



## 004 **Panorama**

La provincia de Cuenca en el No-Do ..... 04

## 031 **Los clásicos**

Persona, de Ingmar Bergman ..... 31

## 034 **Cuenca y el cine**

Clase media, la serie de TV de Cuenca .... 34

Pozoamargo y el cine ..... 40

007 viajes por el mundo de James Bond .. 42

## 046 **Con nombre propio**

José Luis Coll: Debajo de mi sombrero .... 46

Guillermo Zúñiga, cineasta desconocido... 49

## 054 **Dossier (parte II)**

Movimientos cinematográficos europeos .. 54

## 072 **Reflejos**

Cine y educación ..... 72

Cine y artes plásticas: García Gutiérrez .... 74

Cine y rock: The Beatles ..... 76

## 079 **Letra e imagen**

Películas con poema ..... 79

Libros de cine ..... 84

Cine y literatura: El coleccionista ..... 86

## 098 **Cinescopio**

El Chaplin recupera la Semana de Cine ... 98

Cuenca, Bardem y su Calle Mayor ..... 102

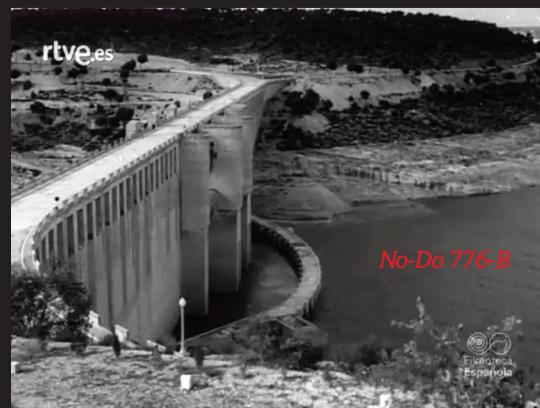
## 104 **Mirada contemporánea**

Tendencias del cine actual ..... 104

Antología de la temporada ..... 106

# SUMARIO





Este año se cumple el 75 aniversario de la puesta en marcha en nuestro país de una experiencia cinematográfica que marcará la retina de los espectadores durante cuatro décadas, en forma de prólogo de carácter obligatorio en todas las sesiones de cine, como una gabela doctrinal suavemente matizada con el paso del tiempo. La sintonía se completaba con una banda sonora de Manuel Parada<sup>2</sup> convertida casi en un himno, de hecho fue el sello de identidad de una época estampado en la memoria de los espectadores como la cabecera que abre el sumario de la glosa franquista. Dos generaciones de españoles, acostumbrados a soñar en los salones de cine, tenían que tragarse unas imágenes en blanco y negro (luego llegaría el color) protagonizadas por un señor bajito con voz de caramillo, casi siempre vestido de uniforme, que no paraba de inaugurar pantanos y obras, de pasar revista o de despachar con otros importantes personajes de aires eminentes.



## Adoctrinar, informar, entretener

La entidad encargada de los noticiarios empezó a engendrarse el 29 de septiembre de 1942, cuando Gabriel Arias-Salgado, a la sazón Vicesecretario de Educación Popular de FET y de las JONS, firma el acuerdo de creación del organismo Noticiarios y Documentales (No-Do), cuyo nacimiento oficial se produce el 22 de diciembre, cuando el BOE publica la disposición que regula su puesta en marcha; la norma le otorga la facultad, con carácter exclusivo, para realizar noticiarios y documentales cinematográficos, lo que de facto suponía atenuar el género documental a un único actor. El artículo 3 establece de forma taxativa que “ningún operador cinematográfico que no pertenezca a la entidad No-Do, o que trabaje debidamente autorizado por esta, podrá obtener reportajes cinematográficos bajo pretexto alguno. Igualmente ningún laboratorio podrá manipular película cinematográfica de este tipo que no haya sido rodada por los operadores autorizados...”. Por su parte, el artículo 4 recoge la obligatoriedad de proyectar el Nodo en “todos los locales cinematográficos de España y sus posesiones durante las sesiones de los mismos”. Esta exigencia solo desaparece a partir de 1977, cuando la programación del noticiario pasa a tener carácter voluntario hasta su desaparición definitiva en 1981.

En una entrevista recogida en la revista de cine *Primer Plano*, correspon-

diente al número de diciembre de 1942, el flamante director de No-Do, Joaquín Soriano, fija una declaración de principios sobre los contenidos del noticiario: “Debe reflejar todos los aspectos de la vida de nuestra nación: política, económica, artística, cultural, científica, deportiva, etc. (...) Debe, en una palabra, informar, instruir y recrear”<sup>3</sup>. Las informaciones y los reportajes irán evolucionando con el paso del tiempo, pivotando, en diferente medida, sobre tres aspectos tan mudables como complementarios:

- La propaganda de los valores y principios del Régimen.
- Las crónicas de divulgación con carácter de revista.
- Las informaciones periodísticas de actualidad.

Con estos mimbres se intentaba, probablemente de manera instintiva y sin una planificación conscientemente proyectada, conseguir un cierto equilibrio entre los tres principios básicos del cinematógrafo institucional: la doctrina, la información y el entretenimiento. El peso de cada uno de estos elementos iría variando con el paso de los años, y define las diferentes etapas en que los especialistas tienden a configurar la vida y la obra del Organismo.

Con el paso del tiempo los ojos del No-Do, que solo miraban la parte de la realidad que le interesaba, irán conformando un archivo audiovisual incommensurable y exclusivo. Testigo

gráfico y fuente documental de una parte de nuestra historia reciente que requiere atención, con sus lacras y taras, sus excesos y lagunas, sus olvidos y elipsis, como tantos otros compendios de estudio y análisis historiográfico. Con todo, la parte de testimonio gráfico es sin duda la función más importante a la hora de acercarse a este inmenso corpus de más de cuatro mil noticiarios, a los que habría que añadir las ediciones especiales, las revistas y los documentales; auténtico arsenal de imágenes que atesora un señalado interés social, cultural, incluso histórico. Como afirma Sánchez-Biosca: “No-Do comienza a vislumbrarse como una fuente de documentación embrionaria para historiadores, sociólogos, estudiosos de la ideología,

<sup>1</sup> El título de este artículo, completado con el argumento del noticiario más recurrente en la geografía conquense, aparte de su alusión alegórica, supone un reconocimiento explícito al trabajo publicado por Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca con el título *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra - Filmoteca Española, Madrid, 2000, una obra de referencia imprescindible a la hora de acercarse a la historia del organismo oficial y al estudio y conocimiento de su legado documental.

<sup>2</sup> Manuel Parada de la Puente (1911-1973) fue un prolífico músico cinematográfico que colaboró con los directores más importantes del cine español de la época.

<sup>3</sup> Citado por Sánchez-Biosca, Vicente, *op. cit.*, p 259.



la enseñanza o las costumbres”<sup>4</sup>. Argumento suficiente para rastrear la presencia de la provincia de Cuenca en la inmensa base de datos audiovisuales disponible en los archivos del No-Do, al objeto de recuperar una parte del patrimonio fílmico de la época, más bien magro. Todos los fondos han sido digitalizados y, desde hace un par de años, están disponibles en la web de RTVE, donde cualquier usuario puede recuperarlos, consultarlos y visionar su contenido.

### Entre los pantanos y la fe

En el noticiario hay una serie de temas recurrentes que se repiten insistentemente con redoblada cacofonía. Los guionistas y reporteros del No-Do encontraron uno de sus principales argumentos en el impulso constructivo aplicado por el Franquismo a la red hidrológica nacional, de forma que la imagen del Caudillo inaugurando pantanos permanece como el icono representativo de una época histórica, y ha quedado en el imaginario popular como el fotograma que compendia un archivo documental de miles de horas y millones de imágenes. Franco es el protagonista absoluto y sus ministros, en mayor o menor medida, serían los actores secundarios o de reparto. Los pantanos, junto a las numerosas noticias dedicadas a un amplio abanico de obras visitadas o inauguradas por los gerifaltes del Régimen, conforman, con diferencia, la sección más abundante del repertorio documen-

tal. Si se planteara una clasificación de los reportajes por géneros, atendiendo a su contenido, los argumentos relacionados con el aparato político ocuparían el primer lugar de ese *ranking* temático, con notable diferencia respecto a los demás.

