA

Uno de los temas eminentemente crepusculares en el cine es el ocaso de una estrella: su olvido, su pertenencia a otra época ya irrecuperable, así como su intento por regresar a lo que mejor sabe hacer. El crepúsculo de la estrella cinematográfica, del teatro, o la lucha libre son algunos universos que exploraremos en esta categoría en la que encajan cintas como: *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder,1950), *Candilejas* (Charles Chaplin,1952), *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich,1962), *Fedora* (Billy Wilder,1978), *El luchador* (Darren Aronofsky,2008), *All that Jazz* (Bob Fosse,1979), o las diferentes versiones de *Hollywood al desnudo* (George Cukor,1932).



Figura 1. Norma Desmond (Gloria Swanson) preparada para su "regreso" en *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder,1950). Extraída de "All right Mr. DeMille, I'm ready for my close-up." <https://www.cultjer.com/all-right-mr-demille-im-ready-for-my-close-up-sunset>

Uno de los puntos comunes que encontramos en este grupo de películas y que componen el principal conflicto de los personajes son: el olvido, la vejez, el deterioro, la inadaptación, el orgullo y la búsqueda de un regreso triunfal que no llega. Y, por supuesto, las consecuencias de todo ello en los protagonistas de estas historias. A continuación, haremos un recorrido por algunas de las películas más representativas en cuanto a este respecto. A partir de *El crepúsculo de los dioses* y continuando con *Candilejas*, *Fedora* y *El luchador*, abordaremos la utilización de varios recursos formales: flashbacks para llevarnos a episodios del pasado, fotografías de la juventud del personaje, la banda sonora para dotar de melancolía algunos momentos, la interpretación de los actores, o las líneas de diálogo que manifiestan los conflictos y lastensiones de los personajes.

2.1 EL CREPÚSCULO DE LOS DIOSES (Billy Wilder, 1950)

Billy Wilder estrenaba la década con una de las películas más duras sobre Hollywood y sus estrellas, una cinta que, más allá de su argumento, es todo un testimonio sobre las consecuencias del final del cine mudo, sobre actores que interpretan parte de su propia historia, en la que realidad y ficción se entrelazan, creando una profunda reflexión sobre los destrozos que dejó atrás la desaparición del cine mudo y sus dioses. Wilder, junto con los guionistas Charles Brackett y D.M Marshman, tomaban el pulso a Hollywood, en una década que exploraría las luces y las sombras de la meca del cine, a través de películas como: *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *Cautivos del Mal* (Vincente Minnelli, 1952) o *La condesa descalza* (Joseph L. Mankiewicz, 1954).

La decadencia, el deterioro mental de la estrella y su temor al olvido son temas esenciales de la película. La inadaptación es otra de las claves que encontramos en el cine crepuscular, manifestado aquí en el rechazo al cine sonoro por parte de Norma Desmond, un trauma real y generalizado en muchas estrellas de la época. La cinta, por otra parte, muestra dos épocas distintas a nivel interpretativo: la de la interpretación histriónica representada aquí por Gloria Swanson (con gestos y miradas grandilocuentes propias del cine mudo, (desaparecidas ya en el Hollywood de los cincuenta), a diferencia de la interpretación del resto de personajes. En relación a esto, hemos de tener en cuenta que la aparición del sonido y el estreno de *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927) supuso un avance técnico descomunal, pero también el final de estrellas muy populares del cine mudo, que no pudieron adaptarse a la nueva manera de rodar, en la mayoría de casos porque su voz no trasladaba el carácter icónico que proyectaba su imagen y perdían la fuerza expresiva de su rostro. Desde otro lugar, pero, evidentemente, la misma cuestión se aborda en *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) o en *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011). Tomemos, por ejemplo, el personaje de Lina Lamont (interpretada por Jean Hagen) en *Cantando bajo la lluvia*, cuya estridente voz y gestos exagerados ponen en riesgo su carrera. En relación a esta cuestión, es preciso detenerse un instante el cambio de percepción de la audiencia sobre las estrellas, vistas en el cine mudo como dioses de la pantalla. Respecto a ello, (Walker, 1970, p. 223 citado por Dyer, 2004, p.22) señala:

Una vez que ellos (los actores) dialogaban, los ídolos silenciosos sufrieron una seria pérdida de divinidad. Pasaron a ser imágenes en un cuerpo humano personificando las emociones a través de la boca. Su voz, les hacían parecer reales (e iguales) a la audiencia. (p.22).

Por otro lado, el deseo de mantenerse y ser eternamente joven son temas muy presentes en la película de Wilder y que exploró con mayor hondura en *Fedora*. Una de las secuencias muestra la intensa rutina de Norma Desmond para seguir pareciendo joven a los cincuenta años, cuando cree que rodará *Salomé* junto a Cecil B. De Mille.

Desde el comienzo de la historia el punto de vista con el que se construye el relato es fundamental. La narración corre a cargo de un muerto, del propio Gillis abatido en la piscina que siempre quiso tener. Wilder presenta la acción mediante la voz en off del personaje, que nos contará cómo ha llegado a esa situación a través del largo flashback que se desarrolla durante toda la película. Por otra parte, el hecho de que Gillis muera en una piscina (como la que siempre quiso tener) es significativo en una época en la que las piscinas eran precisamente un símbolo de opulencia. Por otro lado, este potente arranque iba a ser todavía más atrevido y arriesgado, con Gillis muerto y entrando en el depósito de cadáveres, donde entablaba una conversación con otros fallecidos.

El comienzo fue descartado tras las pruebas de pantalla, entre otras cosas, porque la gentería históricamente y otros argumentaban que no les parecía apropiado. Además de la contraria a dicho prólogo por parte del público, el propio Charles Brackett (también guionista de la película) se había opuesto desde un principio.

El decadente palacio de Norma Desmond es otro de los recursos más ilustrativos del ocaso de Norma. Su hogar se encuentra asediado por la vegetación, plagado de fotografías del pasado glorioso de la actriz, un suelo sagrado donde antaño bailaba Rodolfo Valentino y una sala de cine en la que solo se proyectan películas de la gran Norma Desmond. El tiempo parece no haber avanzado en el hogar de la actriz. Uno de los momentos en los que Wilder narra la decadencia de la mansión sucede durante la primera noche de Gillis allí, a través de la voz en off: "Parecía que la casa entera padecía una progresiva parálisis, discordante con el ritmo del mundo, desmoronándose a cámara lenta. Había una cancha de tenis, mejor dicho, el fantasma de una cancha de tenis, consus líneas borrosas y su red caída".

Otro gran recurso es mostrar la decadencia del cine mudo a través de las partidas de bridge que organiza Norma, reuniendo a viejas glorias del cine silente (dentro y fuera de la propia película), a los que Gillis llama "figuras de cera". Entre ellas encontramos a los mismos Buster Keaton, H.B Warner y Anna Q. Nilsson, grandes estrellas de un cine ya extinto, ahora venidas a menos (a causa de la irrupción del cine sonoro) que juegan al bridge en una especie de bucle y sin apenas gesticular ni moverse, como cuerpos inertes. Por otro lado, de nuevo tenemos el juego de dobles tan característico de la película en el que los actores parecen interpretarse a sí mismos.

Es imprescindible, en este sentido, mencionar la decisión de elegir al actor y cineasta Erich Von Stroheim para que interpretase al mayordomo sobreprotector de Norma, revelándose hacia el final de la historia que, en su tiempo fue uno de los cineastas más importantes de su época (como el propio Stroheim) y, precisamente, el que descubrió a Norma, además del primero de sus tres maridos. No obstante, el amor que profesa a Norma resulta contraproducente para ella, pues le conduce a vivir una fantasía. La historia de este personaje es idéntica a la del propio actor y cineasta, y el juego de dobles que alberga la película va incluso más allá en la escena en la que Norma y Gillis ven una película. Se trata de *La reina Kelly* (Eric Von Stroheim, 1929), una cinta especialmente conocida por las discusiones entre Gloria Swanson y Eric Von Stroheim. Hemos de tener en cuenta que elegir a Stroheim fue por otro lado fruto de la ferviente admiración de Wilder por él (también inmigrante austriaco en Estados Unidos, como Wilder), director de películas como *Avaricia* (Eric Von Stroheim, 1923) y, en sus comienzos, ayudante de dirección de Griffith en *El nacimiento de una nación* (D.W Griffith, 1915) e *Intolerancia* (D.W Griffith, 1916).

La trama de Max, además, se asemeja a la de Norma: ambos son especies en extinción, juguetes rotos a los que ya nadie reconoce, que ya han vivido su mejor época. Max incluso ha perdido su identidad por completo al renunciar a la persona que fue en un pasado. Esta identidad perdida se atisba fugazmente durante el clímax de la película, cuando trata de dirigir a Norma durante el descenso de la megalómana actriz por la escalinata de la mansión (tras el asesinato de Gillis), creyendo en su atribulada mente que el deseado retorno se ha hecho realidad. Observar a Max (al que Norma confunde con DeMille) dirigiendo la escena y las cámaras de la prensa, alimentan la fantasía de Norma, que piensa que se encuentra en un set, cuando todo es un montaje orquestado para que salga de la mansión y sea arrestada. Este final, reforzado por la banda sonora de Franz Waxman dota al personaje de Norma de un aire trágico, triste y aterrador a partes iguales.

El crepúsculo de los dioses es un referente en cuanto a películas que muestran el ocaso de la estrella y su influencia es notable en posteriores películas ya mencionadas como *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962), en la encontramos muchas similitudes: el hogar decadente como templo del pasado, la búsqueda de un regreso triunfal imposible, el destino trágico de la estrella olvidada... Por otro lado, el estado mental de Jane, al borde de la locura, se asemeja al de Norma. De hecho, encontramos una escena prácticamente idéntica en ambas películas cuando Jane va al banco y no la reconocen, al igual que le ocurre a Norma con el joven portero de los estudios Paramount.

2.2 CANDILEJAS (Charles Chaplin, 1952)

Charles Chaplin estrenó en 1952 su última película en América, todo un canto de cisne del director, políticamente cuestionado y atacado en Estados Unidos durante esa época. *Candilejas* es, al igual que *El crepúsculo de los dioses*, un reflejo de su tiempo y su director, pues Chaplin interpreta al payaso Calvero (su álter ego), antaño el mayor cómico del país (ahora olvidado por el público que encuentra refugio en el alcohol).

La primera vez que vemos a Calvero se encuentra ebrio e incapaz siquiera de abrir la puerta del edificio donde vive. Pero acto seguido, Calvero resulta ser un héroe inesperado cuando salva a Thereza, la joven vecina que pretendía suicidarse y a la que ayudará en su carrera como bailarina. Es Calvero quien le devolverá la ilusión de vivir. La premisa del maestro en declive y el aprendiz que experimenta un fulgurante ascenso se explora también en cintas como *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954) o *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) dónde encontramos una trama que muestra el ascenso mientras que otra explora el ocaso del estrellato. Sin embargo, Calvero no se resiste a caer en el ostracismo, cree en su regreso y sueña con retomar sus antiguos papeles.

Por otro lado, y a diferencia de Norma Desmond, Calvero no culpa al público de su abandono, (aunque reflexiona acerca de si la gente ya no tiene imaginación o cree que al ser viejo ya no hace gracia), sino a la vejez, que ha afectado a su trabajo. No obstante, sí que encontramos semejanzas con la casa de Norma Desmond, pues la de Calvero también está repleta de fotografías de su pasado, a las que echa un vistazo antes de cerrar los ojos y soñar. De nuevo, el hogar se erige como un santuario de la memoria, un templo a un pasado irreversiblemente perdido. Este momento se repite en distintas ocasiones durante la película, antes de que Calvero sueñe, y van precedidos por un plano de una banda de música que toca una melancólica melodía en las calles de Londres.

Otra de los momentos más contundentes y representativos del ocaso de Calvero tiene lugar cuando todos quedan asombrados ante el talento de Thereza, y se deshacen en halagos hacia ella. Calvero queda ignorado en un banquillo de la sala y la cámara se acerca hacia él dejándolo en un plano medio, mientras que la melancólica banda sonora arranca y las luces se apagan progresivamente, hasta que, vemos el rostro con la mirada perdida de Calvero sobre un fondo negro. Esta escena tiene un doble sentido ya que, pese a que se alegra por Thereza, parece desanimado al recordar lo que era ser admirado.

El colofón llega con el tercer acto de la película, cuando la película nos presenta a dos grandes comediantes que vuelven a actuar, precisamente interpretados por las dos grandes estrellas de la comedia: Chaplin y Keaton. El juego de dobles, en el que personajes reales parecen interpretarse a sí mismos, se emplea aquí, al igual que en *El crepúsculo de los dioses* y, además, asistimos a uno de esos hitos en la historia del cine en el que comparten escena dos grandes actores de su generación.

Por otra parte, la escena del camerino va más allá que la propia película, muestra a dos grandes estrellas en una época en la que ya no son lo que eran. Este momento (antes del número final) destila tristeza y humor al mismo tiempo, pues continuamente alguien entra en el camerino recordando que van a actuar “como en los viejos tiempos”, un recordatorio que hasta al personaje de Keaton, que incluso bromea con saltar por la ventana si alguien vuelve a recordárselo.

Por último, tras el número final de ambos, Calvero sufre un ataque al corazón. Antes de fallecer le cuenta los futuros proyectos que anhela compartir con Thereza. Ella sale a bailar y él pide que le lleven entre bastidores para verla. Cuando lo trasladan, fallece en el diván mientras suena la melancólica banda sonora.

2.3 FEDORA (Billy Wilder, 1978)

Billy Wilder abordó de nuevo el mundo de la decadencia y el olvido en su penúltima película. Podríamos situar a *Fedora* en el mismo universo de *El crepúsculo de los dioses* al contar de nuevo con William Holden como protagonista (en este caso encarnando a un productor), la mansión en el mar Egeo como lugar de reclusión, así como el olvido y la fama como temas centrales. Wilder, sin embargo, explora desde un ángulo distinto este melodrama crepuscular sobre la obsesión de una estrella de Hollywood por continuar pareciendo joven, cuando ya no hay posibilidad de volver atrás. Con *Fedora*, el cineasta austriaco consolida el temor a envejecer y sus consecuencias en Hollywood como un tema recurrente en su filmografía, así como el recordar un Hollywood ya perdido e irrecuperable. En este caso, Wilder nos muestra el accidente de *Fedora* en una de sus operaciones estéticas en la que queda desfigurada y paralizada en una silla de ruedas.

Fedora decide transferir su identidad como estrella a su hija, quien renuncia a la suya para adquirir la de su madre. De esta manera, la estrella seguirá existiendo para el público y seguirá asombrado por su joven apariencia. Wilder recurre al flashback para ir desvelando la oscura verdad que se esconde tras la belleza inmarchitable de *Fedora*. La idea es clave y resulta un giro tremendamente perverso, pues supone haber vampirizado la vida de tu propia hija para perpetuar el recuerdo de algo que ha sido borrado por el paso del tiempo, que permanece fosilizado en las imágenes embalsamadas en el tiempo por el celuloide. De esta manera, la estrella seguirá existiendo para el público y seguirá embelesándolo con su joven apariencia. Wilder recurre al flashback para ir desvelando la macabra verdad que se esconde tras la belleza inmarchitable de *Fedora*.

El personaje de *Fedora* se convierte en una especie de extensión de Norma Desmond y lo que le podría haber ocurrido al llevar más allá su deseo de recuperar el estrellato. De hecho, en *El crepúsculo de los dioses* encontramos también una secuencia en la que Norma recibe unos tratamientos para rejuvenecer.

Ya durante el arranque, en el funeral de *Fedora*, la cámara sigue a Dutch y su voz en off reflexiona con ironía acerca del evento, antes de que se inicie el gran flashback que nos sitúa dos semanas antes del funeral. En el funeral, Dutch apunta: “Han hecho un buen trabajo, teniendo en cuenta como acabó su vida. Bueno, al menos se ha ido con estilo, con proyectores y banda de música, guardia de honor con plumas en el casco y cámaras de televisión como si fuera una maldita noche de estreno”.

Una de las escenas más reveladoras y trágicas de la película tiene lugar cuando Dutch inspecciona la mansión. La atmósfera de misterio reforzada por la banda sonora de Miklós Rózsa acompaña esta escena, en la que Dutch encuentra los numerosos guantes de Fedora, un diario en el que se repite la frase "Yo soy Fedora" y el mural de fotografías que se esconde tras el papel de la pared, y que confirman la sospecha en Dutch de que la Fedora que ha fallecido no es realmente la auténtica.

En definitiva, vemos pues como el deseo de seguir siendo joven y el temor a envejecer en Hollywood llevan a Fedora a la demente decisión de utilizar a su hija para conservar su imagen de estrella.

2.4 EL LUCHADOR (Darren Aronofsky, 2008)

El luchador nos ofrece una visión más reciente del crepúsculo de la estrella. En este caso asistimos al ocaso de una leyenda de la lucha libre que trata mantenerse en el único mundo que comprende y en el que se encuentra cómodo.

Durante los créditos iniciales, ya tenemos un ejemplo de cómo Aronofsky nos sitúa en esta historia crepuscular. Escuchamos la voz de un comentarista relatando las distintas victorias del personaje, mientras la cámara hace un recorrido por varias fotografías y recortes de prensa de los grandes éxitos de "The Ram", al mismo tiempo que suena *Bang Your Head* (Quiet Riot, 1982). Aronofsky interrumpe esta catarata de imágenes con un brusco corte de sonido e imagen para mostrarnos, veinte años después, a Randy tosiendo, aquejado por el dolor de espalda.

Otros recursos que la película utiliza para retratar el ocaso de este personaje son: el cuerpo desgastado de Randy, su intento de reconducir la dañada relación con su hija (Evan Rachel Wood) ante la posibilidad de morir, tratar de comenzar una relación con Cassidy (Marisa Tomei) las frecuentes miradas de Randy hacia las fotografías de su juventud (al igual que en las películas comentadas), la inadaptación del personaje ante otra cosa que no sea la lucha, o el ritual antes de morir (algo común en estas historias, y que encontraremos a lo largo de este trabajo) en una escena anterior al último combate.