El segundo lugar de esta clasificación por géneros estaría ocupado por un heterogéneo bloque de noticias que podríamos englobar dentro del espacio de la fe y la religión, en la acepción más amplia de ambos términos, y que supone un fiel reflejo de la concepción nacional-católica del Estado. Es fácil distinguir prelados acompañando a las autoridades militares y civiles en todo tipo de ceremoniales. Como dice Sánchez-Biosca: “Todo, absolutamente todo, posee una dimensión religiosa en el Franquismo y, la mayor parte de las veces, esta suele ser de primera magnitud”<sup>5</sup>. En un Estado con sus principios arraigados en la fe, resulta ineludible que la Iglesia conforme otro de los pilares constantes en los reportajes del No-Do, presente en cuantos actos litúrgicos y manifestaciones rituales y festividades populares se celebran: Semana Santa, Navidad, Reyes Magos, santuarios, romerías, santorales y mucho más.

Otros hijos predilectos asiduamente enfocados por los objetivos de la Casa fueron los lugares emblemáticos que conformaron la memoria combatiente del Franquismo, desde el Alcázar de Toledo al Valle de los Caídos, así como esa parte de la Historia ajustada a los esforzados valo-

res bizarros que el Régimen acabaría arrogándose en exclusiva: la “Cruzada”, la Reconquista, El Escorial... También se recogen abundantes informaciones dedicadas a los espectáculos de masas, donde, como resulta previsible, los toros y el fútbol ocupan el mayor número de páginas, mientras a las noticias relacionadas con el séptimo arte se dedican bastantes menos.

### Cuenca y el No-Do

El incumplimiento de la obligatoriedad de proyectar el documental suponía estar sujeto a posibles sanciones. Este problema se hizo patente especialmente durante los primeros años, cuando el principal obstáculo para realizar una sesión de cine, especialmente en las lejanas salas de los pueblos más pequeños, era conseguir una copia del noticiario. El documental comenzó con una tirada de cien copias, lo que no permitía alcanzar siquiera el estreno en las salas más importantes del país, así que las copias realizaban un periplo por toda la geografía nacional que podía prolongarse durante años hasta alcanzar a todas las sesiones en cualquier punto de la geografía española.

El delegado provincial de Cuenca se queja ya en 1944 de la falta de copias y de la imposibilidad de cumplir con la obligatoriedad de exhibir los documentales en todas las sesiones, sin excepción. Esta queja debía estar muy generalizada, lo que llevó al delegado nacional de Educación Popu-



lar (organismo ministerial que encuadraba la cinematografía) a establecer, en una circular firmada en junio de 1945, una cierta eximente para evitar parte del agobio a que eran sometidos los propietarios de las salas:

“En vista del reducido número de copias del noticiario No-Do, debido a la escasez de material virgen existente, todas las órdenes dictadas (...) relativas a la proyección obligatoria del referido documental exigen una aplicación uniforme. Por tanto, y hasta nueva orden, no se impondrán sanciones económicas a las empresas cinematográficas que no proyecten el No-Do”<sup>6</sup>.

En la ciudad de Cuenca, los noticiarios empezaron llegando al Teatro Cervantes, principal coliseo de la ciudad, con un mes de retraso; a modo de ejemplo, el número 3 (editado el 18 de enero de 1943) se presentó el día 15 de febrero, acompañando la película *El frente de los suspiros* (Juan de Orduña, 1942); el número 6 (8 de febrero) se proyectó el sábado 6 de marzo, coincidiendo con el estreno de *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940); el número 144-A (8 de octubre de 1945) se programó el día 24 de noviembre acompañando la película *Aquí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940) protagonizada por Cantinflas. Cuando se inauguró el Cine Alegría, el día 18 de diciembre de 1948, con la película *Cartas a mi amada* (William Dieterle, 1945), lo hizo acompañada del No-Do número 304-B (1

de noviembre). Por su parte el Cine Las Palmeras de verano comenzó a funcionar el viernes 23 de junio de 1950, programando *Camino de Río* (Norman Z McLeod, 1947), que fue precedida del No-Do número 383-B, distribuido el 8 de mayo. El último salón en incorporarse a la oferta de la capital conquense fue el Avenida, inaugurado el 15 de agosto de 1963, tres días después proyecta *La humanidad en peligro* (Gordon Douglas, 1954) precedida del No-Do número 1069-A, que se había presentado el 1 de julio. Se trata solo de una muestra aleatoria sobre el estreno de algunos noticiarios.

En el año 1951 se había creado el ministerio de Información y Turismo, que pasa a asumir las competencias en materia de cine; a su vez, desde cada delegación provincial se teje una tupida red de inspectores locales, responsables, entre otras funciones, de vigilar el preceptivo cumplimiento de proyectar el ineludible nodo en todas las sesiones, si no querían verse abocados a las correspondientes sanciones administrativas, que en caso de reincidencia podían llegar a la retirada de la licencia. El “censor”, como era conocido popularmente el inspector local, debía remitir un parte mensual con la relación de películas y espectáculos programados en las salas del municipio, detallando las incidencias que hubieran podido producirse. La red de inspectores empezó funcionando de forma poco eficiente, como reconoce el propio delegado provincial en un informe fechado en septiembre de 1951,



Muchos programas de mano reseñaban junto al título el número del No-Do programado

cuando afirma que de los 36 que hay en la provincia, “un tercio ni siquiera pasa el parte mensual, y la mayoría no vigila la prohibición del acceso de menores a las películas no toleradas”<sup>7</sup>. Con el paso de los años, el mecanismo fue mejorando hasta conseguir un funcionamiento mecánico, al menos a nivel burocrático.

Con la información recogida en los partes mensuales, fundamentalmente, la Delegación Provincial ela-

<sup>4</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, *op. cit.*, p 276.

<sup>5</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, *op. cit.*, p 524.

<sup>6</sup> Alfaro, Pepe. *Cines de Cuenca, películas de papel*, Juan Palomo, Cuenca, 2013, p 107.

<sup>7</sup> Alfaro, Pepe, *op. cit.*, p 143.



boraba el registro de películas proyectadas en los cines de la provincia, donde, al contrario que en las salas de la capital, no se hace referencia a los noticiarios programados, lo que impide hacer un examen sobre el retraso medio acumulado cuando llegaban a los modestos coliseos de los pueblos de Cuenca. En cualquier caso, resulta previsible que si los documentales se estrenaban en las salas de la capital con una demora media que oscilaba entre cinco y ocho semanas, este retraso se viera notablemente acentuado conforme nos adentramos en el medio rural, hasta alcanzar las localidades más remotas, teniendo en cuenta que, según estimaciones del propio director del Ente, al principio el circuito de exhibición de cada copia podía alcanzar las 28 semanas. De esta forma, era normal que cuando las noticias llegaban a la mayor parte de las pantallas habían perdido cualquier atisbo de actualidad. Como las copias nunca crecieron en proporción al florecimiento de las salas, el periplo de los documentales fue aumentando hasta alcanzar las cincuenta semanas en 1954, cuando el censo de cines se acercaba a los 4500. Plazo difícil de reducir a pesar del esfuerzo en el momento de mayor volumen, a finales de los años sesenta, cuando se realizaban casi quinientas copias de cada número, entre las tres ediciones; la cuestión es que entonces España contaba con un parque de ocho mil pantallas de cine<sup>8</sup>.

## Noticiarios

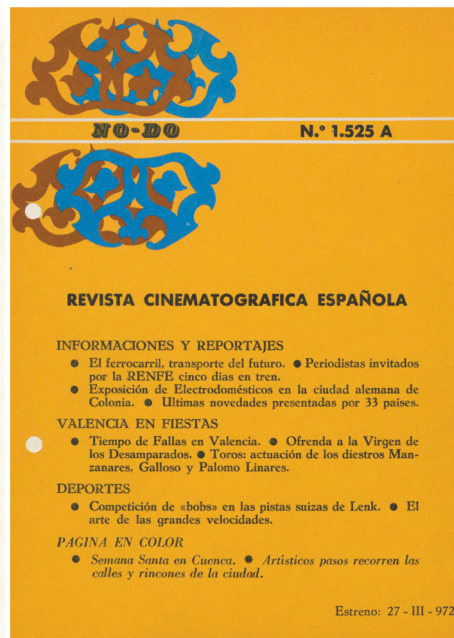
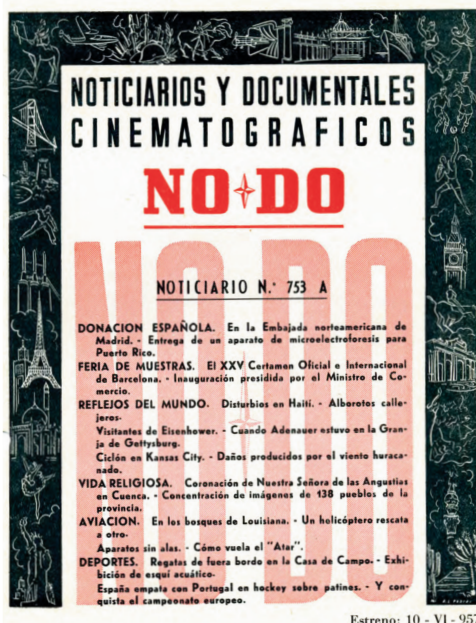
La elaboración del noticiario semanal fue el punto de partida y el empeño principal del Organismo, ya que se trataba del material obligatorio para comenzar todas las sesiones. El día 4 de enero de 1943 se presenta en las salas el primer número del nuevo documental cinematográfico, que hasta su desaparición, en mayo de 1981, publicará un total de 1966 números, muchos de los cuales, además, tendrán dos ediciones, señaladas con las letras A y B; incluso entre los años 1960 y 1967, durante la época de mayor auge, se realizará una tercera, como resulta fácil deducir marcada con el apellido C. El ambicioso proyecto llegó a incluir publicaciones periódicas específicas para Hispanoamérica, Brasil o Portugal. Junto a la copia del noticiario se enviaba a los cines el correspondiente programa de mano, que informaba sobre el contenido de cada ejemplar clasificado por apartados, variables tanto en los títulos como en el número de las secciones establecidas.

Entre este amplísimo catálogo solo se ha conseguido rastrear 34 noticias<sup>9</sup> localizadas en tierras de Cuenca. Teniendo en cuenta que cada número presentaba en torno a una decena de reseñas agrupadas en cinco o seis apartados, podemos colegir la escasa incidencia de la provincia en los reportajes del No-Do, apenas una gota en las aguas del inmenso pantano gráfico, olvido más significativo, si cabe, teniendo en cuenta que doce de estas apariciones

tienen relación directa con los embalses; entre inauguraciones, visitas y un par de competiciones deportivas, las niñas de los ojos del Franquismo ocupan más de la tercera parte de la memoria conquense en los anaqueles del archivo. Y es que la provincia aparece delimitada por dos complejos hidráulicos, Entrepeñas-Buendía y Alarcón-Contreras, a los que se dio muchísima importancia, capitalizando las visitas de las autoridades franquistas y también de los reporteros gráficos. Sin embargo, el Caudillo, principal protagonista, solo visitó oficialmente<sup>10</sup> la capital en una ocasión, el 25 de noviembre de 1947, con motivo de la inauguración de la línea férrea de Cuenca a Utiel, cuya noticia aparece recogida en las dos ediciones (A y B) del número 247. Si esta relación sumamos las inauguraciones, realizadas por el ministro del ramo correspondiente, del Instituto Alfonso VIII, de la emisora de Radio Nacional y la entrega de llaves del poblado Las Quinientas resulta fácil deducir que, en el caso de Cuenca, el género político alcanza la mitad de esta filmoteca.

Al igual que sucede a nivel general, la segunda fuente de noticias para la provincia la constituyen temas relacionados con la religiosidad, en cualquiera de sus manifestaciones populares, con especial referencia a la Semana Santa de Cuenca, recogida en tres ediciones del noticiario, a los que habría que añadir el número exclusivo dedicado por la revista *Imágenes* en 1958; además en otro de la misma colección titulado *Evocacio-*





Cada número del noticiario iba acompañado del correspondiente programa, donde se recogían los contenidos, y cuyo diseño fue evolucionando

nes de la Semana Santa aparecen algunas imágenes conquenses pero no hace referencia para nada a la ciudad. Este fervor religioso se completa con el díptico dedicado a la Coronación de la Virgen de la Luz y la Virgen de las Angustias, así como sendos reportajes a la Romería de la Virgen de Rus y a Nuestra Señora la Antigua de Manjavacas. Los noticiarios sobre la fe la integran pues un total de siete reseñas, lo que supone más de un veinte por ciento del total.

Al margen de la política y de la religión solo nos queda algún reportaje temático dedicado al Hosquillo, al Museo de Arte Abstracto o a la única visita conjunta de los Reyes Juan Carlos y Sofía registrada por las cámaras hace justamente cuarenta años. En el apartado de noticias de actualidad solo encontraríamos un par de páginas, la primera en la sección de sucesos (accidente del auto-

bús Cuenca-La Roda) y la segunda en la crónica rosa (elección de “Dulcinea 1971” en Mota del Cuervo).

La relación de noticias sobre la provincia de Cuenca conforma, pues, un caleidoscopio de escasos colores pero bastante repetidos:

No-Do 32-B (09/08/1943). **DEPORTES.** *Gran premio ciclista Madrid-Valencia. Delio Rodríguez vencedor por tercera vez en esta importante prueba deportiva.* Durante los primeros años de la década se celebró una dura prueba ciclista que cubría, en una interminable jornada de casi trece horas, los 350 kilómetros que separan Madrid de Valencia, atravesando la provincia conquense. Se realizaba en verano bajo un sol agotador, estaba organizada por el diario *Informaciones* y patrocinada por la productora valenciana Cifesa. La tercera edición aparece recogida en este noticiario, donde vemos a los ciclistas atravesar un pueblo no identificado, probablemente de la geografía conquense<sup>11</sup>, y lo único que se reconoce

claramente es el puente de Contreras sobre el río Cabriel, ya en el límite con Valencia.

No-Do N° 121-A (23/04/1945). **CUENCA.** *El ministro Secretario General del Movimiento preside los actos conmemorativos del sexto aniversario de la liberación de la ciudad.* Desafortunadamente ha desaparecido el sonido y solo podemos ver las imágenes de la noticia, que en apenas un

<sup>8</sup> Tranche, Rafael, op. cit., p 161-162.

<sup>9</sup> Evidentemente, entre un corpus tan extensísimo no sería improbable que pudiera aparecer alguna noticia más con foco en tierras conquenses.

<sup>10</sup> Al parecer, Franco pasó en varias ocasiones por tierras conquenses para dar satisfacción a una de sus principales aficiones, la caza, pero esas visitas de carácter personal no fueron registradas por los reporteros del No-Do.

<sup>11</sup> En la siguiente edición del año 1944 se situaron sendas metas volantes en Olivares de Júcar y Minglanilla.