En el clímax de la película Randy decide hacer lo que mejor sabe hacer: luchar. Este último combate con su antiguo rival es una inmolación y una liberación para él. Randy decide cerrar la aventura de la vida con su ritual de embestida, que le granjeó la fama, mientras escucha los vítores de sus fervorosos fans. Aronofsky recurre a la cámara lenta para retratar el instante, reforzado por los vítores del público y la canción que suena, levemente, hasta que se produce la embestida. A continuación, en los créditos finales, suena la canción *The Wrestler* (Bruce Springsteen, 2008), que Springsteen compuso para la película y que habla de perseverar pese a los obstáculos, no renunciar a lo que eres y seguir luchando.

3. EL CRIMINAL EN SU CREPÚSCULO

Los últimos días del criminal, sus reflexiones y dudas sobre sus actos, la soledad, la emoción de un último golpe, el arrepentimiento, el intento de redención... Películas como *Atlantic City* (Louis Malle, 1980), *Érase una vez en América* (Sergio Leone, 1984), *El irlandés* (Martin Scorsese, 2019), o *The Old Man and the Gun* (David Lowery (2018) nos muestran los últimos momentos del criminal.



Figura 2. Frank Sheeran (Robert De Niro) seleccionando su nicho en *El Irlandés* (Martin Scorsese, 2019). Extraída de “‘Irishman’ Mobster Frank Sheeran Buried in a Delco Cemetery”. <https://vista.today/2019/12/irishman-mobster-frank-sheeran-buried-in-a-delco-cemetery/>

Algunos de los últimos personajes interpretados por Robert Redford, Clint Eastwood y Robert De Niro son personajes hechos a su medida, a los que, de alguna manera, ya han interpretado y les han convertido en estrellas. Ahora, vuelven a ellos una última vez, a modo de revisión y despedida.

Los jóvenes actores a los que hemos visto durante toda una carrera los vemos ahora ajados por el tiempo. Esto resulta una cuestión esencial: el cuerpo lejos ya de su momento de esplendor físico, con la herida del tiempo, con las arrugas que lo surcan. En las historias que vamos a comentar, la memoria nos lleva también al cuerpo resplandeciente de la estrella, a su juventud y a un tiempo perdido e irrecuperable. A través de cuatro películas veremos lo crepuscular en ellas y los lugares comunes que podemos establecer entre ellas.

3.1 *ÉRASE UNA VEZ EN AMÉRICA* (Sergio Leone, 1984)

Sergio Leone, el cineasta italiano que construyó su carrera y fama a través de sus legendarios spaghetti westerns, cerró su filmografía con una película completamente distinta: una épica historia de gánsteres. La película, que narra el ocaso de unos personajes, sería, al mismo tiempo, la última película del cineasta. Una producción, por otro lado, colosal en todos los aspectos: un guion de cuatrocientas páginas con un metraje de casi cuatro horas, diferentes diseños de producción y vestuario para tres épocas (1921, 1933 y 1968), actores interpretando personajes en distintas épocas mediante una gran labor de maquillaje y peluquería, todo ello, arropado por una banda sonora lánguida y elegíaca a cargo de Ennio Morricone. Además, *Érase una vez en América* es insólita en relación a las cintas de gánsteres que le preceden y una película fuera de su tiempo respecto al cine que se estrenaba en esos años.

Hemos de tener en cuenta que en el año de su estreno los cines están proyectando películas con un ritmo totalmente opuesto y con un público que está viendo *Pesadilla en Elm Street* (Wes Craven, 1984), *Terminator* (James Cameron, 1984) o *Indiana Jones y el templo maldito* (Steven Spielberg, 1984). Su acogida tras el estreno fue un desastre, pero el tiempo (y el montaje que realmente quería Leone) ha colocado a esta película en la cumbre de la historia del cine. Su influencia, por otro lado, es notable en *El irlandés*, una cinta que nos remite a la de Sergio Leone: de nuevo, De Niro interpretando varios períodos de la vida de su personaje, con el flashback como pasaporte hacia el pasado y con una reflexión sobre una vida marcada por el crimen.

El paso del tiempo es fundamental en la construcción narrativa de *Érase una vez en América*. La historia avanza y retrocede a lo largo de tres épocas distintas, permitiéndonos asistir a la juventud, la madurez y a la vejez de los personajes, mediante un montaje que alterna los distintos tiempos. La parte que aquí más nos interesa es la de 1968, cuando un viejo Noodles (Robert De Niro) evoca el pasado, descubrimos el grupo de amigos con los que creció a principios de siglo en los suburbios de Manhattan y con los que ascendió socialmente durante la Ley Seca. Pero sobre todo descubrimos que lo que ha marcado la vida de Noodles es la relación con Deborah (su gran fracaso amoroso), y Max (su gran amistad perdida).

En la línea temporal de 1968, los personajes destacan por su laconismo y el tempo de la película es más lento (también reflexivo) que el de otras películas sobre gánsteres. Los diálogos más fluidos y enérgicos de los flashbacks nada tienen que ver con lo que expresan los escuetos diálogos y los avejentados cuerpos de los protagonistas en su senectud. En este sentido, al igual que la interpretación del elenco, la labor de maquillaje y peluquería fue fundamental para reflejar el paso de los años en los rostros de Noodles, Max, Deborah, Fat...

En cuanto al planteamiento visual para los distintos tiempos de la cinta, Leone opta por planos generales y más abiertos durante la etapa de la infancia (todo resulta más imponente en la infancia y el mundo les viene grande), así como una tonalidad sepia, mientras que en la madurez los planos se cierran y abundan los primeros planos de los rostros de los personajes. En la narración también es fundamental la nostalgia y la belleza que transmite la banda sonora de Morricone, que confiere a la historia un aire todavía más emocional, triste y desolador.

Por último, en el caso de esta película, el tono crepuscular de la cinta se adhiere no solo a la historia, sino también a la vida de Sergio Leone. El cineasta pensaba rodar una nueva película (*Leningrado*) mientras se peleaba en Estados Unidos por el montaje de *Érase una vez en América*, que él quería mostrar a los espectadores. En 1989 el cineasta murió a los 60 años, convirtiéndose *Érase una vez en América* en su última película.

3.2 EL IRLANDÉS (Martin Scorsese, 2019)

Martin Scorsese resume una parte clave de su filmografía a través de *El irlandés*, una película monumental que supone el punto final y despedida al crimen organizado como temática en su obra. La cinta, con una duración de tres horas y media, cuenta con los rasgos estilísticos del director, el frenetismo y la velocidad de *Uno de los nuestros* (1990) y *Casino* (1995) en una narración que aborda cuatro décadas de la historia de Estados Unidos.

Sin embargo, durante el tercer acto del filme, la narración se torna reflexiva y reposada, la música desaparece, la energía de los personajes se desvanece, la paleta de colores se vuelve gris y fría. La voz en off de Frank Sheeran refleja sus miedos y dudas en el final de la vida, y los largos silencios invaden la historia mientras somos testigos del desenlace del protagonista, lo que supone el peso del pasado que ha ido narrando a lo largo del metraje postrado en una silla de ruedas.

La estructura se asimila a la de *Érase una vez en América*: un largo flashback, personajes en distintos momentos de su vida, acción dividida en tres líneas temporales, y la pesada losa que supone toda una vida llena de crímenes. En relación a ello, el propio Scorsese explica en *El irlandés: hablan los protagonistas* (Martin Scorsese, 2019) que *El Irlandés*: “es una película en la que, al hacernos mayores, podemos mirar este mundo, este contexto y a estos personajes con la humanidad de la gente que se mantiene unida, que se es leal, que se quiere y que se traiciona. Es una película reflexiva. Tiene acción y todo lo demás. Pero a la vez debe tener ese ritmo que refleje esos tiempos”. Ese paso de los años lo transmite también el tratamiento del color, inspirado en emulsiones de películas como Kodachrome o Ektachrome.

El espectacular guion de Steven Zaillian adapta el libro *I Heard you Paint Houses* (Charles Brandt, 2004) como base para narrar la polémica desaparición del líder sindical Jimmy Hoffa (Al Pacino) en 1975 y muestra el posible asesinato, perpetrado por Frank Sheeran (Robert De Niro) bajo las órdenes de la familia criminal Bufalino, regida por el capo Russel Bufalino (Joe Pesci). Scorsese, explora, una vez más la lealtad, la amistad, la traición, el ascenso y la caída, la política, y el crimen organizado, trasladando la fascinante vida de estos hombres a la pantalla y reuniendo a un reparto excelso, liderado por un triunvirato histórico: Robert De Niro, Al Pacino y Joe Pesci en su primera película juntos, sin olvidar los escasos (pero grandes) momentos de Harvey Keitel en pantalla.

La magnitud de la historia supuso un reto para todo el equipo, e incluso se utilizó una tecnología relativamente nueva para rejuvenecer digitalmente a los tres protagonistas. Esta fue una arriesgada opción, necesaria, no obstante, para disponer de los actores durante toda la película. De Niro, Pesci y Pacino (rozando los 80 años) tenían que moverse con más agilidad y soltura cuando interpretan a sus personajes durante su juventud y se ayudaron de un coach para erguirse y enderezarse, algo que se tomaron con humor durante todo el rodaje.

Los últimos cuarenta minutos de película, el sobrecogedor epílogo, es la parte que más nos interesa aquí, cuando asistimos al ocaso de la vida del protagonista, sumido, en su soledad y en su decadencia física y moral. Frank incluso cree que todavía alguien puede ir a por él. Durante la escena en la que el FBI le visita a la residencia para intentar que confiese, le informan de que uno de sus amigos ha muerto. A continuación, Frank pregunta quién ha sido el asesino, cuando la única respuesta es que el cáncer es la causa del fallecimiento, nadie más. Es ya el último de su especie, pero él parece no darse cuenta y continúa alerta. En relación a ello, el propio agente le dice: “Todo ha acabado. Ya se han ido todos”.

Según Boyero (2019), crítico de cine:

La parte final, hablando del ocaso, la devastación física y mental, aquello que Chandler al hablar de un largo adiós definió con lirismo y lucidez como “triste, solitario y final”, me parece uno de los grandes desenlaces de la historia del cine.

Hemos de tener en cuenta que Scorsese ya había explorado el ascenso y la caída en *Malas calles* (1973), *Uno de los nuestros* (1990), *Casino* (1995), *Infiltrados* (2006) y *El lobo de Wall Street* (2013), pero nunca había prolongado tanto las consecuencias y el desenlace de uno de sus protagonistas como en *El irlandés*. El personaje, arrepentido, no consigue recuperar la relación con sus hijas, asiste a la desaparición de todo su mundo y afronta la muerte en soledad, con el peso de haber sido el hombre que disparó a Jimmy Hoffa, un deber que le costó perder a un gran amigo.

La muerte y el olvido se convierten en temas esenciales durante el tramo final de la cinta. Como dice De Niro en *El irlandés: hablan los protagonistas* (Martin Scorsese, 2019): “al final, es una historia sobre la muerte y el final de la vida”. Cuando Frank observa unas fotos del pasado, la joven enfermera que le atiende no sabe quién fue Jimmy Hoffa. Esta situación resulta al mismo tiempo un recuerdo de que todo se olvida, aunque hayas sido una de las personas más influyentes de tu generación y tu popularidad solo estuviera por detrás de la del presidente de Estados Unidos, como era el caso de Hoffa. El tiempo pasa para todos, nada perdura, por muy grande que hayas sido.

Por otro lado, la inminente muerte del protagonista se nos presenta de varios modos. Frank visita el cementerio en una escena fría, desoladora, reflexiva, al igual que cuando elige el ataúd donde será enterrado. Vemos a Frank como una persona ante la muerte (cada vez más próxima), no como un asesino, por lo que podemos incluso empatizar con él. Esta escena recuerda además a otra de *Érase una vez en América*, cuando Noodles visita el cementerio. Mientras que, en la cinta de Leone, Noodles visita la tumba de sus amigos, y evoca el pasado, en *El irlandés* un plano muestra a De Niro ante las lápidas, cavilando acerca de si hay algo más allá de la muerte. Un mismo lugar, pero dos tratamientos distintos. Por otra parte, el inexorable paso del tiempo y la muerte también alcanza a Russell, que fallece antes que Frank. Momentos antes de saber que ha muerto le vemos con serias dificultades para comer, con Parkinson y, sobre todo, apesadumbrado por lo que ocurrió con Hoffa.

En un tiempo en el que las películas toman direcciones totalmente distintas, Scorsese asume que en los cines se ven otras historias, que las plataformas abren una nueva era, así como la cada vez más avanzada tecnología. Scorsese (2019) “Está cambiando todo. Es la mayor revolución desde la aparición del sonido en 1927. Me he arriesgado”. *El irlandés* se erige entonces como un refugio del cine de otra época, como un clásico instantáneo del cine de mafia, y como el canto de cisne del trío protagonista. Sin embargo, en este sentido, el caso de Pesci, es el más impresionante. Al contrario que los estallidos de sus famosos Joey La Motta, Tommy DeVito o Nicky Santoro, su interpretación del capo Russell Bufalino es calmada, fría y aterradora al mismo tiempo, ofreciendo un registro nuevo y una revelación absoluta en su regreso al cine tras años sin actuar. Fue el propio Pesci quien pidió a su amigo Marty que no quería volver a hacerlo de siempre. Scorsese y De Niro tardaron tiempo en convencer a Pesci para este último gran golpe, pero lo consiguieron, reuniéndose al fin los tres, algo que no hacían desde *Casino* (1995).

“Esa sensación de nostalgia, melancolía, ya no es solo intrínseca a los personajes, tiene un punto crepuscular respecto al propio cine de Scorsese. Sientes que ya no habrá más películas de gánsteres de Scorsese y nadie va a hacerlas como él... La propia historia es una rima. Scorsese y sus actores han ido envejeciendo en un cine de gánsteres violento en los últimos cincuenta años”.

(G. Calvo, 2019, para Sensacine)

3.3 *THE OLD MAN AND THE GUN* (David Lowery, 2018)

La historia de un criminal otoñal la encontramos también un año antes que *El Irlandés* con *The Old Man and the Gun* (David Lowery, 2018), promocionada en su estreno como la gran despedida de Robert Redford como actor tras una extensa carrera llena de éxitos. Fue el propio Redford quien propuso a David Lowery rodar esta historia sobre un personaje fascinante para él por: “estar lleno de vida y de riesgos, porque disfrutaba del peligro y era adicto a un modo de vida”. El personaje existió realmente. Se trata de Forrest Tucker, un atracador de bancos pequeños que, a pesar de ir armado con una pistola, nunca la llevó cargada. Tucker ha sido visto por sus víctimas como un atracador elegante, bien vestido, educado. Fue atrapado en diecisiete ocasiones, y en todas ellas escapó, incluso de Alcatraz.

Redford decidió que el octogenario Forrest Tucker era un personaje maravilloso para poner punto y final a su trayectoria actoral. En la película de Lowery, el uso de la estrella es fundamental para el diseño del personaje. Tucker, se adapta a la imagen que ha ido construyendo Redford a lo largo de su filmografía. Es un personaje romántico, risueño, encantador que dialoga con otros personajes encarnados por él, como si este último fuera una extensión de los otros. *The Old Man and the Gun* nos remite a personajes como el Sundance Kid de *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969) o el Johnny Hooker de *El golpe* (George Roy Hill, 1973). Con ello la película se convierte en una mirada retrospectiva que permite al espectador recordar la filmografía del actor. De hecho, en una de las secuencias en las que se muestran los diecisiete escapes de Tucker se incluyen imágenes de archivo de *La jauría humana* (Arthur Penn, 1966), otra de las cintas emblemáticas de Redford. Por otra parte, este doble juego actor/personaje dota a la película de un carácter revisionista, al igual que en *El irlandés*, pues vemos a un personaje que ya hemos visto en otras ocasiones, pero ahora transformado por el paso del tiempo. De igual manera, la voz y el rostro arrugado de Redford sirven como herramientas indispensables para dar vida a este personaje en el ocaso de su “profesión” y de su vida.

Otro de los recursos que contribuyen a consolidar este tono elegíaco es el soundtrack de Daniel Hart, entre las que podríamos destacar la melancólica *Blues Run the Game* (Jackson C. Frank, 1965), o decisiones narrativas como el arresto de Tucker-Redford y guiño hacia la cámara (al espectador) mientras hace el gesto de disparar. Este momento, por otro lado, recuerda a una escena del personaje encarnado por Eastwood en *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008), pero, además, representa su último disparo, su adiós como actor. Finalmente, cabe destacar que, en todo momento, se nos muestra al criminal como un personaje simpático e inofensivo, lleno de vida e ilusión, construido a partir del carisma y la picardía característica de algunos de los personajes más célebres que ha interpretado el actor.

“Esta película trae en su prospecto una información sobre sus componentes y modo de empleo que es sustancial: contiene la última interpretación de Robert Redford, uno de esos actores destinados a la eternidad. Este elemento casi químico le otorga al producto una naturaleza al tiempo crepuscular e imperecedera, y con el añadido de que en su argumento ya contiene las trazas de melancolía y ocaso de su personaje central, Forrest Tucker, un viejo y elegante ladrón de bancos en su mirada a la puesta del sol. Tucker y Redford se funden en estanoestálgica y extrañamente vitalista huida”.

(Rodríguez Marchante, 2019, para ABC)

El tiempo demostrará si *The Old Man and the Gun* es el gran adiós de este icono cinematográfico, aunque todo indica que sí. “Llevo mucho tiempo en esto. En mi mente, tengo 30 años. En mi cuerpo, tengo 80 años. Hay que aceptar la realidad. Llevo trabajando en esto desde los 21 años. Es suficiente”, declara el propio Redford (2019).