## EL DESFILE DE LOS VENCEDORES

El “Desfile de la Victoria” se repitió cada año, entre 1940 y 1976, a inicios de abril, en recuerdo del primero de ellos, desarrollado el 19 de mayo de 1939, para conmemorar el triunfo de las tropas del Caudillo. Se trataba de pasar revista a las tropas victoriosas, recuperar la memoria de sus “mártires” y, de paso, volver a humillar a los perdedores.

En una versión reducida, se celebró en Cuenca un desfile conmemorativo de la “Liberación”, al menos, entre 1943 y 1945. Este último, que tuvo lugar el domingo 8 de abril, mereció la atención de No-Do (121A, de 23 de abril). Para entonces, el callejero de la ciudad se había plagado de héroes, mártires y mitos de la “Nueva España”: plaza del Generalísimo, Plaza Mayor de Calvo Sotelo y avenidas de la División Azul, de José Antonio, del general Fanjul o del general Mola. Hasta la calle del 15 de julio, en homenaje a las víctimas de la carlistada de 1874, sustituía su rótulo por 18 de julio y su monumento era derribado en 1944, para que no perdurara una memoria que deshonraba a los requetés.

El desfile de 1945 se desarrolló en vísperas de la rendición nazi. El diario falangista conquense *Ofensiva* informaba ese día, en primera plana, que “Los aliados capturan el oro del Reichsbank”. Precisamente, este periódico nos permite identificar a los protagonistas del breve reportaje de No-Do, pues ha perdido su sonido. Sus primeros planos muestran la ciudad desde la altura, probablemente desde el cerro de Socorro, que albergaría en julio de 1957 el monumento al Sagrado Corazón. *Ofensiva* mostraba, junto al programa de actos conmemorativos, el estado de la suscripción pública, con las aportaciones personalizadas de cada ciudadano o institución conquense para su erección, concebido, en el fondo, como otro “lugar de memoria” de la España nacional-católica.

La unión entre la espada y la cruz implicaba que las ceremonias religiosas se impregnaban de contenido político, mientras las militares o civiles adquirían reminiscencias sacras. Buena muestra de ello son los actos celebrados en Cuenca entre 1943 y 1945. Había una serie de pautas comunes en estos años para rememorar el triunfo franquista. Empezaban los actos a las 11 de la mañana, con una misa de campaña en el parque de San Julián, con presencia de las autoridades civiles, militares y eclesiásticas. Allí, en una tribuna, se imponían las medallas a la “Vieja Guardia” y se entregaban los banderines del Frente de Juventudes a las centurias. A continuación, venía el desfile

militar (se supone que en 1945 era, como el año anterior, el “2º batallón del Regimiento de Infantería nº 4, de guarnición en Cuenca”) y falangista. El recorrido era similar, por las calles Calderón de la Barca, plaza de Cánovas, avenida de José Antonio (Carretería) y plaza del Caudillo. ¿Qué mejor marco para sus fines memoriales? Aire marcial, tanto al paso de los soldados como de las centurias del Frente de Juventudes.

La diferencia con el celebrado en 1945 era su proyección mediática. Vino a presidir los actos el ministro Secretario General, José Luis de Arrese. Fue recibido por el gobernador civil y jefe provincial del Movimiento, el gobernador militar y el alcalde. A ellos se les ve en No-Do imponiendo las medallas y banderines preceptivos. El recorrido aparecía adornado “con banderas y gallardetes con los colores Nacionales y del Movimiento” y los balcones y ventanas, con “colgaduras patrióticas”. El desfile empezó a la una y media en la avenida José Antonio. En una tribuna, aparecían “las jerarquías y camaradas condecorados”, junto a las autoridades citadas.

Lo que no salía en el reportaje era lo que venía a continuación. Dos comidas por separado, la oficial —en la Diputación, con las primeras autoridades— y la de hermandad, de los condecorados. Por la tarde, en torno a las siete, el recuerdo a los caídos antes de la visita al campamento de las centurias. Remataba el programa una función de gala en el teatro Cervantes, a las diez y media de la noche. Al día siguiente, visita a la Ciudad Encantada, el castillo de Belmonte y Mota del Cuervo (al lugar donde había hablado en 1935 el propio José Antonio). Y toda esa semana, según informaba *Ofensiva*, hubo competiciones deportivas del Frente de Juventudes y la Sección Femenina.

Dos titulares del periódico falangista resumían, en páginas interiores, la esencia de la conmemoración: los éxitos propios (“La ciudad ha vuelto a vivir las horas entusiasmadas de la Liberación”) frente a la ruina ajena (“La horda roja dejó su huella en la riqueza artística conquense”). La síntesis venía en el subtítulo posterior (“En estos seis años han sido restituidas a Cuenca las obras importantes que no fueron destruidas”).

En años sucesivos, misas y actos religiosos acapararían el protagonismo. En 1946, aún hubo desfile falangista, pero no militar. En 1947, ni uno ni otro. El nacionalcatolicismo había sustituido al nacionalsindicalismo, en una España aislada por la ONU. La Guerra Fría vendría a darle oxígeno. Pero esto es otra historia.

Ángel Luis López Villaverde



minuto y medio empieza situando al espectador con una bella panorámica de Cuenca, con parada en el arco de Bezudo. En el parque de San Julián asistimos a una misa de campaña y a la imposición de medallas, con la marcialidad propia de un ejercicio falangista. La reseña finaliza con diferentes planos del desfile por Carretería (entonces Avenida José Antonio), donde se aprecia la tribuna desde la cual el Ministro José Luis

de Arrese preside el acto, acompañado por las autoridades locales y por otros altos cargos franquistas, entre los que destaca la presencia del “camarada” Gabriel Arias-Salgado, vicesecretario de Educación Popular y posteriormente ministro de Información y Turismo entre 1951 y 1962, órganos que sucesivamente controlaron todo lo referente a la cinematografía nacional, incluidos el No-Do y los órganos de la Censura.

No-Do Nº 203-B (05/10/1946). **VIDA NACIONAL. El Ministro de Educación Nacional inaugura en Cuenca el Instituto de Enseñanza Media Alfonso VIII y visita el Monasterio de Uclés.** Duración: 2'08". Tras los planos de rigor del casco antiguo para ubicar al espectador, las cámaras se sitúan frente al nuevo instituto cuyas obras han tardado cuatro años en concluirse, y que está "dotado de las más

modernas instalaciones pedagógicas". El ministro de Educación Nacional, Ibáñez Martín, acompañado por las autoridades civiles, militares y eclesiásticas (nunca faltan los uniformes y los hábitos), y por el claustro docente en pleno recorre las instalaciones del flamante instituto. En el patio central asistimos a una exhibición de gimnasia rítmica a cargo de las niñas de los tres primeros cursos. El ministro



### EL INSTITUTO ALFONSO VIII ABRE SUS PUERTAS

El No-Do 203-B informa, entre otras cosas, de la inauguración del Instituto de Enseñanza Media Alfonso VIII. La austeridad del nuevo edificio, de inspiración herreriana, parece reflejarse en la eficacia narrativa del relato audiovisual, que no tiene firma, por cierto. Seguramente, los periodistas que lo montaron fueron de esos grandes profesionales que nunca salieron del anonimato ni de la pobreza.

La noticia comienza con una panorámica lírica de Cuenca, con arbolado invernal enmarcando la catedral, a lo lejos. Sigue otra imagen fija de calles del casco antiguo con la torre de Mangana al fondo (aún no se habían restaurado las casas colgadas). A continuación, varios planos seguidos se recrean en el sobrio edificio del instituto y, al fin, se nombra al protagonista de la noticia, que no es el centro educativo sino el Ministro de Educación Nacional, D. José Ibáñez Martín, justo en el momento en el que un plano picado lo muestra ascendiendo con otras autoridades la cuesta desde Astrana Marín hacia el instituto, rodeado de la multitud y de varias bandas de música. La cámara entonces baja hasta su altura para grabarlo de cerca oteando y saludando, satisfecho. Le siguen nuevos planos del resplandeciente edificio y solo dos para narrar la visita al interior y el acto académico. Después, quizá la guinda, aparecen unas alumnas haciendo, dicen, habría que consultar a un experto, "gimnasia rítmica" en el patio central y los aplausos de las compañeras (¡no se ve ni un solo chico, solo chicas!). Por último, se filma el descenso de las autoridades por las escaleras de piedra hacia la calle, con potente música militar de fondo. Todo esto en solo un minuto y nueve segundos. Me atrevería a decir que Cervantes, de haber sido periodista en esos años, podría haber firmado la noticia. Hay eficacia narrativa, sin duda; ¿ironía también? No sé. Quizás.

En cambio, frente al minuto y nueve segundos audiovisuales del No-Do, el periódico conquense de la época, *Ofensiva*, dedica al evento casi íntegra su edición del 13 de noviembre de 1946, 16 páginas. Es un enorme despliegue de palabras, muchas inevitablemente vacuas; pero gracias a él podemos completar el cuadro. Entre otras muchas cosas, detalla casi milimétricamente en qué consistió aquel acto (bendición, misa, lectura de la memoria del curso anterior, discursos —que se reproducen íntegros—, concesiones de matrículas de honor, concierto, actos deportivos...) y quiénes son las encopetadas y enmucetadas personalidades que en el nodo no reconocíamos: el obispo, D. Inocencio Rodríguez Díez, el director del instituto, D. José M<sup>a</sup> Vi-queira Barreiro, el rector de la Universidad Central, D. Pío Zabala, el

gobernador civil, D. José del Valle, el alcalde, D. José Domínguez, y otros muchos. Al representante de los alumnos, que "leyó unas cuartillas llenas de emoción", se le llama con naturalidad "Don" Vidal Acebrón.

Coinciden No-Do y *Ofensiva* en destacar varias veces que "Todos los adelantos arquitectónicos y pedagógicos están concentrados en esta obra", laboratorio de química, gabinete de física, museo zoológico y geológico, templo, gimnasio, internado, salón de actos, biblioteca, sala de juegos... Seguramente, no había en ella nada que no empleara mucho antes la Institución Libre de Enseñanza, pero, sin olvidar que la frase es un lema propagandístico, es comprensible también que se le diera tal importancia a la inauguración de un instituto como ese en una capital pequeña. Al parecer, en aquellos años aún no se había olvidado del todo que los institutos de Enseñanza Media, que nacieron públicos, fueron un logro de la ilustración —algo tardío, ciertamente— y un hito de la justicia social: un instrumento para la libertad. Y eso es lo que llegaba a Cuenca con este nuevo edificio, un acto de justicia y una puerta hacia la libertad para muchos, y sobre todo muchas, jóvenes. Hoy en día, sin embargo, sin entrar aquí en el porqué, los institutos parecen más guarderías que otra cosa.

Numerosos detalles de aquel No-Do y de aquel *Ofensiva* de 1946 serían dignos de análisis, pero no hay espacio. Elegimos, para acabar, unas significativas palabras de la profesora de Literatura Mercedes Serrano reproducidas en el periódico: "Desde que la Gramática y la Literatura dejaron de ser asignaturas memorísticas y de llenar con una serie de definiciones, fechas y datos inútiles la cabeza del alumno, necesita el profesor la ayuda de un precioso colaborador: la biblioteca". Qué curioso, ¿no se dice ahora lo mismo sobre las bibliotecas? ¿Cuántos institutos de hoy no tienen biblioteca o apenas la tienen en uso? Y más curioso aún, ¿no creíamos los profesores actuales, practicantes de la LOGSE, LODE, LOE, LOMCE, etc., que habíamos inventado la educación reflexiva y no memorística?

En fin, mirando al pasado a través de estas imágenes y de este periódico, aquella educación y aquel instituto de los años cuarenta quedan muy lejos. O ¿Quizá no tanto? ¿Qué será dentro de cincuenta o sesenta años de las actuales técnicas y herramientas de enseñanza? ¿Qué será de los actuales discursos pedagógicos que se enseñan en la Universidad? ¿Cómo se verán desde el futuro los actuales institutos? Y este instituto Alfonso VIII, con tanta historia, sus alumnos y profesores, ¿dónde estarán?

Miguel Mula



aprovecha la visita a tierras conquenses para desplazarse a Uclés, localidad presentada con un plano general donde destaca la presencia imponente del Monasterio y parte de los restos de la fortaleza, mientras se informa que “comenzó a construirse en el siglo XVI sobre las ruinas del antiguo castillo y la primitiva iglesia románica. Recuerda el edificio la fábrica de El Escorial... (...) Está siendo cuidadosamente reconstruido para salvarle del abandono y los estragos del tiempo”. Sucesivas imágenes del patio, el aljibe y detalles de la fachada recrean la magnitud del edificio y sirven para poner punto y final a la noticia.

No-Do Nº 204-A (02/12/1946). **PAISAJES ESPAÑOLES. Reportaje en los campos de Cuenca y en la Ciudad Encantada.** Duración: 1'22". Las primeras imágenes descriptivas del paisaje nos acercan a la Cuenca rural de raigambre ganadera, aderezada por el narrador con cierto tono lírico: “Regadas por las aguas del Huécar y del Júcar, las tierras de Cuenca ofrecen parajes de incomparable belleza. Tanto el ganado lanar como el vacuno tienen en esta zona excepcional importancia. Entre las hoces y despeñaderos se anima la estampita de rebaños, y el pastor con su encanto de égloga”. La segunda parte nos traslada hasta el Ventano del Diablo, donde el ministro de Educación Nacional disfruta del entorno, para terminar descubriendo la Ciudad Encantada, con pa-

labras que fantasean glosando su singular belleza natural: “El gran laberinto de rocas de la Ciudad Encantada sorprende por su grandeza y originalidad, y da la impresión exacta de ruinas de palacios, templos, arcos y puentes de una obra milenaria; sin embargo, todo es caprichosa obra de la Naturaleza que supera la más poderosa invención de la fantasía”.

No-Do Nº 219-B (17/03/1947). **OBRAS HIDRÁULICAS. El ministro de Agricultura visita los pantanos de Alarcón y Benagéber. Dos grandes obras hidráulicas que beneficiarán la economía nacional.** Como dato curioso el noticiero empieza con un capítulo dedicado los carnavales, una fiesta que acabará siendo proscrita por el Régimen, aunque en este caso el reportaje se refiere a las carnestolendas belgas. En la sección que nos ocupa vemos a la comitiva ministerial llegar al pantano de Alarcón para supervisar las obras, donde el paisaje aparece pintado de blanco por una reciente nevada que no impide apreciar las casetas que servían para alojar a los obreros al borde mismo de las aguas. La desaparición del sonido nos priva de la información complementaria, pero apenas se detienen unos segundos de los 105 que dura en total la noticia. El frío encamina enseguida al ministro hacia Benagéber, donde un clima más benévolo le permite disfrutar de una comida popular en los jardines de las instalaciones del Instituto Nacional de Colonización.