3.4 ATLANTIC CITY (Louis Malle, 1980)

El paralelismo entre la ciudad de Atlantic City (dónde transcurre la acción) y Lou es evidente. Ya en el arranque de la película se nos muestra la demolición de un edificio y durante la película se sucederán más demoliciones. Esto ofrece otra lectura, ya que el envejecimiento de Lou es paralelo al envejecimiento y ruina urbana de una ciudad cuyos hoteles están siendo demolidos para ser sustituidos por grandes casinos. Esta es la gran apuesta de las autoridades para devolver el esplendor a Atlantic City. En uno de los recorridos de Lou por la ciudad un cartel proclama: “Atlantic City. Vuelves a estar en el mapa”. Por otro lado, los diálogos de la película siempre nos recuerdan el antiguo esplendor de la ciudad y la fotografía nos muestra una ciudad gris y sucia, algo que refuerza el decadente estado del lugar y que se contrasta con otra imagen más idílica de la Atlantic City, como ofrece por ejemplo la serie *Boardwalk Empire* (Terence Winter, 2010-2014).

Lou es ya viejo (Lancaster tenía 67 años) y está obsesionado en construir una imagen, se plancha la única corbata que tiene para que nadie note que la utiliza a diario. Lou incluso miente y fantasea ante Dave cuando dice que se ha codeado con Al Capone y Lucky Luciano, a lo que Dave le contesta que no parece exactamente el rey de los mafiosos. Además, hemos de destacar la gran interpretación de Lancaster, construida a partir de un rostro curtido por el tiempo y una mirada desencantada, aunque soñadora a la vez. En relación a esto, es digno de mención la cantidad de personajes con un cariz crepuscular que ha interpretado Burt Lancaster durante su trayectoria, si tenemos en cuenta sus caracterizaciones en films como: en *El Gatopardo* (Luchino Visconti, 1963), *El nadador* (Frank Perry, 1968), *Que viene Valdez* (Edwin Sherin, 1971) o *Confidencias* (Luchino Visconti, 1974).

Continuando con el personaje de Lou, huelga decir que no es un gánster respetable y se encuentra más bien en la línea del personaje de Robert Mitchum en *El confidente* (Peter Yates, 1973), y no en la del personaje de Frank Sheeran de *El irlandés* (2019). Toda esta farsa que construye Lou se va derrumbando poco a poco. Cuando los gánsteres que tratan de recuperar el dinero pegan a Sally y Lou es incapaz de hacerles frente, se queda paralizado, observando. En la siguiente escena, Grace le reprocha que no haya ayudado a Sally, y descubrimos por ella que antaño Lou era apodado “el cagado”, y que tampoco hizo nada cuando mataron a su marido, una nueva información que va desnudando cada vez más a un personaje que trata de proteger su apariencia mintiendo incluso más, dándose las de peligroso y afirmando que él y Bugsy Siegel se hicieron amigos en la cárcel.

Pero esta fachada se derrumba definitivamente para Sally durante el tramo final de la película, cuando Lou abate a tiros al gánster que mató a Dave (y ahora busca el dinero robado que tiene Lou). Él alardea del asesinato, está orgulloso, ríe y parece sentirse liberado. Más tarde, confiesa ante Sally y ante el espectador que nunca mató a nadie en su vida, pero ahora ya sabe lo que es. El espectador sabe la realidad, conoce la situación del personaje: no vive en ningún palacio y está sustentado por la mujer de su antiguo jefe. La duda reside en si realmente Lou mató a alguien durante su vida.

Quizás el momento más triste de la historia sucede cuando Lou mira el informativo televisivo en el que comentan la repentina escalada de violencia en Atlantic City. Él aplaude y ríe mientras Sally le mira con lástima. De igual manera, es demencial y triste la escena en la que entra en un establecimiento para llamar a un taxi y observa orgulloso el periódico con la noticia de los asesinatos, revelando al hombre que le atiende que él ha sido el asesino. La obsesión de Lou por ser un personaje que realmente no es dialoga con *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986) en la que el personaje de José Sacristán se miente, creyéndose (al final de su vida) que ha sido una estrella de cine, cuando, realmente, nunca lo fue. Pese a urdir una fantasía, tanto el Lou de Lancaster como el Carlos Galván de Sacristán encuentran acomodo de esa manera, aparentando. De algún modo, así le dan sentido a su vida.

En definitiva, *Atlantic City* es la fantasía de un hombre que siempre quiso ser un gánster importante (una especie de Lucky Luciano o un Frank Costello), y que encuentra su momento de gloria cuando, finalmente, aprieta el gatillo, cuando mata. Para Lou matar supone respeto y matando cree recuperar la dignidad.

4. EL WESTERN CREPUSCULAR

Una de las causas por las que nace esta investigación tiene su origen en una serie de películas de un género que viró, a comienzos de la década de los 60, hacia una dirección marcadamente crepuscular y elegiaca, alejándose del mito y redefiniendo la figura del héroe en el género.

El western es uno de los géneros rey desde el inicio de la industria cinematográfica estadounidense, también uno de los que más cambios y variantes ha experimentado. Una de esas variantes es el *western crepuscular*, un grupo de películas western que desarrolló su propia idiosincrasia y universo, con una repercusión en el género que se aprecia todavía a día de hoy en el género. Estos westerns poseen un tono meditativo, revisionista, melancólico y lírico, con historias que transcurren mayoritariamente en torno al 1880, cuando la civilización comienza a imponerse en el oeste americano y toda una forma de vida salvaje y violenta llega a su fin. El western crepuscular supone de la misma manera que un modo de hacer cine (western clásico) comienza a fenecer.



Figura 3. William Munny (Clint Eastwood) y Ned Logan (Morgan Freeman) cabalgando en el atardecer en *Sin perdón* (Clint Eastwood, 1992). Extraída de “UNFORGIVEN: THE CINEMATOGRAPHY OF JACK N. GREENE”. <https://www.diyphotography.net/unforgiven-the-cinematography-of-jack-n-greene/>

Hemos de tener en cuenta además que el género ya llevaba un tiempo proponiendo argumentos más realistas y desmitificadores, así como personajes alejados de las convenciones del western clásico. En este sentido fue imprescindible el efecto de otra derivación del western: el *spaghetti western*. Estas películas presentan personajes pícaros y de moralidad dudosa en un ambiente más sucio y violento que lo habitual en el género. En esta variante nombres como Sergio Leone o Sergio Corbucci son claves y su influencia cruzó el charco hasta Hollywood. También es destacable que algunos de los grandes nombres que consolidaron el género como John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, John Wayne o Walter Brennan murieron durante los sesenta y los setenta, por lo que ese tono crepuscular y elegíaco se adhiere no sólo a las historias que contaban los westerns, sino a la propia realidad del género rey, que pareció desprenderse de toda una época y aura mítica, como las propias historias que dio a luz. Así pues, con el *western crepuscular* asistimos al ocaso del mito del oeste, el crepúsculo de un grupo de personajes que tratan de reafirmar su existencia, que no encuentran acomodo en una tierra cambiante y que ya no reconocen, héroes que no encajan en las convenciones del propio género.

Es el final del salvaje oeste perseguido por la ley y el orden, pero también la muerte del género más genuinamente americano, que cuenta, épicamente la creación de la propia nación, al tiempo que cambia con el ocaso de un cine clásico, con las convulsiones que afectan el país así como la irrupción de otros elementos un subgénero venido de Europa, en el que hay gran número de las estrellas del western clásico y de los secundarios que mutan en estrellas (los casos de Clint Eastwood o Lee Van Cleef son paradigmáticos), y otras cuestiones que tienen que ver con el incremento de la violencia en pantalla, de la mayor carga sexual, irrupción del discurso psicoanalítico.

Por otro lado, es reseñable que la mirada escéptica y desencantada de los *westerns crepusculares* se corresponde también con otro tipo de películas y géneros de finales de los sesenta y comienzos de los setenta en Estados Unidos. Películas como *El graduado* (Mike Nichols, 1967), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Cowboy de Medianoche* (John Schlesinger, 1969), *Danzad, danzad malditos* (Sydney Pollack, 1969) o *MASH* (Robert Altman, 1971) que retrataban una América desmitificada y alejada del sueño americano.

A través de *El hombre que mató a Liberty Valance*, *Grupo Salvaje* (Sam Peckinpah, 1969), *Pat Garret y Billy el niño* (Sam Peckinpah, 1973) y *Sin perdón* (Clint Eastwood, 1992) abordaremos el western crepuscular, relacionándolo con alguna de las películas comentadas anteriormente en este trabajo, pues al fin y al cabo estamos hablando de personajes y situaciones que comparten el hecho de llegar a su fin.

Una de las primeras películas con este tipo de atributos está dirigida precisamente por John Ford, una máxima autoridad del género. Es por ello que iniciaremos la categoría con *El hombre que mató a Liberty Valance*, película paradigmática en cuanto a esta nueva dirección que tomó el western de Hollywood y dirigida precisamente por uno de los cineastas que consolidó la mitificación del oeste en la cinematografía.

4.1 EL HOMBRE QUE MATÓ A LIBERTY VALANCE (John Ford,1962)

El hombre que mató a Liberty Valance no fue el último western de John Ford, aunque para muchos ha pasado a la historia como la gran despedida del cineasta en el género que más fama le brindó. Además hay que considerar que esta película supone el final de muchas cosas: es el último western de Ford con Wayne como protagonista (una de las colaboraciones más memorables de la historia del cine), el último gran western de John Ford (dirigió la película con 67 años) a pesar de que dos años más tarde estrenó *El gran combate* (John Ford,1964) y el final de una manera de hacer westerns, pues encontramos aquí un cambio de rumbo creado a partir de una atmósfera elegíaca, pocas localizaciones exteriores, un héroe desmitificado, y un salvaje oeste que comienza a desaparecer. Por otro lado, podemos ver esta película como un melodrama pues se construye dramáticamente como tal, con personajes definidos a partir de sus carencias, con un tono de dulce y triste melancolía que impregna la desaparición de un mundo que solo puede ser convocado por la memoria de aquellos que lo protagonizaron. En este caso Ransom, Hallie. Ramson, literalmente, desempolva el pasado, cuando busca sus huellas en el vehículo que le llevó hasta ese mundo ya extinto.

Todos estos atributos ya se observan en anteriores westerns como *El hombre del oeste* (Anthony Mann, 1958) o incluso en *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), ejemplos tempranos que confirman este viraje hacia un salvaje oeste que termina. Precisamente en el mismo año en el que se estrena *El hombre que mató a Liberty Valance* encontramos también otros dos westerns crepusculares: *Duelo en alta sierra* (Sam Peckinpah, 1962), la última aventura de dos cowboys envejecidos (encarnados por Joel McCrea y Randolph Scott), y *Los valientes andan solos* (David Miller,1962) dónde Kirk Douglas interpreta a un personaje aislado de la civilización (en 1957), que vive a campo abierto, que encarna los valores propios del salvaje oeste y que todavía cabalga cuando ya nadie lo hace.

Sobre *El Hombre que mató a Liberty Valance*, se ha escrito mucho respecto a la razón por la que John Ford quiso que se fotografiara en blanco y negro. El propio Ford argumentó que el tiroteo entre Liberty Valance y Stoddard no hubiera funcionado en color, se hubiera visto enseguida que era Tom quien disparaba. Sea como fuera, el blanco y negro, al igual que en *La última película* puede evocarnos estéticamente a westerns anteriores. Otra de las características fundamentales para trasladarnos al pasado es la estructura del guion, construido a través del flashback como recurso para comprender las decisiones que han llevado a los personajes a su estado actual y también descubrir la verdad, como estamos viendo en muchas de las películas comentadas durante el trabajo. En el caso de esta película, el flashback se inicia a partir de la llegada del senador Ransom Stoddard y su mujer Hallie para enterrar a Tom Doniphon, un viejo amigo de ambos y antiguo sheriff de la ciudad: el héroe que realmente derrotó al violento Liberty Valance, pese a que nadie lo sabe y creen que fue Stoddard. De hecho, nadie del pueblo parece saber a quién van a enterrar. El entierro de Tom Doniphon es también el entierro de una forma de vivir y ver la vida en relación al salvaje oeste.

Toda la historia y verdad sobre lo que ocurrió con el despiadado Valance, el triángulo amoroso entre Tom Doniphon, Stoddard y Hallie va desvelándose durante el largo flashback que completa el puzle de la historia, que tiene como telón de fondo la política estadounidense en su transición de los territorios sin ley al Estado de derecho y la Constitución. Por otro lado, la película nos permite establecer un paralelismo entre este cambio sociopolítico y los personajes de Valance, Doniphon y Stoddard. Mientras que Valance y Doniphon, representan el salvaje oeste, un tiempo ya en vías de extinción, Stoddard es la encarnación de las leyes y el nuevo mundo, el hombre del este que trató de civilizar la pequeña población de Shinbone.

Durante la película, se establecen muchos juegos. Por un lado, encontramos el héroe emergente (Ransom), multidimensional: lavaplatos, picapleitos, camarero, maestro, periodista, aprendiz de pistolero, político, un tipo tan cambiante y con capacidad de adaptación que sobrevivirá al mundo que llega. Armando, con libros de leyes. Por otro, el viejo héroe (Tom), absolutamente unidimensional, Tom, solo puede ser lo que es, un pistolero. Un personaje incapaz de adaptarse, por tanto, destinado a perecer. Solo sobre sus cenizas se podrá construir ese nuevo mundo del que Ransom regresa para enterrar al amigo al que todo le debe, pues fue Tom quien disparó al forajido, ya que, como expresa la letra de la canción (*The Man Who Shot Liberty Valance* (Burt Bacharach y Hal David, 1962): “la pistola es la única ley que entendía Valance, y cuando llega el tiroteo final, un libro de leyes es inútil”.

Por otra parte, Ransom Stoddard es también el falso héroe de la historia, el personaje que sirve para imprimir la leyenda como nos dice en la famosa cita de la película (Esto es el Oeste señor, cuando la leyenda se convierte en hecho, imprime la leyenda), algo que nos muestra también en *Sin perdón* a través de la trama del biógrafo y Bob el inglés en la que vemos como los hechos son manipulados y llevados a la exageración.

Volviendo a la película que nos ocupa, es necesario detenerse en el personaje de Tom Doniphon más que en cualquier otro. Él es el personaje crepuscular de esta historia junto con Valance, y también con él podemos abordar parte del mito y la filmografía de John Ford. John Wayne interpreta al personaje, quizás el verdadero protagonista de la historia dado que él es el que mató a Liberty Valance y también es un personaje por el que Ford puede sentir más simpatía: es el héroe duro y honorable que ha ido esculpiendo a través de John Wayne en su filmografía, emparentado obviamente con el Ethan Edwards de *Centauros del desierto*. Tanto Ethan como Tom son seres sin futuro, destinados a desaparecer. Ethan no podrá compartir una vida en familia y se marcha en soledad y Tom realiza una gesta en favor de un futuro que no le pertenece a él, sino a hombres como Stoddard, comprendiendo además que Hallie merece un hombre mejor que él. Tom, por otro lado, es un héroe trágico, que antepone el deber al amor y que, siendo el auténtico hombre que mató a Liberty Valance, muere borracho y arruinado. Además se nos revela que ya no paseaba con su pistola, otro indicador que muestra que el tiempo del pistolero ha acabado. Al igual que Norma Desmond, Frank Sheeran, o el Príncipe de Salina, parece ser el último vestigio de su tiempo, el representante de unos ideales y una forma de vivir en peligro de extinción a causa del inexorable paso del tiempo.

En cuanto a las localizaciones del film, la historia nos muestra los lugares del pueblo en distintos tiempos (pasado y presente). Uno de esos momentos es la visita de Hallie a la cabaña de Tom, un lugar en el que podría haber pasado toda su vida junto a un hombre al que una vez amó (y quizás todavía ama). Esta escena, construida a partir de la melancolía que expresan los rostros de Hallie y el Marshall, así como la banda sonora, sirven como puente para evocar el pasado. La utilización de los espacios interiores en estudio (incluso en escenas que tienen lugar en exteriores, como el ataque a la diligencia cuando Stoddard llega a Shinbone) también resulta fundamental para comprobar que se trata de un western distinto, donde el oeste representado por las grandes llanuras y el icónico Monument Valley (lugar recurrente en los anteriores westerns de Ford) no aparecen aquí, sino que son sustituidos por los interiores de una escuela, una sala de prensa... lugares propios de una cultura civilizada. De hecho, los pocos lugares que nos remiten al salvaje oeste son la cabaña de Tom. Todos estos aspectos convierten a *El hombre que mató a Liberty Valance* en una película crepuscular que consolidó ese tono desmitificador, revisionista y melancólico en el género que llegó a su punto culminante con los westerns de Sam Peckinpah.

4.2 GRUPO SALVAJE (Sam Peckinpah,1969)

Si el viraje del western hacia esta nueva dirección de lo crepuscular ya se vislumbraba y tomaba fuerza en películas anteriores, entre ellas (la ya mencionada) *El hombre que mató a Liberty Valance*, en *Grupo Salvaje* se confirmó por completo este viraje, así como la gestación de posteriores películas crepusculares. *Grupo salvaje* es desde su estreno un ejemplo paradigmático del western crepuscular, además de una de las obras más aclamadas de Sam Peckinpah.

El cineasta americano ya había abordado el ocaso del viejo Oeste en *Duelo en alta sierra* (Sam Peckinpah,1962), película de aspecto más clásico que sus westerns posteriores, pero es en *Grupo salvaje* donde se confirma la mirada de lo que para él es el western, además de ser un ejemplo claro del estilo de dirección del cineasta. En *Gruposalvaje* la escala de la violencia es mayor (alcanzando incluso a mujeres y a niños), los rasgos estilísticos están más definidos (como la alternancia de planos al ralenti con planos a velocidad normal) o el carácter autodestructivo y desencantado de los personajes de su cine.

Volviendo a la violencia, *Grupo salvaje* marca un antes y un después en el género, alcanzando unas cotas nunca antes vistas en un western. Ello acarrió problemas a Peckinpah a la hora de estrenar la película. El propio Peckinpah discutió con el productor y se acortó la duración de la película. En 1982, en Estados Unidos salió al mercado la versión íntegra, con un metraje de 145 minutos. Por otra parte, esta nueva forma de mostrar la violencia supuso un soplo de aire fresco y fue el culmen de una manera de filmar la violencia que ya se avistaba en cintas como *Río Conchos* (Gordon Douglas, 1964) y *Los profesionales* (Richard Brooks, 1966), entre otras.