No-Do Nº 257-A (08/12/1947). **NUEVA LÍNEA FERROVIARIA. S.E. el Jefe del Estado inaugura el ferrocarril Cuenca-Utiel.** (Sin sonido). Casi tres minutos condensan la única visita del Jefe del Estado a la ciudad de Cuenca el 25 de noviembre de 1947. El primer plano nos presenta el viejo acceso desde Madrid con la Iglesia de San Antón al fondo. El coche del Jefe del Estado llega directamente a la estación, las cámaras se sitúan a su espalda

para apreciar el saludo de las autoridades que le agasajan en el recibimiento. Un fugaz baño de multitud y rápidamente sube acompañado por el Obispo al tren, que precavidamente aparece impulsado por dos locomotoras. En su espacioso vagón, Franco debate con otros uniformados mientras una panorámica muestra el paso por Cañada del Hoyo. El montaje parece no respetar el trayecto secuencial, el tren desaparece en uno de los túneles que jalonan el recorrido hasta llegar al río Cabriel, donde tiene lugar la protocolaria bendición de las obras por la autoridad eclesiástica.

No-Do Nº 257-B (08/12/1947). **NUEVA LÍNEA FERROVIARIA. S.E. el Jefe del Estado inaugura el ferrocarril Cuenca-Utiel.** (Sin sonido). Duración: 2' 14". Este segundo reportaje sobre la inauguración de la línea ferroviaria transporta al Caudillo por la estación de Enguñados, donde parece detenerse, pero en realidad el convoy se detiene para observar la grandeza del viaducto Torres-Quevedo, que con sus 680 metros constituye en esos momentos el puente de hormigón más extenso del país. Después llegan a Utiel, donde el Jefe del Estado es recibido por una exultante multitud, a la que se digna dirigir unas palabras que el tiempo ha dejado mudas.

No-Do Nº 274-B (05/04/1948). **SEMANA SANTA EN ESPAÑA. En el paisaje de Cuenca. Tipismo y fervor.** Durante dos minutos y medio van desfilando por la pantalla, de forma aleatoria y sin relación con el desarrollo cronológico de las procesiones, algunos de los pasos más representativos de la Semana Santa de Cuenca: la Virgen de las Angustias, el Descendimiento, el Cristo de los Espejos, Nuestro Padre Jesús Nazareno (del Salvador y del Puente), la Verónica, San Juan... Destaca el plano tomado en la curva de la Audiencia, con cuatro pasos en escena, y otros donde se resalta la be-



## Y FRANCO COGIÓ SU TREN

Fue el 25 de noviembre de 1947, pero No-Do publicó el reportaje un par de semanas después, el 8 de diciembre, en dos piezas (257 A y B). El tiempo y las noticias transcurrían entonces a una velocidad más lenta que ahora. Como el tren.

Franco inauguraba el ramal Cuenca-Utiel, una línea autorizada en 1921, y tardó veintiséis años en concluirse. Poco más de ciento doce kilómetros, cuya complicada orografía exigía obras costosas, con varios viaductos y túneles. Tanto los gobiernos de la Dictadura (desde el plan Guadalhorce, de 1926) como los de la República habían ido avanzando lentamente su construcción, hasta que agotaban su presupuesto.

La tardanza no era una novedad por estos pagos. El primer ferrocarril había llegado a la ciudad el 12 de julio de 1883, veintisiete años después de la concesión de la línea Aranjuez-Cuenca. Con retraso, en condiciones desventajosas (por ser un ramal secundario) y con problemas, pues los primeros viajes sufrieron algunos sustos (en forma de desprendimientos de tierra o descarrilamientos), hasta que se hizo cargo de la misma MZA, en 1885. Con la inauguración de la “nueva línea ferroviaria”, la propaganda oficial auguraba que se abría una nueva ruta para el turismo y el comercio, que asomaba Cuenca al mar y mostraba la capacidad técnica de una nueva era en una España que renacía.

Era primera visita de Franco a Cuenca como Jefe de Estado. Y fue fugaz. En los primeros planos de No-Do —la ausencia de sonido impide descifrar las palabras del narrador, aunque circula una versión apócrifa titulada— aparece su entrada al entorno de San Antón, en su vehículo oficial, y salta, a continuación, al entusiasta recibimiento en la estación ferroviaria, cuando iba rumbo a Utiel.

Según ABC (26 de noviembre, pág. 9), el convoy de Franco había llegado a la estación de ferrocarril de Cuenca a las cuatro y media de la tarde. Desde allí, se dirigió al campo de la Fuensanta en automóvil, donde pasó revista a las “73 centurias” de las Falanges Juveniles, que lo aclamaban, acompañado por el gobernador civil (Del Valle Vázquez), el militar y el alcalde (José Domínguez). Para No-Do no fue relevante este acto, recogido ampliamente en el órgano de la FET de las JONS de Cuenca, *Ofensiva* (30 de noviembre). Mientras la prensa local priorizaba la adhesión popular, a la propaganda audiovisual le interesaba más mostrar los logros técnicos del régimen.

Pese a las muestras de entusiasmo recibidas, Franco no paseó por las calles conquenses. En el acto de la Fuensanta se limitó a hacer una “salutación” a la ciudad: “vosotros me otorgasteis vuestra confianza, quiero seguir siendo diputado por Cuenca” (ABC, 26 de noviembre). Todo un despropósito histórico. Hay que recordar que Franco nunca llegó a ser diputado porque tuvo que retirar, en el último momento, su candidatura por Cuenca en las elecciones de 3 de mayo de 1936, ante la negativa de José Antonio Primo de Rivera a compartir listas con el general, entonces destinado en Canarias. Se decía que Franco tenía una espina clavada con Cuenca desde entonces, pese a que el consistorio de la capital le había otorgado una semana antes de su llegada, por unanimidad, el título de “alcalde honorario” y sugerido a la Diputación que otros pueblos de la provincia tomaran idéntico acuerdo (ABC, 20 de noviembre de 1947).



Volvamos al No-Do. Los primeros planos de su viaje en tren muestran a Franco con uniforme militar, como el que lucían otros acompañantes —los ministros de Gobernación (Blas Pérez González), Ejército (Fidel Dávila) y Aire (Eduardo González Gallarza)— y evocaban las imágenes de Hendaya, en su entrevista con Hitler, siete años atrás. Aunque el contexto era muy distinto. La visita a Cuenca venía a coincidir, prácticamente, con la partición de Palestina por la ONU. Se celebraba por entonces también la Conferencia de Londres, que fracasó en su intento de dar estatus político a la Alemania ocupada. Meses atrás, se había anunciado el Plan Marshall, que no trajo su maná a una España aislada, hambrienta, que destilaba miedo. El humo de la máquina parece una buena metáfora de esta exclusión.

Las secuencias del recorrido nos muestran la entrada a uno de sus túneles y su paso por los viaductos de San Jorge (en Arguisuelas), del río Cabriel (donde bajó la comitiva), entre Cardenete y Villora, y del río Narboneta (obra del ingeniero Torres-Quevedo), en el término de Enguadanos, que Franco inauguró, junto al ministro de Obras Públicas (José María Fernández-Ladreda). Los 630 metros de longitud y 63 de altura convertían al viaducto Torres-Quevedo en uno de los más largos de la red nacional de entonces. No podía faltar la bendición del obispo de Cuenca (don Inocencio Rodríguez) a una obra faraónica en una España sumida en la miseria, que no podían ocultar las multitudes apostadas al paso del tren. Miseria y represión, pues en su construcción se había empleado a presos políticos republicanos, alojados en barracones y vigilados por la Guardia Civil.

Llegaba el fin del viaje. Franco era recibido en Utiel con las mismas flores y vítores con que fue despedido en Cuenca. Aunque dedicó a los utielanos el discurso público que había negado a los conquenses. Estos últimos se tuvieron que contentar con los telegramas de agradecimiento que el dictador envió al gobernador y alcalde por “los constantes elogios de lealtad y adhesión” recibidos, como publicó *Ofensiva*. Fue en balde. El “tren del desarrollismo” no pasaría por Cuenca dos décadas más tarde.

Ángel Luis López Villaverde



lleza urbana del entorno para envolver la representación de la tragedia del Gólgota. La pérdida del sonido nos ha privado de las palabras que acompañaron las imágenes, que se van oscureciendo con el atardecer.