En cuanto a los personajes de *Grupo Salvaje*, Pyke Bishop es el líder del grupo de unos forajidos que se encuentran en un oeste tardío (la historia transcurre en torno a 1913), donde la ley se impone ante hombres como ellos. El mundo les ha pasado por encima y son conscientes de ello, especialmente Pyke y Dutch, cuyas miradas expresan el tema de la obsolescencia que plantea la película. En relación a esto, una de las escenas más esclarecedoras ocurre cuando observan asombrados un vehículo. El mundo de la motorización ha llegado al western. Además, hemos de tener en cuenta que la película se aparta directamente del western clásico al situarse en 1913, donde ya no encontramos la vestimenta típica de otros westerns, motorizados, ametralladoras... un mundo tecnificado en el que ellos mismos y sus valores quedan obsoletos. En lo que respecta a Pyke Bishop y Dutch Engstrom, Casas (2019) escribe:

Pyke y Dutch definen ese postulado, que puede ir de la melancolía a la ira, constreñido en el vocablo "crepuscular". Personajes que quizás no estén en el otoño estricto de sus vidas, aunque en los tiempos del lejano Oeste tener cincuenta años equivaldría a tener ahora setenta, pero que ya están fuera del momento que les ha tocado vivir, incapaces, por ineptitud o rebeldía, de amoldarse a los cambios como si lo hacen los estrictos supervivientes en un mundo no tan distinto al definido por las reglas del capitalismo. Si la supervivencia significa cambiar drásticamente y olvidar aquellas razones por las que se ha vivido de la manera en que se ha vivido, Pike y Dutch no son supervivientes (p.70).

En referencia a los recursos narrativos de la película, encontramos de nuevo el flashback para comprender qué ocurrió con Deke y Pyke. Por otro lado, al igual que Hallie en *El hombre que mató a Liberty Valance* (cuando su mirada meditativa expresa la incertidumbre acerca de si hubiera sido mejor vivir con Tom), parece que Deke se lamenta, en ocasiones, de no haber seguido con su antiguo grupo. De hecho, en una escena, el personaje estalla y expresa ante sus hombres que desearía permanecer con el grupo de Pyke y no con ellos.

El grupo de Pyke es más sólido que el de Deke, y todavía les queda algo tan poderoso como el compromiso, la palabra dada, la profesionalidad en su trabajo. Esto no lo vemos únicamente en la catártica inmolación final frente a los hombres del general Mapache por haber humillado y matado a uno de sus amigos, sino en momentos más íntimos, cómo cuando el grupo se reúne tras el atraco fallido al banco y todos se recriminan los errores. Es en ese momento cuando se ríen de ellos mismos y la tensión que les atenaza se disipa. Otro momento significativo tiene lugar cuando Pyke le dice a Tector que seguirán todos juntos, hasta el fin. Esto es una declaración de intenciones, muestra la filosofía cómo líder de grupo que tiene Pyke, y que llevarán hasta el final.

Este anunciado final llega cuando el regimiento de Mapache toma a Ángel (el miembro más joven del grupo) como prisionero y los cuatro acuden a rescatarle. Sin embargo, Mapache acaba con la vida del joven delante suyo mientras alardea. Esta acción detona el espectacular tiroteo y clímax de la película, precedido por la marcha de los cuatro forajidos hasta la base de operaciones de Mapache (Peckinpah extendió el paseo convirtiéndolo en un ritual mortuorio, pues era mucho más breve en el guion). El tiroteo supone el final de un modo de vida que, más pronto que tarde, iba a desaparecer. Pyke y el grupo deciden despedirse de este mundo por todo lo alto, vengando a Ángely muriendo matando. Tal como dice Sánchez (2019) en *Grupo salvaje* asistimos a todo un recuento de finales:

Un recuento de finales simultáneos: el de unos hombres, el de un modo de vida, el de una época, el de un siglo, el de un cine, el de un género, el de una nación, el de una inocencia... *Grupo salvaje* está animada por similar contracción del alma que *El hombre que mató a Liberty Valance*: no acabar con algo por el impulso nihilista de hacerlo, sino por la responsabilidad posterior de hacerlo mejor y la honestidad de no haber sido del todo sincero (p.108).

El deseo de volver al pasado y la percepción de este como un tiempo mejor es otra de las claves de *Grupo salvaje*, expresado en varias escenas y, de manera muy clara, en la escena en la que el anciano del pueblo donde descansa el grupo, reflexiona acerca de que todos soñamos con volver a ser niños, incluso los peores de nosotros.

En relación a ello, Ramón Alonso (2019) escribe:

Grupo salvaje también puede llegar a leerse como la crónica afligida de un clan de veteranos condenados a muerte que sueñan con regresar a la niñez en busca quizá de una inviable purga y posterior salvación, como la crónica de un género definitivamente desmantelado y engullido por el laberinto de la Historia del Cine que no obstante se obstina en lanzar difusas imágenes espectrales tratando de recomponer glorias pasadas (p.134).

Otro de los recursos esenciales para reforzar el tono melancólico de la historia es la banda sonora de Jerry Fielding y la nostálgica canción *Las golondrinas* (Narciso Serradell, 1862), convertida aquí en un himno de grupo cuando marchan del poblado. La banda sonora también fue una herramienta clave en *Pat Garret y Billy El Niño*, como veremos a continuación.

Moviéndonos más allá de *Grupo salvaje*, ese mismo año, otras dos películas sacudieron y reinventaron el género. Por un lado, el híbrido entre el musical y el western *La leyenda de la ciudad sin nombre* (Joshua Logan, 1969) y el western más exitoso del año: *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969), un taquillazo ganador de cuatro premios Óscar. Estas historias muestran la visión del viejo oeste desde otra óptica, comedia- musical, que también albergan, no obstante, tintes claramente crepusculares: los actores como héroes que se inmolan, la melancolía que impregna las canciones...

Tanto en *Grupo salvaje* como en *Dos hombres y un destino* encontramos el fin del Oeste e incluso el destino de los personajes es bien parecido en ambas películas. Sin embargo, la revolución de *Grupo salvaje* a nivel de impacto genérico es mayor. Hemos de tener en cuenta su innovación en términos de montaje, la representación de la violencia (más estilizada) y en lo que respecta a tomar el pulso a la conciencia de un Estados Unidos consternado por la guerra de Vietnam. En definitiva, era también una película más transgresora, algo que sería cada vez más común y característico del cine de la década de los setenta.

Además, es destacable señalar la victoria (ese mismo año) de John Wayne como mejor actor por su papel en *Valor de ley* (Henry Hathaway, 1969), donde interpreta a un viejo alguacil tuerto y alcohólico que se aventura en una última misión. Esta interpretación crepuscular, con un Wayne ajado por el paso del tiempo, se emparenta directamente con *El último pistolero* (Don Siegel, 1976), su última película.

Es digno de mención su papel en la película de Siegel puesto que fue la última interpretación de su carrera. El gran epitafio de John Wayne narra los últimos días de una vieja leyenda del oeste, moribunda a causa de un cáncer avanzado (Wayne murió de cáncer dos años después). La película se desarrolla en un oeste tardío (1901) y posee la reflexión y mirada revisionista propia de los westerns crepusculares.

4.3 PAT GARRET Y BILLY EL NIÑO (Sam Peckinpah, 1973)

Es preciso detenerse de nuevo en la filmografía de Sam Peckinpah, toda una autoridad en lo que se refiere a películas sobre el ocaso en el western, de la misma manera que Billy Wilder se convierte en referente a la hora de plasmar el ocaso de una estrella con películas como *El crepúsculo de los dioses* y *Fedora*. Hemos de tener en cuenta que, si John Ford ayudó a consolidar el mito del salvaje Oeste, Peckinpah fue clave en la desmitificación del mismo. Poco después de *Grupo Salvaje* Peckinpah volvió a estrenar otro western clave en el cambio que experimentaba el género con *La balada de Cable Hogue* (Sam Peckinpah, 1970) otro film crepuscular en el que Jason Robards interpreta a un viejo explorador que trata de construir una casa en torno a un manantial, en mitad del desierto, ocultándose de la civilización. Irónicamente Cable Hogue muere arrollado por un automóvil. A continuación, *Pat Garrett y Billy El Niño* sería su último western, una cinta si cabe más lírica y pausada que *Grupo salvaje*, la película que pone punto y final a la visión del Oeste según Peckinpah.

La historia narra los últimos años de Billy El Niño y Pat Garrett, unos protagonistas en un salvaje oeste que da la sensación de acabarse, con fronteras cercandando el país y la ley imponiéndose por doquier, acabando con esa sensación mítica del oeste como espacio mítico donde todo es posible, en el que el hombre podía expresarse mediante la acción, al contrario que en el este del país. La figura de Pat Garrett es clave para entender lo desmitificadora que supone esta historia. Peckinpah y el guionista Rudy Wurlitzer muestran al legendario sheriff como un hombre que se traiciona a sí mismo al dejar atrás su vida anterior: el viejo Oeste, representado aquí por Billy el niño, su antiguo amigo al que ahora ha de dar caza cumpliendo su deber como sheriff. En este sentido la historia de Pat Garrett se puede equiparar con la de Deke Thornton en *Grupo Salvaje*. Ambos han dejado atrás su vida anterior, tratan de adaptarse a los nuevos tiempos y, además, han de dar caza a hombres con los que antaño cabalaron. Tanto Garrett como Thornton se sienten traicionados y muertos.

En este sentido estamos de nuevo pues ante el punto de vista de un muerto (en la escena en la que Pat visita a su amante para despedirse, ella le dice que por dentro hace tiempo que está muerto) pues, aunque mate a Billy y sobreviva, realmente, está muerto desde el principio. De hecho, en el montaje definitivo de Peckinpah la película se inicia con una escena en tono sepia, en la que asesinan a Pat (en Nuevo México, 1909) para después trasladarnos a 1881, cuando empieza el enfrentamiento entre los dos amigos y la historia que nos ocupa.

En cuanto al personaje de Billy, él representa los últimos coletazos del viejo Oeste. Es un fuera de la ley, condenado a morir en la horca, que ahora debe huir del que antaño era su compañero. Por otro lado, encarna los valores juveniles de libertad propios de finales de los sesenta y comienzos de los setenta por lo que, para el espectador joven, Billy podía resultar alguien más simpático, además de por poner a la ley en cuestión, pues para él es paradójico que antiguos forajidos (como Pat) sean ahora los encargados de imponer la ley por toda la nación. Además, Billy lleva con orgullo seguir con su vida de forajido y asegura que, aunque los tiempos cambien, él nunca lo hará. Este conflicto provoca que Pat (al que Billy ve como un vendido a los terratenientes que quieren cercar el país) le pida que a su antiguo amigo que se marche. Si no lo hace, dentro de cinco días le obligará a hacerlo. Obviamente, Billy no le hace caso y esto desencadenará su detención, la posterior fuga de prisión y la huida hacia México.

Finalmente, Pat dará caza a Billy una noche en el clímax de la cinta. Cuando dispara a su antiguo amigo, Pat dispara al espejo en el que se ve reflejado. El hecho de disparar al espejo nos habla de sentirse traicionado consigo mismo: eliminar a Billy supone arrancar una parte de su pasado, al que todavía añora y que, de cierta manera, representa su verdadera identidad. La secuencia del asesinato es sobrecogedora y lenta, provocando que el momento cumbre suponga un mal trago para Pat. De hecho, ejecuta la misión con todo el respeto que le es posible, esperando sentado hasta que Billy pase un tiempo con su amante. Pat incluso detiene a uno de los suyos cuando estetrata de cortarle el dedo con el que Billy apretaba el gatillo. Al amanecer, Pat se marcha montado en su caballo, como un alma sin rumbo, mientras un niño furioso le lanza piedras. Al igual que Ethan Edwards en *Centauros del desierto* o Deke Thornton en *Grupo salvaje*, pese a seguir vivo, se siente muerto. Los desenlaces de los personajes de Ethan, Deke y Pat están emparentados. En *Grupo salvaje* Deke está apoyado en la pared, con la mirada en ninguna parte, sin rumbo. Ethan se aleja de la casa en el plano final de *Centauros del desierto* en soledad, como si de un fantasma se tratase, en perfecta rima con el desenlace de Pat Garrett en esta película. Tres finales desesperanzadores para unos personajes desencantados con el momento en el que viven.

Por otro lado, para acorazar esta película, juega un papel determinante la banda sonora a cargo de Bob Dylan. Ayuda a crear un tono melancólico en esta historia de crepúsculos mediante los acordes de la guitarra. Es destacable la presencia de *Knockin' on Heaven's Door* (Bob Dylan, 1973), compuesta para esta película y cuya letra alberga referencias a Pat como sheriff, además de acompañar las muertes de algunos personajes. Es digna de mención la muerte de uno de los alguaciles a los que dispara Billy: el hombre, abatido, se acerca hasta un río para morir (escena precisamente rodada con la luz crepuscular del atardecer) mientras suena la canción de Dylan, en una escena en la que, precisamente, el personaje llama a las puertas del cielo. Del mismo modo funciona la canción *Billy, 1* (Bob Dylan, 1973) que suena durante los créditos iniciales. La letra de esta canción hace referencia a la soledad de Billy como bandido en búsqueda y captura, a su constante estado de alerta porque Pat viene a por él, e incluso cómo le hace sentir el hecho de que pueda ser abatido por un hombre que fue su amigo tiempo atrás.

En relación a Dylan y la banda sonora, Hetebrügge (2006) dice:

La tristeza por el hecho de que esta haya pasado de forma irreversible, de que la promesa de libertad en que se basa América ya no sea más que mito, determina el tono de la película. En su forma de balada constituye un original canto de cisne acompañado eficazmente por la melancólica banda sonora de Bob Dylan, quien, con su doble función de músico y de actor en el papel del joven Alias, se convierte en el cronista de lo que sucede. Las canciones de Dylan armonizan con el ritmo lento de las suaves imágenes en cinemascope en las que ya no queda ni rastro del ímpetu de futuro que predominaba en los clásicos del género (p.224).

4.4 SIN PERDÓN (Clint Eastwood,1992)

Los distintos westerns dirigidos por Clint Eastwood le han convertido en un referente del western clásico, pese a que como actor resultó ser una figura clave en el spaghetti western, corriente revolucionaria del género. Con *Sin perdón*, su cuarta y última incursión en el género como director, firmó un western crepuscular, con temas clave como la justicia, venganza, y camaradería, pero con el miedo a la muerte y a matar como el tema que vertebra la película. Esta obra maestra devolvió la gloria al western y se alzó con el Óscar a mejor película de 1992, a mejor director (Eastwood), actor de reparto (Gene Hackman) y montaje. Hemos de tener en cuenta que, pese a la oscarizada *Bailando con lobos* (Kevin Costner,1990) el western era un género en declive, con pocas producciones de éxito, y que encontró un efímero regreso a la gloria por parte de *Bailando con lobos* y *Sin perdón*.

Sobre la génesis del proyecto, Eastwood guardó el guion de David Webb Peoples para que pasara un tiempo (veinte años) en el que se viera más mayor y pudiera interpretar él mismo el papel de William Munny. Esta decisión permitió a Eastwood encarnar la edad del protagonista, sentir el peso de los años, dando la sensación de estar ante un personaje que ha vivido mucho, como si el Hombre sin nombre de la *Trilogía del dólar* de Leone hubiera llegado a viejo.

Al comienzo de la historia ya tenemos un plano definitorio de la melancolía que impregna el film, con Munny enterrando a su mujer Claudia en el atardecer (los planos de atardeceres son recurrentes en la película), mientras suena la banda sonora de Lennie Niehaus, alejada de la épica y el heroísmo y más en la línea de los westerns de Peckinpah. Más adelante, observamos a Munny en su granja, con sus dos hijos pequeños. Sabemos que su mujer falleció en 1878, tres años antes de los sucesos que se narran en la película. Y, a pesar de que se muestra reacio a colaborar en la caza de los hombres, Munny finalmente acepta, pues cree que necesita ese dinero para sus hijos, y, está claro, se le da mejor que criar cerdos. Al tiempo que se prepara para su marcha, el personaje practica su puntería, dándose cuenta de que ya no es tan buen tirador como antes, de igual manera, le cuesta montarse al caballo. Por otro lado, durante esta escena Munny les confiesa a sus dos hijos que antes de conocer a Claudia, él era cruel y maltrataba a los animales.

Pero, a medida que la historia avanza, descubrimos más sobre quién fue Munny, averiguando que lleva once años sin disparar a nadie, y que, pese a que sea el héroe de esta historia, en el pasado fue tan salvaje, o más, como los hombres a los que ahora se dispone a dar caza. Para dicha misión, además de contar con "The Schofield Kid", Munny piensa pedir a su antiguo amigo Ned Logan que cabalgue de nuevo junto a él. Ambos eran unos violentos forajidos, a los que ahora ya les tiembla el pulso, y, atormentados, se repiten constantemente que han cambiado.

De hecho, en la escena en la que pasan la noche alrededor de una fogata, Munny se repite a sí mismo que es un hombre nuevo, que Claudia le llevó por el buen camino apartándole de la violencia y del vicio de la bebida. Por otra parte, su mirada deja al desnudo lo aterrorizado que se siente al recordar sus acciones pasadas, que se nos revelan por completo más adelante, en el tiroteo del saloon.

Paralelamente a la misión de Munny, Ned y "The Schofield Kid", la historia nos lleva al personaje interpretado por Gene Hackman. Bill es un severo alguacil que no permite la entrada de ningún arma a Big Whiskey y amenaza a todo aquel que vaya al pueblo en busca de los hombres que agredieron a la prostituta. Cuando Bob el inglés (Richard Harris), un sádico asesino que trabajaba para el ferrocarril, llega al pueblo (junto con su biógrafo), Bill (que le conoce de años atrás por sus fechorías) le da una paliza aprovechándose de su autoridad, asegurándose de que lo vea la mayor cantidad de gente posible, para ahuyentar así a los posibles cazarrecompensas que quieran acercarse allí, como los protagonistas.