No-Do Nº 388-B (12/06/1950). **CEREMONIA RELIGIOSA. Entre el volteo de las campanas y el vuelo de las palomas. Solemne coronación canónica de la Virgen de la Luz, en Cuenca.** Duración: 1'20". La ceremonia se había celebrado coincidiendo con la festividad de la patrona de Cuenca, el día 1 de junio. Despertó tal expectación que cuando el No-Do se presentó en el Cine Garcés, casi dos meses después, concretamente el 29 de julio, acompañando la proyección de *El reloj asesino* (John Farrow, 1948), el propietario de la sala de verano imprimió unas octavillas donde se podía leer "Hoy estreno en el Cine Garcés del No-Do dedicado a la Coronación de la Virgen de la Luz". Las imágenes han perdido el sonido, pero pueden ser igualmente ilustrativas las palabras dictadas siete años más tarde para el reportaje dedicado a la coronación de la Virgen de las Angustias, sobre la misma la explanada de Sánchez Vera. Acompañaron a la Virgen 84 imágenes desplazadas desde otros tantos pueblos de la Diócesis, según la crónica de Federico Muelas, "nombres tradicio-

nales de la Señora, cualquiera de los cuales vale por un buen poema: Nuestra Señora de Belvis, de Tejeda, de la Subterránea, del Santerón, de la Fuen María, de Valdeña, de las Candelas, de la Asey, de Riánsares, de Guadamajud... (...). Esa pirotecnia que en Cuenca el día 1º de junio se acreditó justamente haciendo crepitar el cielo serrano en el instante mismo en que la Luz descendía a la cabeza de la Patrona cuajada de bellísima corona" <sup>12</sup>.

No-Do Nº 478-A (03/03/1952). **OBRAS HIDRÁULICAS. Visita ministerial a los pantanos de Entrepeñas y Buendía. Importancia de estas construcciones.** Durante un minuto y medio se da cuenta de la visita de tres ministros (Obras Públicas, Información y Turismo y Marina) a las obras de Entrepeñas y Buendía. Tras pasar por el primer embalse llegan al parapeto de hormigón que se levanta en el cauce del río Guadiela, al tiempo que la voz del locutor destaca la magnitud de la obra: "La presa de Buendía tiene una altura de 78 metros y una capacidad de 1518 millones de metros cúbicos. Cuando las obras estén totalmente terminadas, con la entrada en servicio de los pantanos del Tajo, nuestra energía eléctrica se verá incrementada en 190 millones de kw/h". Se repite sin cesar el argumento de magnificar los datos de las obras.

No-Do Nº 489-A (19/05/1952). **EL REGENTE DE IRAK EN ESPAÑA. Con S.E. el Jefe del Estado español, S.A.R. el Príncipe Abdul-Ilah visita los pantanos de Entrepeñas y Buendía.** Tras asistir a un vistoso desfile de batallones, la comitiva rinde visita a Aranjuez (Casita del Labrador), al Alcázar de Toledo y a Granada, para terminar asistiendo a una corrida de toros. El entramado pantanoso conocido como "mar de Castilla" ocupa poco más de medio minuto; tras pasar por Entrepeñas, la comitiva se dirige a contemplar las obras de Buendía, "situado a 12 kiló-

metros del anterior, que se unen por un túnel de tres kilómetros y medio. (...) Los dos pantanos constituirán dentro de un año el mayor de Europa". Estas imágenes fueron montadas también en el documental en blanco y negro titulado **ESPAÑA Y EL IRAK** (1952), monográfico dedicado a la visita a España del regente iraquí, donde fue recibido con categoría de Jefe de Estado.

No-Do Nº 492-B (09/06/1952). **EL GENERALÍSIMO EN VALENCIA. Se inaugura el Pantano de Alarcón.** Apenas un minuto de celuloide para mostrar al Jefe del Estado inaugurando el embalse de Alarcón, una obra concebida, financiada y realizada por y para el Levante español, como expresamente indica el encabezamiento de la noticia y el narrador se empeña en matizar; parece que Franco pisa tierras valencianas: "El pantano de Alarcón es la pieza fundamental de la regulación del río Júcar. Con los otros que han de construirse, y el de Contreras, asegurará los riegos actuales de esta zona española. Su excelencia el Jefe del Estado español es recibido con el mayor entusiasmo por representaciones de todos los pueblos favorecidos"; asistimos a una numerosa representación de trajes falleros y pancartas de los pueblos "favorecidos" con la construcción de la presa: Alcácer, Villanueva de Castellón, Carcagente,...



Multitud congregada en la explanada de Sánchez Vera para asistir a la coronación



La inauguración del embalse de Alarcón se convirtió en una fiesta para el Levante



La primera imagen corresponde los desfiles de Semana Santa de 1954, presentes en el No-Do 590-A. La del centro pertenece al No-Do 604-A. En la tercera se puede ver a los padrinos de la coronación de la Virgen de las Angustias, Francisco Ruiz-Jarabo y esposa, en el No-Do 753-A

Como de costumbre, no faltan los datos mareantes: “El capellán bendice las obras, que tienen una capacidad de embalse de 750 millones de metros cúbicos. Su excelencia acciona la palanca que abre la presa y hace correr las aguas. Más abajo del pantano 27 saltos proporcionarán una producción media anual de ochocientos millones de kw/h”. Siguiendo las aguas, el Generalísimo continúa su viaje hacia Levante.

No-Do Nº 590-A (26/05/1954). **SEMANA SANTA. En las calles de Cuenca. Pasos y cofradías.** El reportaje dedicado a tres referentes procesionales comienza con Palma de Mallorca y se despide con Santiago de Compostela. En medio, apenas 1’45” para repasar las procesiones conguenses. Las cámaras sitúan al espectador desde unos planos a través de la Hoz del Huécar que se aproximan hasta las Casas Colgadas: “Cuenca ofrece la serenidad de su recogimiento castellano y las notas características de la arquitectura de sus casas colgadas sobre la Hoz del Júcar (sic) a la conmemoración católica y profunda de los días santos. La piedad española entrega a Cristo y a los motivos de su pasión y muerte el sentimiento más puro de su devoción. El esfuerzo, el sacrificio y el religioso tesón de las cofradías componen el esplendor de las procesiones de Paz y Caridad en el Ca-

mino del Calvario. Figuran en ellas diversas hermandades, y todas compiten y rivalizan en la exaltación de la fe. (...) La ciudad conguense hace honor al merecido renombre de sus sencillas e impresionantes procesiones”.

No-Do Nº 604-A (02/08/1954). **NUEVA EMISORA. Inauguración de una estación de Radio Nacional en Cuenca.** En poco más de medio minuto se da cuenta de la puesta en funcionamiento de la nueva emisora por Jesús Suevos y Manuel García Durán, Director y Subdirector General de Radiodifusión, respectivamente. Se destacan especialmente los aspectos técnicos y propagandísticos; no en vano la noticia termina (ya en Arganda) con la voz del informador clamando “la verdad española resonará en adelante con más y más amplitud. (...) Bajo el mando del Caudillo, Francisco Franco, España mantiene hoy una actitud política propia en el entendimiento y en la solución del gran problema de nuestro tiempo: la victoria definitiva sobre el comunismo”.