Su autoridad se verá de hecho reafirmada con la paliza que le propina posteriormente a Munny en la primera ocasión en la que él, Ned y el chico van al saloon para hablar con las chicas. Una de las escenas que contribuyen a crear la atmósfera crepuscular y de temor a la muerte se muestra cuando Munny trata de recuperarse de la paliza de Bill y le cuenta a Ned que ha visto al ángel de la muerte. De hecho, manifiesta el temor ante la muerte y a que sus hijos sepan algún día sus acciones pasadas. No obstante, los personajes de Munny y Bill se verán de nuevo las caras cuando Munny regrese a Big Whiskey para vengar la muerte de Ned, que ha sido asesinado a latigazos por Bill y sus hombres cuando se dirigía de vuelta a casa. Esto ocurre mientras Munny y el chico acaban con los hombres que agredieron a la prostituta. Tras el asalto, el chico y William hablan de lo que supone matar y lo definitiva que es la muerte cuando el propio William afirma que matar a un hombre es duro porque le quitas todo lo que tiene y lo que podrías llegar a tener. En relación a ello, es destacable la diferencia generacional que distancia a unos personajes (William y Ned), que ya saben lo que es matar, y al chico, que ignora lo que supone y la huella que deja en el alma.

Cuando William se entera de que han retenido a Ned, le da al chico la parte de recompensa que le toca (también la suya propia por si no vuelve vivo) y se dirige raudo al saloon. Allí descubre a Ned muerto y expuesto en un ataúd. Cuando William entra en el salón Bill está organizando la batida que harán para buscarlos. Es aquí cuando se ejecuta la atronadora venganza de Munny. Es también el clímax de la cinta, y el momento en el que se nos desvela por completo la identidad del protagonista: un asesino con un historial de muertes en las que se incluyen hombres, mujeres y niños. La ira de Munny convierte al personaje en la mismísima muerte, y acaba con cinco hombres, incluido Bill. A su salida, advierte al pueblo de lo que es capaz de hacer si vuelve a ocurrir algo similar. Este final, salpicado de violencia y muerte remite, por otro lado, a los westerns anteriores dirigidos por Eastwood.

Para concluir, cabe mencionar que el personaje de Eastwood tiene un dulce ocaso o, por lo menos, satisfactorio. De alguna manera, redime parte de sus acciones y puede vivir una vida alejado de la violencia, según nos indican los títulos de crédito en la imagen que muestra el hogar de Munny en un plano general idéntico al del inicio de la película, bañado por la luz del atardecer, mientras unos rótulos nos dicen que William Munny se fue a San Francisco a vivir con sus dos hijos.

5. UN MUNDO DERRUMBÁNDOSE

El final de una era, una situación que termina, un estilo de vida destinado a desaparecer... En *El Gatopardo* (Luchino Visconti, 1963), un noble siciliano pertenece a un mundo destinado a morir. En *Lo que queda del día* (James Ivory, 1993), asistimos al declive de Lord Darlington y la aristocracia británica en la antesala de la Segunda, mientras su mayordomo trata de recuperar un tiempo irrecuperable en el otoño de su vida. En *La última película* (Peter Bogdanovich, 1971), un pueblo de Texas afronta la desaparición de un modo de vida vinculado al cine del pueblo y *Érase una vez en Hollywood* (Quentin Tarantino, 2019), nos narra el final de los sesenta, una época de tránsito en la industria hollywoodiense, y el ocaso del mundo hippie con la tristemente célebre matanza de Cielo Drive.



Figura 4. Don Fabrizio (Burt Lancaster) en el gran baile de *El Gatopardo* (Luchino Visconti, 1963). Extraída de “The Leopard – Luchino Visconti (1963)”. <https://1960sdaysofrage.wordpress.com/2017/12/31/the-leopard-luchino-visconti-1963/>

Este tipo de historias nos presentan personajes que se desvanecen arrastrados por un mundo que se derrumba y al que pertenecen, procurando así adaptarse para sobrevivir, o simplemente incapaces de hacerlo. Ideas como la obsolescencia, el anacronismo, o la retrospección se encuentran en estas historias.

5.1 *EL GATOPARDO* (Luchino Visconti, 1963)

El Gatopardo, la emblemática novela que Giuseppe di Lampedusa escribió entre 1954 y 1957, fue adaptada al cine de la mano de cinco guionistas, entre los que se encontraba Visconti, el director de la cinta. Estrenada en 1963, la película ha recibido desde entonces la reverencia de la crítica cinematográfica, siendo considerada la obra maestra de Visconti y una película sobresaliente a todos los niveles: dirección, interpretaciones, dirección artística, fotografía, banda sonora, vestuario...

La acción que transcurre en *El gatopardo* se traduce en una alteración en el mundo de Don Fabrizio y le coloca en una encrucijada: afrontar las discrepancias con su oportunista y ambicioso sobrino Tancredi Falconeri (que se une a los rebeldes de Garibaldi) y asimilar la desaparición de su casta, reemplazada ahora por la nueva burguesía que surgirá con el *Risorgimento*.

La situación llega aún más lejos cuando el Príncipe, basándose en que “es necesario que todo cambie para que todo siga igual” autoriza la alianza entre su sobrino Tancredi y Angélica, la hija del alcalde de la localidad, tratando así que su linaje no desaparezca y uniendo El Gatopardo con El Chacal. De Francisco, A (2019), escribe en relación a esta decisión de Don Fabrizio:

Sabe que el espíritu que gobernará los nuevos tiempos es el del utilitarismo sin ideales de una voraz burguesía. Sabe que los gatopardos y los leones que fueron ellos mismos como clase serán sustituidos por chacales (...) La mirada de Visconti, por el contrario, es la del propio príncipe. Al fin y al cabo, dos aristócratas. Visconti se deleita, con la misma nostalgia que Fabrizio, en la belleza barroca del palacio, en la elegancia del vestido, en la gracia de los jóvenes(p.39).

El gatopardo se ha visto además como una analogía entre el propio Visconti y el príncipe de Salina, una especie de extensión del cineasta, también aristócrata y descendiente de un linaje de rancio abolengo. La conmovedora interpretación que ofrece Burt Lancaster como un hombre que se siente muerto, destaca por sus expresiones desencantadas y su imponente presencia. En relación a la novela, una de las diferencias principales es el desenlace del personaje. En la película no vemos a Don Fabrizio fallecer, pero simbólicamente está igual de muerto. Este sentirse muerto vincula al personaje con otros que hemos visto durante este trabajo (como Pat Garrett o Deke Thornton) y que veremos en el caso de James Stevens en *Lo que queda del día* o Ruth en *La última película*.

La película, por otra parte, es también el reflejo de la obsesión de Visconti con la muerte y la decadencia, que siguió explorando en *La caída de los dioses* (1969), *Muerte en Venecia* (1971), *Luis II de Baviera* (1972) y *Confidencias* (1975).

En relación con la decadencia expresada en la película, De Francisco, A (2019) escribe:

La decadencia en *El gatopardo* está llena de luz, pasión y voluptuosidad. La juventud es tan protagonista del relato como la vejez. Casi se dan la mano, en clave de despedida y relevo generacional. Suena la música de Verdi, el compositor del *Risorgimento*, del nacionalismo romántico italiano. En la música de Verdi todavía hay alegría, esperanza, optimismo (p.45).

Como estamos viendo en este tipo de historias, la distancia generacional es una característica común y aquí está maravillosamente reflejada entre los personajes de Burt Lancaster, un personaje crepuscular, desencantado y fantasmagórico frente a las interpretaciones de Alain Delon y Claudia Cardinale, cuyos personajes desprenden juventud, pasión y vigorosidad.

Sobre el final de la película, De Francisco, A (2019) escribe:

Concluye el gran baile. Los salones se vacían. El príncipe se enfunda la capa negra, anuda a la garganta una bufanda blanca, ajusta la chistera y, bastón en mano, se aleja caminando con natural distinción. Cae la tarde en una ruinoso Palermo. Cruza la plaza un cura que sigue a un niño hasta la casa donde algún moribundo espera la extremaunción, Otra vez el eco de la muerte, su anuncio, como un ruido de fondo. Fabrizio se arrodilla (p.44).

5.2 LA ÚLTIMA PELÍCULA (Peter Bodganovich,1971)

El declive y ocaso de un pueblo y sus habitantes se muestra en *La última película*, el primer éxito de Peter Bodganovich, (alabada por la crítica cinematográfica y nominada a ocho premios Óscar, consiguiendo dos). Al contrario que la decadencia de *El gatopardo*, la película de Bodganovich posee un tono más trágico, desencantado y desesperanzador. La juventud es tan protagonista como la vejez (al igual que en *El gatopardo*), pero ambas son igual de desdichadas.

Bodganovich ya había abordado una situación crepuscular en *El héroe anda suelto* (Peter Bodganovich,1968) pues, donde la trama principal gira en torno a un asesino en serie, pero otra trama paralela nos narra como una leyenda del cine de terror (interpretada precisamente por Boris Karloff, la leyenda detrás del monstruo de Frankenstein) reflexiona acerca la nueva percepción del público en cuanto al cine de terror y su viraje hacia la violencia (como muestra la trama paralela del asesino Bobby Thompson). Orlok/Karloff es consciente de que su terror ya no aterroriza a nadie. “Todo el mundo está muerto, Me siento como un dinosaurio. Sé lo que la gente piensa de mí hoy en día: pasado de moda, trasnochado... Me llamaban “el señor Boogey, Rey de la Sangre”, afirma el propio personaje.

En el caso de esta película, el mundo en desaparición es el del moribundo pueblo de Anarene y sus desgraciados personajes, tanto el de los jóvenes (interpretados por Timothy Bottoms, Cybill Shepherd y Jeff Bridges) en su pérdida de la inocencia frente a los adultos (interpretados por Cloris Leachman, Ellen Burstyn, Eileen Brennan y Ben Johnson), infelices y desencantados. Esta diferencia generacional hace muy interesante la relación de tramas de la película y logra que el espectador pueda identificarse con cada uno de los personajes.

La última película, además de mostrar la transición de la inocencia a la madurez de unos personajes, y la infelicidad y desencanto de otros, muestra el cierre del cine Royal, el cine del pueblo que va de capa caída desde que la televisión ha ido ganando terreno. El cine (el alma del pueblo y lugar de evasión) congrega a los habitantes una última vez para proyectar, precisamente, *Río Rojo* (Howard Hawks,1948), un western.

Hemos de tener en cuenta el contexto en el transcurre la película. Durante los 50 los grandes estudios estaban cada vez más empobrecidos y asediados por la competencia de la televisión, que, además, comenzó a ofrecer series que imitaban los géneros cinematográficos más populares. La respuesta de los estudios de Hollywood se tradujo en producciones épicas y colosales como *La túnica sagrada* (Henry Koster,1953), *Salome* (William Dieterle,1953) o *Ben-Hur* (William Wyler,1959), así como la aparición de avances técnicos como el Cinemascope, o el 3D. Por otro lado, algunas de las grandes y costosas producciones no se vieron respaldadas por el público y los cambios legales en el sistema de estudios (que acabaron con la integración vertical mediante la cual los estudios poseían sus propias salas para estrenar sus películas) y el *Hollywood antitrust case* de 1948 aceleraron el final de la edad de oro del sistema de estudios.

En la película de Bodganovich, el recuerdo y la mirada al pasado (además de estar representada en la proyección de un western) se encarna a través del personaje de Sam “El león” (interpretado por Ben Johnson), un hombre con varios negocios locales (entre los que se encuentra el cine Royal y la sala de juegos) y que actúa como una especie de guía moral para los más jóvenes.

La gran escena de la película (así la llama Bodganovich en el making-of) es cuando Sam lleva a Sonny y Billy a pescar. Allí, junto al río, narra como llevaba una chica a bañarse, que más adelante descubriremos que se trata del personaje de Ellen Burstyn (la madre de Jacy), que ambos tuvieron una relación amorosa que se truncó. Sam evoca con alegría ese recuerdo, mientras la cámara se aproxima a su rostro y vuelve a alejarse.

Tras este emotivo momento, Sonny y Duane se van a México, y al regresarse enteran de que Sam “El león” ha muerto. Sonny, Duane, Billy pierden, en cierto sentido, a una figura paternal, a un mentor, y a un referente al que seguir en un futuro. Pese a su muerte, la huella de Sam permanece en los personajes durante el resto de la película, al tiempo que descubrimos más sobre su pasado.

La inesperada muerte de Sam y el cierre del cine Royal son paralelas a la decadencia de los personajes. Ruth (Cloris Leachman) y su relación con el joven Sonny (Timothy Bottoms) se deteriora, la relación entre Duane y Jacy acaba, Billy muere atropellado, y Duane es reclutado para ir a luchar a Corea. La muerte de Sam, por otro lado, no es solo inherente a la narración ya que la escena del funeral se rodó justo después de que Bodganovich enterrara a su padre.

Por otro lado, las constantes referencias al western hacen que *La última película* sea también un homenaje al género. Desde la proyección de la película de Hawks, la presencia de Ben Johnson (rostro asiduo en el cine de Ford y Peckinpah) en el reparto, el ritmo pausado, la propia localidad texana, el espacio desértico y silencioso en el que transcurren las vidas de los personajes...

En cuanto al blanco y negro, fue sugerido por el cineasta Orson Welles (amigo y mentor de Bodganovich), argumentando que el período se asociaría mejor de esa manera, además de darle un aspecto más clásico, además de nostálgico. Esa evocación a un cine pasado se expresa también a través de tomas largas y lentas, pocos primeros planos, abundantes planos generales.

Cabe destacar que Peter Bodganovich es uno de los cineastas de su generación que más ha reverenciado al Hollywood clásico. En su filmografía se manifiesta la nostalgia por aquellas películas con las que creció, y son múltiples sus guiños a ídolos como Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock o Harold Lloyd, en cintas como: *¿Qué me pasa doctor?* (Peter Bodganovich, 1972) y *Luna de papel* (Peter Bodganovich).

5.3 LO QUE QUEDA DEL DÍA (James Ivory, 1993)

La película es un monumental drama de época liderado por un trío de colaboradores habituales formado por: James Ivory en dirección, Ismail Merchant en producción y Ruth Prawer Jhabvala como guionista encargada de adaptar la celeberrima novela de Kazuo Ishiguro. Cabe mencionar también la evocadora banda sonora de Richard Robbins. La película fue candidata a ocho premios de la Academia en un año en el que *La Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) arrasó con todo. *Lo que queda del día* nos muestra un mundo derrumbándose al compás de sus protagonistas. Por un lado, en los flashbacks (en 1936) se nos muestra una mansión cuyos días de esplendor van a desaparecer con la caída en desgracia de Lord Darlington y su papel en la antesala de la Segunda Guerra Mundial. Por otro, se nos narra la historia de un mayordomo y una ama de llaves que cometen el error de no decirse lo que sienten. Veinte años después, vuelven a tener una oportunidad para dar el paso que nunca dieron.

A pesar de que el tema clave de la cinta es la imposibilidad de recuperar un tiempo perdido, la película de James Ivory maneja además algunas de las claves que estamos estudiando durante el trabajo, como son: la mirada retrospectiva del protagonista, la percepción del pasado como un tiempo mejor, las alegorías (la decadencia de la aristocracia británica representada aquí por el personaje interpretado por James Fox y la propia Darlington Hall), así como el ritmo lento, pero tensado, de la película.

La historia transcurre en Inglaterra y se divide en dos períodos temporales: 1936 y 1956. La acción del pasado transcurre enteramente en Darlington Hall, la mansión donde trabaja Stevens como mayordomo y la señorita Kenton, el ama de llaves recién llegada. El presente, se corresponde con el viaje de James Stevens por el oeste de Inglaterra para encontrarse, veinte años después, con la señora Kenton. Este trayecto enfrenta a Stevens con los errores del pasado, convirtiéndolo en un recorrido retrospectivo y nostálgico.

Al comienzo de la historia, escuchamos, mediante la voz en off de Stevens su carta a la señorita Kenton para que vuelva a Darlington Hall (propiedad ahora de un millonario americano) escasa de personal actualmente. Según la carta ya no hay tantos criados como cuando Lord Darlington era el señor. La maravillosa secuencia ya nos muestra cómo Stevens añora la presencia de la señorita Kenton y el trasiego de la mansión, fundiendo el pasado del tiempo mediante elipsis en las que vemos muchos más criados que ahora y, lo más importante, a la señorita Kenton, cuya desvanecedora presencia observa Stevens desde el presente (en su imaginación, a través del ojo de buey de una puerta). Stevens se asoma a un pasado irre recuperable. Ahora, desea afrontar la falta de personal y pedir a la señora Kenton que regrese para que los días de gloria vuelvan a Darlington Hall, un lugar que, veinte años atrás, congregaba a grandes embajadores y líderes políticos para tomar determinantes decisiones para Europa. En la misiva correspondiente a la petición de Stevens de que ella regrese, la señora Kenton le escribe que esos años fueron los años más felices de su vida y que, ahora que está divorciada y que su hija se ha marchado, no sabe cómo llenar el tiempo que le queda. A medida que avanza la historia, conocemos al personaje de Stevens. Es preciso pues detenerse en él.

Para Stevens, su trabajo como mayordomo consume su vida entera. Es leal, discreto y meticuloso, pero, descuida su vida personal y parece sentirse muerto por dentro. No responde a las insinuaciones de la señorita Kenton, ni tampoco se deja llevar por sus propios sentimientos. Cuando ella se incorpora como ama de llaves, él se muestra distante, pese a los esfuerzos de ella por agradarle. El carácter retraído es lo que lleva Stevens a cometer el error de su vida: ocultar sus sentimientos a la señora Kenton. Quizás la escena cumbre sea aquella en la que Stevens lee en su habitación y la mujer se acerca preguntándole por el libro que lee. Stevens queda arrinconado y ella trata de separar sus dedos del libro. Realmente, lo que desea Kenton es acceder a Stevens, que siente invadida su intimidad. Stevens deja pasar la oportunidad de tener una relación con la señorita Kenton, que se casará con otro y se marchará de Darlington Hall. Veinte años después, en el otoño de sus vidas, Stevens y Kenton vuelven a reunirse, sin lograr, por incomunicación o cobardía, decirse lo que sienten el uno por el otro.

Uno de los momentos más ilustrativos de la fotografía como recurso para narrar el atardecer en el personaje ocurre cuando su vehículo sufre una avería durante el viaje. No es casual que el vehículo se quede sin gasolina en un páramo sobre el que se cierna la luz del atardecer. Por otro lado, el vehículo de Stevens es el viejo Daimler de la casa, que el nuevo señor (Lewis) le ofrece llevarse diciendo que están hechos el uno para el otro. Un vehículo de un tiempo ya pasado que resulta anacrónico en 1956. Por otra parte, la escena final de la película, con Stevens expulsando la paloma de una de las salas de Darlington Hall, es toda una metáfora de que el amor y la posible esperanza de dejarse llevar por sus sentimientos ha muerto.

Pero quizás el personaje con un cariz crepuscular más evidente sea Lord Darlington, que representa aquí a parte de la aristocracia británica anterior a la Segunda Guerra Mundial y que creía que Alemania merecía una oportunidad (para aliviar las duras condiciones del tratado de Versalles) para reestablecer su poder comercial y la militarización y rearme de Alemania. El lord es un personaje admirable por su caballerosidad, honor y buenas intenciones, pero incapaz de ver que está cometiendo un error al apoyar a Alemania y organizar el gran encuentro.

Esto es lo que advierte el congresista americano Lewis (que regentará la mansión en los 50) en su discurso para evitar el fortalecimiento alemán y que la paz en Europa corra el riesgo de llegar a su fin. Según él, los asistentes no conocen el mundo actual y se rigen únicamente por el honor y la caballerosidad, valores propios de la vieja Europa, requerida ahora de políticos profesionales.

Con el paso de los años, sabemos mediante Stevens que Lord Darlington se arrepiente de haber ofrecido su apoyo a Alemania y de haber expulsado a dos criadas judías de su servicio. Una de las escenas más impactantes de la historia nos muestra al aristócrata en los años 50 (cuando su nombre ya ha sido condenado por la opinión pública) solo, alicaído y en la penumbra de su habitación. Esta trágica imagen contrasta con el porte y la entereza que desprendía veinte años atrás. Por otro lado, hemos de tener en cuenta que la aristocracia británica había perdido significancia en los 50, del mismo modo que los mayordomos, cuya relevancia se había reducido en consonancia con la de sus señores. En 1956, se nos muestra a Stevens capitaneando un grupo mucho más reducido de criados que contrasta con el que dirigía en 1936.

5.4 ÉRASE UNA VEZ EN HOLLYWOOD (Quentin Tarantino,2019)

El mismo año que Scorsese estrenaba la crepuscular *El irlandés*, Quentin Tarantino nos invitaba a hacer un recorrido por el ocaso del Hollywood de los sesenta, un Hollywood en plena transición, testigo además de un terrible suceso que marcó un antes y un después en los Ángeles. Según Tarantino: “es una película sobre el recuerdo”, que homenajea el Hollywood de aquella época y también a un personaje tan célebre como Sharon Tate (Margot Robbie). A continuación, veremos las distintas lecturas que ofrece la película.

“Se antoja imposible desterrar de *Érase una vez en Hollywood* una extraña sensación de camino de no retorno, de mundo que desaparece. Y no es tanto melancolía, que quizá también, como la dura presencia de la misma duración: el tiempo, el buen tiempo.”

(Luis Martínez, 2019, para El Mundo)

El arranque ya nos muestra la situación en la que está el personaje de Rick, a través de una conversación con un productor (Al Pacino), en la que este último aconseja a Rick sobre su carrera, diciéndole que si va a Roma protagonizará películas del oeste y ganará peleas, mientras que si se queda en Estados Unidos su carrera como protagonista se desplomará. Acto seguido, Rick sale del club y le dice a su doble que ya es oficial, ha pasado de moda y tiene que hacer películas italianas. Estamos ante el ocaso de una estrella que ha de buscar nuevas vías para reinventarse y, que, además, tiene dificultades para acordarse de sus líneas de diálogo. En relación a ello, encontramos un momento en el que Rick se viene abajo, cuando conversa con la niña con la que comparte escena. La joven compañera de reparto se interesa por lo que lee Rick, preguntándole de qué trata.

Él se derrumba al narrar el argumento, pues se identifica con el personaje del libro, un hombre que ya no es el mejor en lo que era y que está empezando a creer que es un poco más inútil cada día (Rick olvida frecuentemente sus diálogos y bebe en demasía).

Mientras dice estas palabras Rick se viene abajo y la niña trata de consolarle. Más tarde, durante la grabación de una escena, Rick logra superar sus problemas y todos le felicitan por ello, incluido su pequeña compañera de reparto, lo que emociona y motiva a Rick.

Paralelamente, Tarantino (a través de las tramas de Cliff Booth y Sharon Tate) nos guía por las avenidas de Los Ángeles, las luces de neón, los vehículos y moda de la época, los rodajes, el mundo hippie, las fiestas en la mansión Playboy... y el rancho de la familia Manson.

El soundtrack en este sentido juega también un papel esencial para situar al espectador en una época, y en *Érase una vez en Hollywood* suenan *Mrs Robinson* (Simon and Garfunkel, 1968), *The Circle Game* (Tom Rush, 1967), *Bring a Little Lovin'* (Harry Vanda y Georges Young, 1969) o *Out of time* (The Rolling Stones, 1966), canciones de finales de los sesenta.

Tarantino no sólo homenajea a la ciudad, la música, y la época. El director aborda la trama de Sharon Tate como un homenaje para la actriz, a la que vemos alegre e ilusionada, yendo al cine para ver su última película estrenada y pasar un buen rato escuchando cómo ríe el público. También compra la novela *Tess*, el último libro que le regaló a su pareja, Roman Polanski y que él convirtió en película, dedicándola a la actriz.

Es especialmente interesante la secuencia en la que suena la nostálgica *California Dreamin'* (John Philips y Michelle Philips, 1965), mientras los personajes conducen por las avenidas de Los Ángeles durante el atardecer. Están yendo a casa y es el momento que antecede a la secuencia del ataque de la familia Manson.

Las tramas de Rick y Cliff no se cruzan con la de Sharon Tate hasta el desenlace, aunque la voz en off y la propia historia real nos anticipan que el momento en el que se crucen va a llegar. La película se sucede como una cuenta atrás, desde febrero hasta la fatídica noche del 9 de agosto de 1969, cuando cuatro miembros de la familia Manson irrumpieron en el hogar de Polanski (él se encontraba rodando en Londres), asesinando a Sharon Tate, Jay Sebring, Abigail Folger y Voityck Frykowski. Tarantino cambia la historia, proponiendo un final distinto con un clímax apoteósico, en el que los verdugos entran en casa de Rick y Cliff, y lógicamente, no salen bien parados. La tragedia de aquella noche no llega a producirse, lo que supone un final feliz para una película que celebra un mundo que desapareció de la noche a la mañana y al que Tarantino rinde homenaje.

En relación a ello, Wasson (2019) cita al guionista Robert Towne:

Fue el fin. Finales ha habido muchos, pero ese en concreto fue el fin de los sesenta. La puertase cerró, el telón bajó y nada ni nadie volvió a ser lo mismo" (p. 75).

Wasson (2021) continúa:

Los cerrajeros se vieron incapaces de atender el exceso de llamadas. Incluso los jóvenes temerarios se quedaban en casa. El autoestop, en otro tiempo un medio de transporte seguro y -en el contexto de la época -un gesto de paz y buena voluntad, pasó a la historia (p.75).

Érase una vez en Hollywood se convierte, por tanto, en la crónica de los últimos días de un Hollywood a punto de cambiar para siempre.

6. EL ÚLTIMO ATARDECER

¿Hay algo más crepuscular que la vejez? En el trabajo ya hemos abordado personajes crepusculares que se encuentran en el ocaso de su profesión, que añoran un tiempo irrecuperable, pero, sin embargo, el ocaso definitivo de la vida es la vejez. El cine ha explorado el último suspiro desde puntos de vista más positivos o más negativos, pero con la incontestable verdad de que la vejez permite hacer un ejercicio de reflexión sobre toda una vida, una mirada retrospectiva en ocasiones alegre y en otras más dolorosa. Algunas películas que han explorado la vejez son: *A propósito de Schmidt* (Alexander Payne,2002) *Nebraska* (Alexander Payne,2013), *La Juventud* (Paolo Sorrentino,2015), *Lucky* (John Carrol Lynch,2017) o *El Padre* (Florian Zeller,2020).

Por otro lado, los personajes de esta categoría tienen el añadido de enfrentarse no solo al final de una profesión o de una manera de ver la vida (como William Munny, Norma Desmond o Rick Dalton), sino que se encuentran en un crepúsculo similar al de Frank Sheeran o Forrest Tucker, se enfrentan al último capítulo de la vida.



Figura 5. Norman Thayer (Henry Fonda) y Ethel Thayer (Katharine Hepburn) pasan uno de sus últimos veranos en *En el estanque dorado* (Mark Rydell,1981). Extraída de “En el estanque dorado”, de Mark Rydell, en 'Días de cine clásico’.

<https://www.diezminutos.es/teleprograma/programacion-tv/a36585426/en-el-estanque-dorado->

En *Fresas salvajes* (Ingmar Bergman,1957), un profesor realiza un viaje físico y al mismo tiempo retrospectivo hacia un pasado que añora y del que también se arrepiente. En *Cuentos de Tokio* (Yasujiro Ozu,1953), unos ancianos visitan a sus hijos para darse cuenta de que ya nada es lo que era. Más adelante *En el estanque dorado* (Mark Rydell,1981), nos muestra a un viejo matrimonio se reúne para pasar uno de los últimos veranos en su residencia estival y en *Amour* (Michael Haneke,2012), una anciana pareja se enfrenta a la enfermedad y la muerte poniendo a prueba su amor.

En estas cuatro películas la vejez se erige como protagonista indiscutible, en las que los personajes, cercados por la muerte, se enfrentan a ella, pero también a los errores del pasado desde una mirada más amplia y a su propia existencia... Las relaciones familiares, la distancia generacional e incomunicación entre personajes también están muy presentes en estas historias.

6.1 FRESAS SALVAJES (Ingmar Bergman,1957)

En 1957, Ingmar Bergman estrenó dos películas aglutinadoras respecto a obsesiones suyas como el miedo a la muerte, el desamor, la incomunicación o el deseo. El mismo año que estrenó *El séptimo sello* (Ingmar Bergman,1957), una obra vinculada estrechamente con la muerte, estrenó también *Fresas salvajes*, una película especialmente personal en la filmografía de Bergman, también vinculada a la muerte y en la que el protagonista es una especie de álder ego del cineasta (tanto Bergman como el protagonista recurren a momentos felices del pasado para tranquilizarse) que realiza un viaje al pasado para saldar cuentas consigo mismo, a través de una narración revisionista en la que, al igual que Noodles en *Érase una vez en América*, el protagonista evoca toda una vida desde una mirada madura y meditativa.

Isak Bork es un personaje en el ocaso de su vida: un viejo profesor viudo y jubilado que vive junto a su criada Agda. El personaje está interpretado por el actor y director Victor Sjöström (referente e ídolo cinematográfico del propio Bergman) que a sus 78 años (los mismos que los del personaje) ofrece su última interpretación apoyándose de su mirada entrañable y su arrugado rostro.

Ante todo, Isak es un personaje que teme a la muerte. Uno de los recursos más explícitos para mostrar el temor de Isak a la muerte sucede con la pesadilla que sufre a pocos minutos del comienzo de la película, en la que Isak presencia como vuelca un coche fúnebre en la calle y, en el ataúd que vuelca, se ve a sí mismo enterrado. Esta terrible pesadilla muestra el temor del personaje y lo cercana que resulta la muerte a su avanzada edad. Por otro lado, es un homenaje de Bergman al propio Sjöström, ya que la escena remite a una escena de *La carreta fantasma* (Victor Sjöström,1921), similar a lo que hiciera Billy Wilder con Eric Von Stroheim en la escena de la proyección de *La reina Kelly*.

La película, con guion del propio Bergman, está ligada a su propia experiencia personal y nace a partir de un viaje que realizó desde Estocolmo a Dalecarlia para ver la casa de su abuela. Allí, vio que todo estaba exactamente igual que cuando era pequeño.

Por otro lado, el título hace referencia a las fresas silvestres que crecen en Suecia durante el verano y que en la historia que nos ocupa son un recurso que traslada a Isak a su juventud.

Mandelbaum (2007) afirma:

Los azares del viaje se multiplican por la representación de los recuerdos de juventud del anciano, confiriendo al recorrido la doble vocación de una proyección hacia el término de su vida y un viaje y un regreso a sus orígenes (p.38).

Estos recuerdos de juventud se nos muestran a través del flashback, recurso presente durante toda la película. Ello permite introducir al viejo Isak en momentos claves de su juventud y sus fantasías. Estos momentos suelen ocurrir durante las paradas del trayecto en coche junto con su nuera Marianne. Este pasado despierta el dolor, la alegría, el arrepentimiento y la nostalgia en Isak, transformando el viaje hacia la ceremonia en un enfrentamiento con su pasado, pero también con la imagen que proyecta en el presente hacia las personas que le rodean, comprendiendo que al final lo que merece la pena es cuidar las relaciones humanas.

En cuanto a las relaciones de Isak, cobra especial interés la relación que le une con su prima Sara. Él la amó en su juventud y hubiera deseado compartir su vida con ella, algo por lo que se arrepiente y desearía dar marcha atrás. En una de las ensoñaciones Isak sufre los duros reproches de Sara, que le muestra su rostro a través de un espejo y le recuerda que está al borde de la muerte.

Mirarse al espejo y afrontar la realidad de la vejez golpea a Isak, de igual manera que el hecho de que ella le diga que, en realidad, entre tanta inteligencia no hay sabiduría. Sara está interpretada por Bibi Anderson, quien interpreta también a una de los tres jóvenes autoestopistas que, en un momento de la historia, se suman al viaje de Isak y Marianne. Isak vincula a la joven con su prima Sara debido al parecido y expande la tonalidad surrealista de la historia más allá de los sueños del propio Isak. Por otro lado, respecto a las relaciones, se nos desvela durante la película que su comportamiento con su mujer era descuidado y en una ocasión él la vio teniendo sexo con otro hombre.

Por último, otro de los instantes con los que Isak regresa de alguna manera al pasado es con la visita a su madre y, juntos destapan una caja con fotografías del pasado de sus hermanos y los juguetes de su niñez. Además, en este instante descubrimos que Sigfrid (uno de los diez hermanos de Isak) fue el que se casó con Sara y no él, algo que le reconcome por dentro ya que hubiera deseado pasar su vida junto con Sara. Esto se muestra durante la ensoñación en la que imagina, a través de una ventana, a Sara y Sigfrid tocando el piano. A través de estas ensoñaciones y pesadillas descubrimos que Isak ha sido una persona insensible y egoísta durante toda su vida. Es especialmente interesante la pesadilla en la que un hombre al que ha conocido durante el trayecto, le recuerda que el primer deber de un médico es pedir perdón, y que Isak es culpable de culpabilidad. A continuación, en una especie de tribunal, le acusa de egoísmo, falta de sensibilidad, consideración y de fingida generosidad... incluso por parte de su mujer fallecida hace treinta años.

Este viaje revisionista convierte a la película en una especie de road-movie existencial que sacude al personaje y estimula a que, en el ocaso de su vida, Isak decida mejorar su relación con su hijo Evald y con su nuera Marianne, así como su relación con su criada Agda. En este sentido, la jubilación doctoral se convierte en un viaje interior y en el posterior bautismo de un hombre renovado, que decide arreglar las cosas antes de que sea tarde.

Tras este viaje autoevaluativo, el personaje encuentra algo de sosiego en su último recuerdo, en el que Sara acompaña a Isak hasta un risco y él observa a unos jóvenes (sus padres) pescando junto a un río, felices, (instante quizás idealizado en la mente de Isak, pero reconfortante) mientras le saludan sonriendo. Isak observa con los ojos llorosos, desprendiendo nostalgia, y, a continuación, el sonido de los pájaros y unos acordes de arpa nos trasladan de nuevo al dormitorio de Isak, que esboza una sonrisa final en un plano similar al que cierra *Érase una vez en América*, con Noodles en el fumadero sonriendo dementemente, tras evocar toda una vida.

6.2 CUENTOS DE TOKIO (Yasujiro Ozu,1953)

Cuentos de Tokio es una de las películas esenciales sobre la vejez y la familia. El cineasta japonés Yasujiro Ozu dirigió la película en 1953, con Japón todavía sufriendo la posguerra. La película cuenta con actores recurrentes en su filmografía (Chishū Ryū y Setsuko Hara) y con el particular estilo de dirección de Ozu, marcado por los planos estáticos y el ritmo lento de la película, que permite reflexionar sobre lo que sucede para ponerse en el lugar y las edades de los personajes. Además, el tono elegíaco de la cinta es también característico de la última etapa de su obra con películas como: *Crepúsculo en Tokio* (1957) o *El sabor del sake* (1962). Por otro lado, la cinta de Ozu está emparentada con la anterior *Dejad paso al mañana* (Leo McCarey,1937), de trama similar y película paradigmática en cuanto a cine que explora las dificultades de la vejez.

En su llegada a Tokio, al comienzo de la película, la pareja no tarda en darse cuenta de cómo ha cambiado la forma de ser de sus hijos, de sus excusas para no estar con ellos. Destaca, en este sentido, el caso de Shige (Haruko Sugimura), la hija mayor, cuyo carácter se ha agriado con el tiempo (ahora es una mujer fría y calculadora), o Koichi (So Yamamura), el hijo médico que excusa su falta de atención por el hecho de que trabaja todo el día. De hecho, las únicas que les prestan atención son la hija menor de los Hirayama y su nuera Noriko, viuda de Soiji (el hijo de los Hirayama fallecido en la guerra del pacífico ocho años atrás) un personaje que sabe escuchar y se presta servicial a Shukishi y a Tomi. Al igual que los personajes de Henry Fonda y Katharine Hepburn de *En el estanque dorado*, los ancianos Hirayama se tienen el uno al otro en el ocaso de sus vidas. Ambos se quieren y están satisfechos con la familia que han formado, a pesar de que, al final, todo parece cosa de dos, como ilustra la secuencia en la que están junto a un parque y se levantan para ver Tokio desde un mirador. En estos dos instantes encontramos los únicos planos en movimiento de la película. Otra de las escenas más melancólicas ocurre con ambos sentados en un espigón. En este momento desean volver a estar cerca de sus hijos, después de que los hayan enviado a un balneario de Atami por tener poco tiempo para atenderles. La pareja decide volver a Tokio para despedirse de ellos y regresar a casa. Es en esta escena cuando Tomi se desmaya, un suceso que antecede a su posterior fallecimiento en la película.

Este viaje marcado por la falta de atención de sus hijos y la inmensidad de Tokio hace sentir a los ancianos como pez fuera del agua. Por otra parte, tampoco comparten el mismo tipo de conversaciones, ni el ritmo de vida más ajetreado de sus hijos. Uno de los momentos en los que Shukishi se siente confortado es cuando uno de los hijos le lleva a ver a unos viejos amigos suyos que viven en Tokio. Durante la velada, el padre sí que se encuentra en su mundo. Hablan de la pérdida de los hijos a causa de la guerra. Uno de sus amigos perdió a los dos y él perdió a uno también. El reencuentro les alegra y les hace viajar a su juventud. Se emborrachan. En la conversación encontramos dos puntos de vista totalmente distintos en los que apreciamos que la diferencia generacional se hace más notable si cabe. Mientras que Shukishi comprende a la generación de sus hijos alegando que los tiempos han cambiado y de que el presente es más complicado, su amigo replica que les falta carácter y ambición. El ocaso de Shukishi parece más dulce que el de sus amigos, pues él está satisfecho con sus hijos, al contrario que sus amigos.

El desarraigo de los hijos en lo que respecta a la familia es una de las claves de que los ancianos Hirayama representan, de alguna manera, el final de una generación, de una manera de ver y vivir la vida. El que la película se centre en ellos y ponga en mal lugar a los hijos se ha visto como un alegato por la nostalgia de los valores perdidos, a pesar de que la joven viuda resulta una excepción, pues ella muestra su interés y atención a la visita los abuelos, a la familia.

Sin embargo, la simpatía de Ozu por la pareja anciana y evidenciar la falta de atención de la mayoría de los hijos llevó a la audiencia más joven de Japón a ver Ozu como un representante de los valores más conservadores y tradicionalistas, de la vieja sociedad japonesa.

No obstante, Ozu realizó la presente película con 49 años. Shukishi y Tami representan los últimos latidos de lo tradicional. En relación a ello, es determinante el juego de opuestos que establece la película entre la industria (chimeneas, fábricas, el ritmo acelerado...), que representa el nuevo Japón en contraste con la casa de la colina en la que viven los ancianos Hirayama.

La incertidumbre ante la muerte es otro de los temas centrales de *Cuentos de Tokio*. Ya en el minuto treinta de película, encontramos una escena en la que la abuela lleva al nieto pequeño al descampado que hay al lado de la casa. En el mismo plano, encontramos a la abuela y al nieto, a la vejez y a la niñez. Cuando la abuela le pregunta al pequeño que quiere ser de mayor, se pregunta a sí misma dónde estará ella cuando él sea un adulto y su mirada expresa incertidumbre y temor. Todo ello acentuado por la banda sonora de Kojun Saitō.

El gran giro de la película llega con la muerte de la madre durante el trayecto de vuelta a casa. Los hijos se enteran a través de telegramas de su muerte, que parece no afectarles, ni mostrarse demasiado dolidos, hasta que llega el momento en el que la ven postrada en la cama, y el hijo que es médico dice que es posible que no vea el amanecer. Tanto la muerte como el posterior velatorio de Tami ocupan un importante parte del metraje del tramo final de la cinta y está relacionado directamente con la vida del propio director que, al igual que uno de los hijos de los Hirayama, llegó tarde a ver a su madre enferma y cuando llegó ya había muerto. A pesar de la presencia de los hijos, los únicos personajes que de verdad parecen lamentar la muerte de Tami son la nuera Noriko y la hija menor de los Hirayama. En lo que respecta al personaje de Noriko, antes de marcharse a Tokio su suegro le pide que olvide a su hijo Soiji, que reconstruya su vida de nuevo. A continuación, la obsequia con el reloj de su mujer, deseando que halle la felicidad cuanto antes. En parte Shukishi muestra también su agradecimiento con ella por haber hecho en Tokio más por ellos que sus hijos sin ser de su sangre.

Al final de la cinta Shukishi es un hombre que ha perdido parte de su vida: a su mujer, su compañera. Incluso reflexiona acerca de si podría haberla tratado mejor y de que los días se hacen muy largos viviendo solo. El plano final de Shukishi mirando al mar en soledad remite al comienzo de la película, con la diferencia de que ahora se encuentra solo.

6.3 EN EL ESTANQUE DORADO (Mark Rydell, 1981)

En el estanque dorado fue la última película de Henry Fonda (falleció meses después, a los 77 años) y con la que ganó su único Óscar a mejor actor. Su compañera Catherine Hepburn se alzó con su cuarto premio de la Academia, un logro todavía inalcanzado por ninguna actriz. El reparto es decisivo en esta película en la que los personajes se muestran en una edad avanzada y, en el caso de Katharine Hepburn, puede notarse su Parkinson, pese a que ello no entorpezca su interpretación y, de hecho, le otorgue mayor autenticidad. La película, dirigida por Mark Rydell, adapta la obra de teatro homónima de Ernest Thompson, quien se encargó del guion y ganó el Óscar por ello. La dirección, el guion, la banda sonora y la fotografía marcan desde el arranque el tono crepuscular de la cinta, con el piano acompañando una sucesión de planos a través de un ritmo pausado, que van desde el atardecer en el estanque dorado a los colimbos que representan a la pareja protagonista: Norman y Ethel.

Los temas esenciales de la película son la vejez y sus problemas, así como la cercanía a la muerte. Todo ello presentado desde un punto de vista dramático a la par que cómico, en parte gracias a los diálogos de la pareja, que contrastan situaciones tristes con diálogos desenfadados e irónicos. En este sentido, encontramos ejemplos como la llegada a Golden Pond, cuando Ethel exclama alegre que los colimbo les dan la bienvenida y Norman dice que él no escucha nada, o las reflexiones contrapuestas de la pareja. Según Ethel, ellos están casi al final de la mediana edad, pero según Norman, ella es vieja y él prehistórico.

Cuando entran y ven que está para limpiar, él se detiene a observar fotografías suyas de joven, cuando competía como gimnasta. Después, se mira al espejo unos segundos seriamente y al instante le quita importancia. Envejecer y aproximarse a la muerte es algo muy presente durante todo el relato y un recordatorio incómodo, naturalmente, para los protagonistas. Son personajes en el ocaso de su vida, que mantienen una entrañable relación a pesar de algunas discusiones, del complicado humor de él, y su carácter despreocupado hacia los demás. Las constantes reflexiones de Norman acerca de la muerte y su incertidumbre irritan continuamente a Ethel (más vivaz y enérgica que su marido).

Al poco tiempo de metraje, descubrimos que la memoria le falla a Norman. Uno de los momentos más dramáticos sucede cuando Ethel envía a Norman a buscar fresas al bosque al que siempre han ido. La memoria le juega una mala pasada a Norman y el temor a no encontrar el camino le aterroriza. Tras este episodio Norman vuelve sin una sola fresa y confiesa su preocupación a Ethel: "No había nada familiar. Por eso volví corriendo a tu lado a ver tu preciosa cara. Me sentía seguro, todavía era yo". La memoria vuelve a fallarle más adelante cuando casi quema la casa intentando encender el hallar y le echa la culpa a Billy. Norman se va enfadado y Ethel le explica a Billy que no se lo tenga en cuenta. Mientras la cámara se acerca al rostro de Ethel le dice que Norman es como un viejo león que ha de recordarse a sí mismo que aún puede rugir. A continuación, también aconseja a Billy que a veces uno debe de mirar fijamente a una persona y recordar que lo hace lo mejor que puede para encontrar su camino. Esta misma reflexión también la comparte con su hija Chelsea, diciéndole que le importa a Norman, aunque a menudo no él no lo deje ver. Chelsea, por otro lado, reprocha a su padre el trato hacia ella en el pasado y le culpa del carácter distante que tuvo hacia ella cuando era una niña. Hacia el final de la película la relación entre ambos mejora.

Aproximadamente transcurrida una hora de película, los protagonistas se quedan solos con Billy, el hijo del novio de Chelsea (ellos se van de viaje y les piden que se queden cuidando de él). Billy tiene 13 años, se muestra reacio a pasar unas semanas con Norman y Ethel, pero poco a poco la convivencia va uniéndoles y acaban congeniando. Billy descubre unas personas que no son lo que esperaba, con las que puede pasarlo bien, que, en definitiva, le ayudan a madurar. Una de las actividades que más une a las distintas generaciones será la pesca. De hecho, Norman y Billy se embarcan en la misión de pescar a Walter, una gran trucha a la que Norman lleva tiempo tratando de pescar. Uno de los momentos más emotivos entre ambos viene a causa de la premura que ambos sienten por pescar a Walter. Billy le dice a Norman que han de pescar ya a Walter, porque él estará mucho más tiempo aquí. Norman le responde irónicamente que él tampoco, por supuesto, en un sentido más amplio, está hablando de la muerte. En ese instante, el joven Billy le dice que le echará de menos. Este momento viene seguido de otro en el que pescan a un colimbo muerto. La mirada y el rostro apenado de Norman refleja lo identificado que se siente con el ave muerta. A continuación, le dice a Billy que deje al ave ir en paz.

Quizás el suceso más dramático de la historia tiene lugar cuando Norman y Billy pescan al atardecer en la cala del purgatorio, un lugar peligroso para la barca por la cantidad de rocas que hay. Cuando el previsto choque sucede, Norman sale despedido hacia el agua.

Billy salta en su ayuda sin dudarle y ambos se aferran a una roca para no ahogarse. Será Ethel la que, preocupada por su tardanza, vaya a rescatarlos. Es digno de mención que la propia Hepburn es la que saltó a por ellos en la escena, no utilizó ninguna doble a sus 74 años de edad.

Unos días después del accidente, Chelsea y Bill Ray regresan con la sorpresa de que se han casado en Bruselas. Al mismo tiempo, los recién casados quedan sorprendidos viendo la buena relación que tiene Bill con Norman y Ethel. En su regreso, Chelsea y Norman mejoran su relación. Más adelante Chelsea, Billy Ray y Bill se marchan a California.

En el desenlace de la película, Norman sufre un infarto mientras recoge unas cajas para la mudanza. Ethel corre inmediatamente a socorrer a su marido dándole una pastilla e intenta contactar por teléfono con alguien. Por suerte, Norman se recupera al momento y todo acaba en un susto. Sin embargo, esto muestra lo cercana que está la muerte para ambos, y Ethel expresa su temor diciendo que es la primera vez que realmente ha sentido que van a morir. Superado el susto, ambos se levantan y se van hacia su embarcadero, desde donde contemplan el atardecer en el gran estanque, antes de marcharse. Norman, que ya escucha a los colimbo, le dice a Ethel que vienen a despedirse de ellos. La cámara encuadra a los dos abrazados y se mueve para encuadrar a los colimbo. Un plano del atardecer abre y concluye la película.

Es un final feliz, un dulce ocaso. El final, por otra parte, contrasta con el de *Cuentos de Tokio*, en el que Shukishi ya no puede contemplar el mar junto con Tami. La película es un gran epitafio para Henry Fonda y todo un espectáculo interpretativo de Fonda y Hepburn, que desprenden una química genial como pareja.

6.4 AMOR (Michael Haneke,2012)

El realizador austriaco Michael Haneke guionizó y dirigió *Amor* en 2012, una película estremecedora sobre el amor y la muerte que nos muestra los últimos días de una pareja que experimenta el final de una vida acomodada, de una rutina basada en una buena relación y gustos similares, como la música. La pareja protagonista está interpretada por dos veteranos del cine francés: Jean Louis Trintignant (su regreso al cine tras nueve años sin trabajar) y Emmanuelle Riva. De algún modo, esta película nos pone en la situación definitiva: la enfermedad como el más doloroso y destructivo de los crepúsculos, que pone fin a la vida de una feliz pareja.

La película, comienza con unos bomberos entrando a un apartamento y descubriendo el cadáver de una mujer mayor en una cama, vestida de negro y adornada por unas flores. El apartamento que se nos muestra en el arranque será el espacio donde transcurre toda la película y la mujer fallecida descubrimos que se trata de Anne, la protagonista junto a Georges.

A partir de esta demoledora escena inicial, se inicia un largo flashback que narra cómo se ha llegado a esta situación. A continuación, Haneke nos muestra a una pareja de ancianos feliz, que vuelve del teatro. El hecho de ver la felicidad de Anne al comienzo de la cinta y verla deteriorarse descoloca (y saber que es el cadáver del inicio) convierte a la historia en *un tour de force* para el espectador. El drama, se centra prácticamente por completo en el matrimonio, en el repentino cambio que experimentan sus vidas. Y a pesar de que aparece la hija del matrimonio, un antiguo alumno de la pareja y los vecinos, la mayoría del metraje lo ocupan ellos dos y su calvario.

Por otra parte, estas apariciones rompen con la monotonía de la pareja, con la rutina que llevan a partir de ahora. Especialmente, con la visita del antiguo alumno que está ahora empezando a triunfar como músico. Ello supone un alivio para ambos, especialmente cuando Anne le pide que toque en el piano una pieza musical de Schubert. Además, las visitas de Eva, su hija, van en aumento y su preocupación por los dos se va acrecentando a medida que la enfermedad avanza.

El paulatino deterioro de Anne y el cansancio que finalmente invade a Georges se nos muestra a través de un ritmo lento, prolongado por la interpretación de los actores y la fotografía de Darius Khondji, basada en planos fijos (en su mayoría) de muy larga duración (en los que vemos todas las acciones por completo, sin corte). En este sentido son destacables algunas escenas: cuando Georges ha de llevarla de la silla de ruedas al sillón, los ejercicios que hace con ella para mejorar su movilidad, o cuando llega la hora de comer y beber o ir al baño. Estas tareas se convierten en un desafío desesperante.

Por otro lado, destaca también el uso de los primeros planos de los rostros de los protagonistas en momentos precisos, para retratar el estado de ambos.

En lo que respecta al comportamiento de Georges para con Anne, es dedicado y atento en todo momento. Se preocupa constantemente por ella. Incluso los vecinos que ayudan a Georges con la compra le animan, diciéndole que le admiran por el esfuerzo que está haciendo y el trato hacia su mujer. No obstante, la situación se torna finalmente insoportable y dolorosa para Georges y, en un acto de amor doloroso y definitivo, él la ahoga con la almohada después de dormirla contándole una historia de su infancia. De esta manera, Georges acaba con el sufrimiento de su esposa, cumpliendo el deseo de Anne de no ir a un hospital y de morir dignamente, no empeorando aún más de lo que ya lo ha hecho.

El cariño que Georges le profesa a Anne se prolonga con el ritual que prepara para despedirse de ella: vistiéndola de negro, escribiendo una carta a su hija Eva, arrancándole las flores de unos ramos en el fregadero para colocarlas en la cama donde descansa ella... Esta sucesión de momentos se retrata sin ningún tipo de música, con la fotografía en consonancia con el ritmo que hemos visto durante la historia para que el espectador pase por todo el agotador proceso.

Asimismo, la vulnerabilidad que conlleva la vejez es otro de los temas que se muestran también en *Amor*. Por ejemplo, el temor a que roben en su apartamento (con la cerradura que fuerzan al comienzo de la cinta), la pesadilla que sobresalta a Georges una noche, o el cruel trato que recibe Anne por parte de la segunda enfermera. Esta situación de vulnerabilidad envuelve a la película de momentos en clave de terror. Quizás el momento más obvio sea la macabra pesadilla de Georges en la que una mano le agarra por detrás, pero, probablemente, el momento más terrorífico sea el del desayuno en el que Anne se queda paralizada, pierde la conciencia y no puede responder a Georges. Este es el punto de no retorno para la pareja, cuando todo cambia para siempre.

La película, dirigida por Haneke a los 70 años, obtuvo la Palma de Oro del Festival de Cannes y el Óscar a mejor película extranjera.

7. CONCLUSIONES

Una vez finalizado el trabajo, he llegado a las siguientes conclusiones:

El objetivo principal consistía en tratar de establecer un corpus fílmico que reuniese un significativo número de películas con un tono crepuscular. Creo que esto se ha conseguido, a partir de la selección y análisis de un conjunto de filmes que conforman un corpus coherente y capaz de dialogar entre sí. En relación al trabajo de documentación, ha sido fundamental el visionado de las películas, pero también varias lecturas respecto al tema en cuestión.

Durante el trabajo, he podido analizar historias con distintos tipos de ocaso: el de la estrella, los últimos días de un criminal, el viraje elegíaco que toma un género como el western, mundos que desaparecen, el final de la vida misma... Conseguir esta variedad era, por otro lado, uno de los objetivos secundarios: poder llevar lo crepuscular más allá del subgénero del *western crepuscular* (que permite también elaborar un trabajo de estas características). Estaba interesado en abordar historias que se aproximan al objeto de estudio desde otros ángulos, en aras de aportar mayor originalidad al trabajo, permitiéndome relacionar películas de distintas épocas y, a priori, tan dispares como puedan parecer: *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) o *El Gatopardo* (Luchino Visconti, 1963), pero con un componente crepuscular muy potente.

Otra de los propósitos del trabajo residía en identificar las características de las películas (en cuanto a contenido y forma) para justificar un corpus. A través del análisis de las películas seleccionadas, he podido identificar recursos recurrentes a la hora de narrar estas historias, por ejemplo: las bandas sonoras impregnadas de melancolía, los flashbacks para evocar el pasado, la cercanía al melodrama, las alegorías que establece el guion, los propios diálogos, la madurez interpretativa de los actores (a partir de su cuerpo ajado por el tiempo o falsamente envejecido por el maquillaje), etc. Estos atributos, a su vez, permite comprobar que muchas de estas películas son en el fondo melodramas.

Por otra parte, más allá de la temática y el tono que puedan definir a estas historias, he disfrutado también con las diversas lecturas que albergan muchas de las películas seleccionadas. Especialmente, los juegos relacionados con algunos de los actores que las protagonizan y cómo sus papeles crepusculares suponen para el espectador la aventura de remitir a toda una carrera y a un tipo de personaje. Lo mismo ocurre con películas que clausuran la filmografía de un cineasta y que están envueltas de una sensación de final, de obra culmen. En lo que respecta a las limitaciones del trabajo, debido a la extensión del mismo y a la estructuración del corpus, no he podido comentar algunas películas, tales como: *Robin y Marian* (Richard Lester, 1976), *Los muertos* (John Huston, 1987) o *El nadador* (Frank Perry, 1968), ejemplos muy ilustrativos para el objeto de investigación y a las que echo en falta tras la investigación.

Desde otra perspectiva, he de decir que he disfrutado con el trabajo, pese a que ha supuesto un reto analizar estas películas centrándome únicamente en referencia al objeto de estudio, tratando de no desviarme hacia otras cuestiones. Sobre todo, debido a la hondura de estas historias, la cantidad de temas que contienen, sus dobles juegos y demás matices, en ocasiones, inefables.

Finalmente, pienso que el trabajo concentra algunos de los ejemplos más ilustrativos del cine crepuscular, que podría merecer una investigación más extensa.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1 LIBROS

- Alfonso, R., Casas, Q., Freijo, L., Iglesias, J., Sánchez, A., Marías, M. (2019). *Grupo Salvaje*. El libro del 50 aniversario. Notorius Ediciones.
- Bellido, A. (2000). *Billy Wilder El crepúsculo de los dioses*. Sunset Boulevard. Ediciones Paidós.
- De Francisco, A. (2019). *Visconti y la decadencia*. El Viejo Topo.
- Di Lampedusa, G (1957). *El Gatopardo*. Aguilar S.A De Ediciones.
- Dyer, R (1979). *Stars*. BFI Publishing.
- Expósito, A., Mas, A., Giménez, C., Puigdomènech, J. (2014). *Yasujiro Ozu*. El tiempo y la nada. EDICIONES JC.
- Kemp, P. (2011). *Cine. Toda la historia*. BLUME.
- Mandelbaum, J. (2007). *El libro de Ingmar Bergman*. Prisa Innova.
- Müller, J. (2005). *Cine de los 50*. TASCHEN.
- Müller, J. (2004). *Cine de los 60*. TASCHEN.
- Müller, J. (2006). *Cine de los 70*. TASCHEN.
- Müller, J. (2002). *Cine de los 80*. TASCHEN.
- Wasson, S. (2020). *El gran adiós*. Chinatown y el ocaso del viejo Hollywood. Es Pop Ediciones.

8.2 FILMOGRAFÍA

- Aldrich, R (Dir). (2006). *¿Qué fue de Baby Jane?* [Película]. Aldrich Associates, Seven Arts, Warner Bros.
- Alfonso, R., Casas, Q., Freijo, L., Iglesias, J., Sánchez, A., Marías, M. (2019). *Grupo Salvaje*. El libro del 50 aniversario. Notorius Ediciones.
- Altman, R (Dir). (1971). *MASH* [Película]. 20th Fox.
- Aronofsky, D. (Dir). (1978). *El luchador* [Película]. Wild Bunch, Protozoa Pictures, Fox Searchlight.
- Bacharach, B., David, H (1962). *(The Man Who Shot) Liberty Valance* [Canción]. En *Only Love Can Break a Heart*. Musicor.
- Bergman, I (Dir). (1957) *El séptimo sello* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I (Dir). (1957). *Fresas salvajes* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Bodganovich, P (Dir). (1968). *El héroe anda suelto* [Película]. Saticoy Productions.
- Bodganovich, P (Dir). (1971). *La última película* [Película]. BBS Productions, Columbia Pictures Corporation.
- Bodganovich, P (Dir). (1972). *¿Qué me pasa doctor?* [Película]. Warner Bros.
- Bodganovich, P (Dir). (1973). *Luna de Papel* [Película]. Paramount Pictures, Saticoy Productions.
- Brooks, R (Dir). (1972). *Los profesionales* [Película]. Columbia Pictures.
- Cameron, J (Dir). (1984). *Terminator* [Película]. Pacific Western, Hemdale.
- Carroll Lynch, J (Dir). (2017). *Lucky* [Película]. Superlative Films, Divide/Conguer, Lagralane Group.

Chaplin, C. (Dir). (1952). *Candilejas* [Película]. United Artist.

Costner, K (Dir). (1990). *Bailando con lobos* [Película]. Orion Pictures, Tig Productions.

Craven, W (Dir). (1984). *Pesadilla en Elm Street* [Película]. New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures.

Cukor, G (Dir). (1932). *Hollywood al desnudo* [Película]. RKO Pathe Pictures.

Cukor, G (Dir). (1954). *Ha nacido una estrella* [Película]. Warner Bros., Transcona Enterprises.

Dieterle, W (Dir). (1953). *Salomé* [Película]. Columbia Pictures.

Donen, S., Kelly, G (Dir). (1952). *Cantando bajo la lluvia* [Película]. Metro – Goldwyn – Mayer.

Douglas, G (Dir). (1964). *Río Conchos* [Película]. 20th Fox.

Eastwood, C (Dir). (1992). *Sin perdón* [Película]. Warner Bros, Malpaso Productions.

Eastwood, C (Dir). (2008). *Gran Torino* [Película]. Warner Bros., Village Roadshow, Malpaso Productions, Double Nickel Entertainment.

Fernan Gómez, Fernando (Dir). (1986). *El viaje a ninguna parte* [Película]. Ganesh, TVE.

Ford, J (Dir). (1956). *Centauros del desierto* [Película]. Warner Bros.

Ford, J (Dir). (1962). *El hombre que mató a Liberty Valance* [Película]. John Ford Productions, Paramount Pictures.

Ford, J (Dir). (1964). *El gran combate* [Película]. Warner Bros.

Fosse, B (Dir). (1979). *All that Jazz (Empieza el espectáculo)* [Película]. Columbia Pictures, 20th Century Fox.

Griffith, D.W (Dir). (1915). *El nacimiento de una nación* [Película]. David W. Griffith Corp.

Griffith, D.W (Dir). (1916). *Intolerancia* [Película]. The Triangle Film Corporation, Wark Producing Corporation

Haneke, M (Dir). (2012). *Amor* [Película]. Les Films du Losange, X Filme Creative Pool, Wega-Film, France 3 Cinéma, ARD degeto, Bayerischer Rundfunk (WDR), France Télévisions.

Hathaway (Dir). (1969). *Valor de ley* [Película]. Paramount Pictures.

Hazanavicius, M (Dir). (2001). *The Artist* [Película]. Wild Bunch, La Petite Reine, Studio 37, La Classe Américaine, JD Prod, France 3 Cinéma, Jouror Production, uFilms.

Hooper, D (Dir). (1969). *Easy Rider* (1969). [Película]. Columbia Pictures, Pando Company, Raybert Productions.

Howard Hawks (Dir). (1948). *Río Rojo* [Película]. United Artist, Monterey Productions.

Ivory, J (Dir). (1993). *Lo que queda del día* [Película]. Columbia Pictures, Merchant Production.

Koster, H (Dir). (1953). *La túnica sagrada* [Película]. 20th Fox.

Leone, S. (Dir). (1983). *Érase una vez en América* [Película]. Embassy International Pictures, Warner Bros, Wishbone, PSP International, Rafran Cinematografica.

Logan, J (Dir). (1969). *La leyenda de la ciudad sin nombre* [Película]. Paramount Pictures.

Lowery, D. (Dir). (2019). *The Old Man and the Gun* [Película]. Identity Films, Wildwood Enterprises, Endgame Entertainment, Conde Nast Entertainment, Sailor Bear.

L. Mankiewicz, J (Dir). (1954). *La condesa descalza* [Película]. Transoceanic Film, United Artist.

Malle, L. (Dir). (1989). *Atlantic City* [Película]. Cine-neighbour Inc, Selta Films, International Cinema Coroporation, Paramount Pictures, Merchant Films.

Mann, A (Dir). (1958). *El hombre del oeste* [Película]. Ashton Productions, Walter Mirisch Productions.

McCarey, L (Dir). (1937). *Dejad paso al mañana* [Película]. Paramount Pictures.

Miller, D (Dir). (1962). *Los valientes andan solos* [Película]. Universal Pictures.

Minnelli, V (Dir). (1952). *Cautivos del Mal* [Película]. Metro – Goldwyn – Mayer.

Nichols, M (Dir). (1967). *El graduado* [Película]. Embassy Films, Lawrence Turman.

Ozu, Y (Dir). (1953). *Cuentos de Tokio* [Película]. Shochiku.

Ozu, Y (Dir). (1957). *Crepúsculo en Tokio* [Película]. Shochiku.

Ozu, Y (Dir). (1962). *El sabor del sake* [Película]. Shochiku.

Payne, A (Dir). (2002). *A propósito de Schmidt* [Película]. New Line Cinema.

Payne, A (Dir). (2013). *Nebraska* [Película]. Bona Fide.

Peckinpah, S (Dir). (1962). *Duelo en alta sierra* [Película]. Metro – Goldwyn – Mayer.

Peckinpah, S. (Dir). (1969). *Grupo Salvaje* [Película]. Warner Bros.

Peckinpah, S (Dir). (1970). *La balada de Cable Hogue* [Película]. Warner Bros.

Peckinpah, S. (Dir). (1973). *Pat Garrett y Billy el Niño* [Película]. Metro – Goldwyn – Mayer.

Penn, A (Dir). (1966). *La jauría humana* [Película]. Columbia Pictures.

Perry, F (Dir). (1969). *El nadador* [Película]. Columbia Pictures.

Pollack, S (Dir). (1969). *Danzad, danzad malditos* [Película]. Palomar Pictures, American Broadcasting Company (ABC)

Roy Hill, G (Dir). (1969). *Dos hombres y un destino* [Película]. 20th Century fox.

Roy Hill, G (Dir). (1973). *El Golpe* [Película]. Universal Pictures, Zanuck/Brown.

Rydell, M (Dir). (1981). *En el estanque dorado* [Película]. Lord Grade, ITC Entertainment, IPC Films.

Schlesinger, J (Dir). (1969). *Cowboy de Medianoche* [Película]. United Artist.

Scorsese, M (Dir). (1990). *Uno de los nuestros* [Película]. Warner Bros.

Scorsese, M (Dir). (1995). *Casino* [Película]. Universal Pictures, Légende Entreprises, Syalis DA, De Fina-Cappa.

Scorsese, M (Dir). (2006). *Infiltrados*. [Película]. Warner Bros., Plan B Entertainment, IEG Virtual Studios, Vertigo Entertainment, Media Asia Films.

Scorsese, M (Dir). (2013). *El lobo de Wall Street*. [Película]. Paramount Pictures, Red Granite Pictures, Appian Way.

Scorsese, M. (Dir). (2019). *El irlandés* [Película]. Netflix, Sikelia Productions, Tribeca Productions.

Scorsese, M (Dir). (2019). *El irlandés: Hablan los protagonistas* [Documental]. Netflix.

Sherin, E (Dir). (1971). *Que viene Valdez* [Película]. Norlan Productions, Ira Steiner Productions.

Siegel, D (Dir). (1976). *El último pistolero* [Película]. Paramount Pictures, Dino de Laurentis Cinematographica.

Sjöström, V (Dir). (1921). *La carreta fantasma* [Película]. Svensk Filmindustri.

Sorrentino, P (Dir). (2015). *La juventud* [Película]. Indigo Film, Medusa Produzione, C-Films AG, Bis Films, Pathé, Number 9 Films.

Spielberg, S (Dir). (1984). *Indiana Jones y el templo maldito*. [Película]. Paramount Pictures, Lucasfilm.

Spielberg, S (Dir). (1993). *La Lista de Schlinder* [Película]. Universal Pictures, Amblin Entertainment.

Tarantino, Q (Dir). (2019). *Érase una vez en Hollywood* [Película]. Columbia Pictures, Bona Film Group, Heyday Films, Visiona Romantica.

Visconti, O (Dir). (1963). *El Gatopardo*. [Película]. Titanus, Société Générale de Cinématographie, Société Nouvelle Pathé Cinema.

Visconti, L (Dir). (1969). *La caída de los dioses* [Película]. Italnoleggio, Eichberg.

Visconti, L (Dir). (1971). *Muerte en Venecia* [Película]. Alta Cinematográfica.

Visconti, L (Dir). (1972). *Luis II de Baviera* [Película]. Mega Film, Cinétel, Dieter Geissler Filmproduktion, Divina-Film.

Visconti, L (Dir). (1974). *Confidencias* [Película]. Rusconi Films, Gaumont.

Von Stroheim, E (Dir). (1929). *Queen Kelly* [Película]. United Artist.

Von Stroheim, E (Dir). (1923). *Avaricia* [Película]. Metro – Goldwyn – Mayer.

Wilder, B. (Dir). (1950). *El crepúsculo de los dioses* [Película]. Paramount Pictures.

Wilder, B. (Dir). (1978). *Fedora* [Película]. Coproducción Francia-Alemania del Oeste (RFA);

Wyler, W (Dir). (1959). *Ben-Hur* [Película]. Metro – Goldwyn – Mayer.

Yates, P (Dir). (1973). *El confidente* [Película]. Paramount Pctitures.

Zeller, F (Dir). (2020). *El Padre* [Película]. Trademark Films, Embankment Films, Film 4 Productions, F Comme Film, AG Studios NYC.

8.3 CANCIONES

Bacharach, B., David, H (1962). *(The Man Who Shot) Liberty Valance* [Canción]. En *Only Love Can Break a Heart*. Musicor.

DuBrown, K., Cavazo, C., Sarzo, R., Banali, F. (1982). *Bang Your Head* [Canción]. En *Metal Health. Pasha*.

Dylan, B. (1973). *Billy 1* [Canción]. En *Pat Garrett & Billy the Kid*. Columbia Records.

Dylan, B. (1973). *Knockin' on Heaven's Door* [Canción]. En *Pat Garrett & Billy the Kid*. Columbia Records.

Jackson C, F. (1965). *Blues Run the Game* [Canción]. En *Blues Run the Game*. Columbia Records.

Jagger, M., Richard, K. (1966). *Out of time* [Canción]. En *Aftermath*. Decca.

John Philips., Michelle Philips. (1965). *California Dreamin'* [Canción]. En *If You Can Believe Your Eyes and Ears*.

Rush, T. (1967). *The Circle Game* [Canción]. En *The Circle Game*. Elektra.

Serradell, N. (1862). *La golondrina* [Canción].

Simon, P., Garfunkel, A. (1968). *Mrs. Robinson* [Canción]. En *Bookends*. Columbia Records.

Springsteen, B (2008). *The Wrestler* [Canción]. En *Working on a dream*. Columbia Records.

Vanda, H., Young, G. (1969). *Bring a Little Lovin'* [Canción]. En *Bring a Little Lovin'*. Parrot.

8.4 RECURSOS ELECTRÓNICOS

Art Cinema (2012, agosto 27). Fresas salvajes (1957) [¡Qué Grande es el Cine!] [Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=B87pJJ9Kww>

Cinéfilos coloquios (2020, junio 20). Qué Grande es el cine: “Lo que queda del día” [Vídeo].

<https://www.youtube.com/watch?v=ZN9oy32iLM>

SensaCine (2019, octubre 14). Crítica “El irlandés” (‘The Irishman’) [Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=eVuWt7obmlc>

Boyero, C. (2019, noviembre 15). Realista, complejo, admirable Scorsese. Si este es el trabajo de despedida del director italoamericano, lo habrá hecho a lo grande. *El País*. Recuperado 4 febrero 2021, de

https://elpais.com/cultura/2019/11/14/actualidad/1573756821_157896.html

Martínez, L. (2019, agosto 15). Érase una vez... en Hollywood: la película más personal de Tarantino, una obra maestra. *El mundo.es/Metropoli*. Recuperado 28 abril 2021, de

<https://www.elmundo.es/metropoli/cine/2019/08/13/5d4ae27bfc6c838f638b4586.html>

Rodríguez Marchante, O. (2019, enero 24). Crítica de “The Old Man and the Gun”: Dos hombres y un adiós. *ABCPLAY*. Recuperado 9 febrero 2021, de

https://www.abc.es/play/cine/criticas/abci-critica-hombres-y-adios-201901242117_noticia.html

8.5 FIGURAS

Figura 1. Norma Desmond (Gloria Swanson) preparada para su “regreso” en *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder,1950). Extraída de "All right Mr. DeMille, I'm ready for my close-up." <https://www.cultjer.com/all-right-mr-demille-im-ready-for-my-close-up-sunset>

Figura 2. Frank Sheeran (Robert De Niro) seleccionando su nicho en *El Irlandés* (Martin Scorsese,2019). Extraída de “‘Irishman’ Mobster Frank Sheeran Buried in a Delco Cemetery”. <https://vista.today/2019/12/irishman-mobster-frank-sheeran-buried-in-a-delco-cemetery/>

Figura 3. William Munny (Clint Eastwood) y Ned Logan (Morgan Freeman) cabalgando en el atardecer en *Sin perdón* (Clint Eastwood,1992). Extraída de “UNFORGIVEN: THE CINEMATOGRAPHY OF JACK N. GREENE”. <https://www.diyphotography.net/unforgiven-the-cinematography-of-jack-n-greene/>

Figura 4. Don Fabrizio (Burt Lancaster) en el gran baile de *El Gatopardo* (Luchino Visconti,1963). Extraída de “The Leopard – Luchino Visconti (1963)”. <https://1960sdaysofrage.wordpress.com/2017/12/31/the-leopard-luchino-visconti-1963/>

Figura 5. Norman Thayer (Henry Fonda) y Ethel Thayer (Katharine Hepburn) pasan uno de sus últimos veranos en *En el estanque dorado* (Mark Rydell,1981). Extraída de “‘En el estanque dorado’, de Mark Rydell, en 'Días de cine clásico’”. <https://www.diezminutos.es/teleprograma/programacion-tv/a36585426/en-el-estanque-dorado->