Nodo Nº 753-A (10/06/1957). **VIDA RELIGIOSA. Coronación de Nuestra Señora de las Angustias en Cuenca. Concentración de imágenes de 138 pueblos de la provincia.** Duración: 1’51”. La ceremonia, celebrada el 31 de mayo de 1957, supuso la mayor concentración jamás vista en la ciudad<sup>13</sup>. El reportaje del No-Do

empieza cifrando los asistentes en “más de quince mil fieles” para terminar exclamando: “... 150000 pañuelos se agitan en el aire y rubrican así el sentido homenaje a SS el Papa que también encierra el acto, como esplendorosa manifestación de fe de la España católica. La Diócesis de Cuenca, con sus 138 pueblos han rendido tributo de devoción filial a Nuestra Señora de las Angustias”. La ceremonia de coronación se realizó nuevamente en la explanada de Sánchez Vega (sic) donde se dieron cita “las comitivas de 138 pueblos con las imágenes de sus patronos”, actuando de padrino el Presidente de la Sala del Tribunal Supremo Ruiz-Jarabo<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *Ofensiva*, 4 de junio de 1950.

<sup>13</sup> “Entre el grandioso clamor de 150000 personas, Monseñor Antoniutti coronó a la Virgen de las Angustias” fue el titular que ocupó la portada del periódico *Ofensiva* el sábado 1 de junio de 1957.

<sup>14</sup> Francisco Ruiz-Jarabo Baquero (Garcinarro, 1901-1990) fue Ministro de Justicia entre 1973 y 1975. Cuando en el año 1970 se fusionaron los núcleos de Garcinarro, Jabalera y Mazarulleque el municipio fue bautizado con el nombre de Puebla de Don Francisco en su honor, hasta que en 2010 se cambió por el actual Valle de Altomira.



## DE "EL MARTINETE" AL FINAL DE LA GUERRA DE INDOCHINA

Treinta y seis segundos tan solo, pero eso sí como noticia de cabecera: la inauguración de una nueva emisora de Radio Nacional en Cuenca daba comienzo, justo tras su careta de entrada, a la entrega del No-Do —año XIII número 604 A— del 2 de agosto de 1954. Treinta y seis segundos iniciados con una vista de la ciudad desde la zona de El Martinete donde se ubicaba entonces y sigue aún estando instalada actualmente la correspondiente antena de onda media de la emisora pública y continuados con imágenes de esa antena, de la caseta donde se había instalado el nuevo aparato emisor, de este mismo y del propio acto inaugural que había contado con la presencia de Jesús Suevos y Manuel García Durán, director general y subdirector de Radiodifusión respectivamente, mientras la voz en off del locutor iba desgranando los datos técnicos de la instalación: los ochenta y seis metros de altura de la estructura de la antena afirmada sobre una red de tierra extendida circularmente con ciento veinte radios de ochenta metros cada uno y los cinco kilovatios de potencia de emisión que entraban en funcionamiento y que se anunciaba se duplicarían con la posterior instalación de otra emisora similar.

No era sin embargo esta inauguración la única novedad referida al desarrollo tecnológico de RNE incluida en el noticiario: inmediatamente después entraba en pantalla la puesta en servicio de otras dos emisoras, en este caso de 100 kilovatios en onda corta, del conjunto de cuatro que habían sido instaladas en Arganda, asimismo por la Dirección General de Radiodifusión, con un visionado de sus instalaciones punteado por una locución que además de las correspondientes características técnicas se completaba citando las palabras pronunciadas en su acto inaugural por el correspondiente ministro, una alocución impregnada de la más pomposa y disparatada pero significativa

retórica y en la que tras afirmar, sin empacho alguno, que España tenía "autoridad y competencia en los asuntos del espíritu, de la inteligencia y de la política porque nuestra patria ha sido y es la hermana mayor de veinte naciones que hablan nuestro idioma" — afirmación que a ver quién osaría, qué demonios, poner en duda— aseguraba que el aumento de sus medios de comunicación iba a suponer que lo que calificaba como la verdad española —que no dudaba en puntualizar era "la verdad que somos, la verdad que poseemos y la verdad que podemos ofrecer a un género humano menesteroso de luz y envuelto en las sombras de la confusión", itoma ya nacional egolatría!— podría resonar con más y más amplitud, sobreentendiéndose que así serviría mejor a una España que "bajo el mando del Caudillo Francisco Franco mantiene hoy una actitud política propia en el entendimiento y en la solución del gran problema de nuestro tiempo: la victoria definitiva sobre el comunismo". Amén, ¿no? El resto del noticiario ejecutaba luego todo un misceláneo recorrido por temas tanto nacionales como extranjeros —"Instantáneas mundiales"— en el que lo más relevante convivía con lo más pintoresco entremezclando las cutres carreras de sacos o la piscinera cucaña del Día del Humor organizado por el SEU (el franquista Sindicato Español Universitario), la duodécima etapa de la Vuelta Ciclista a Francia —Poblet se rezaga, Bahamontes corona en primer lugar el Tourmalet, Bobet sufre un pinchazo— una peregrinación jacobea de las Falanges Juveniles o un partido de "pelota base" (entiéndase béisbol) en la estadounidense Cleveland con la explosión de una fábrica de bombas en Maryland o la mismísima firma del acuerdo de la Conferencia de Ginebra entre Francia y el Vietminh que ponía fin a la Guerra de Indochina. ¿Eh, qué les parece?

José Ángel García

Nodo N° 771-B (14/10/1957). **TRÁGICO ACCIDENTE. Un autobús de viajeros cae al río Júcar. Rescate del vehículo.** Una de las escasas noticias alejada de la política y la religión está escrita con los fotogramas de la tragedia, y se refiere al dramático accidente del autobús de la empresa Alsina que realizaba la línea de Cuenca a La Roda. El día 2 de octubre de 1957,

al cruzarse en una curva con un camión (que aparece en el primer plano del reportaje) cayó al Júcar dejando la escalofriante cifra de una treintena de fallecidos. En poco más de un minuto se condensan las imágenes del rescate del autobús siniestrado, tras treinta horas de trabajos, con la fuerza humana impulsada por cientos de vecinos desplazados desde las localidades cercanas. En menos de media hora se levantó el puente de madera para vadear las aguas del río, donde los féretros se van agolpando antes de ser trasladados al cercano balneario de Valdeganga. El punto final lo pone el trágico semblante de un superviviente que acaba de perder a su hijo en el accidente.

No-Do N° 776-B (18/11/1957). **EN LA ZONA LEVANTINA. El ministro de Obras**

**Públicas, señor Vigón, inspecciona los servicios dependientes de su departamento. En la vega y en los Pantanos del Generalísimo y Alarcón.** Breve parada del ministro sobre la presa de Alarcón, que está al seis por ciento de su capacidad, camino de Valencia tras pasar por el embalse de Benagéber, entonces llamado del Generalísimo. El noticiario cumple su función propagandística explicando las causas que no pudieron evitar las graves inundaciones causadas por el río Turia en la capital levantina un mes antes.

No-Do N° 811-B (21/07/1958). **OBRAS HIDROELÉCTRICAS. S.E. el Jefe del Estado inaugura el sistema de pantanos Entrepeñas-Buendía. La capacidad conjunta de ambas presas es la más importante de Europa.** La hidrofilia de Franco parece no tener límites. Esta visita del Caudillo,





*Franco visitando el embalse de Buendía (No-Do 811-B). Panorámica de Las Quinientas tal y como aparecen en el No-Do nº 934-A el día de entrega de las populares viviendas. La tercera imagen corresponde a la visita de Franco, con su esposa, al embalse de Contreras (No-Do 1016-C)*

acompañado por tres de sus ministros, al complejo de Entrepeñas y Buendía permite al Régimen autocomplacerse con la grandiosidad de las obras: 57000 mareas de potencia, 2480 millones de metros cúbicos de capacidad, 60000 millones de kw/h en producción de energía anual...

No-Do Nº 895-A (29/02/60). **BAJO EL DOMINIO DEL AGUA. Los pantanos de Entrepeñas y Buendía. Situación de los embalses. El pantano de Alarcón. La vieja carretera de Valencia cortada.** Las aguas siguen subiendo y alcanzan la mitad de la capacidad el embalse de Alarcón (530 millones de metros cúbicos) provocando la anegación y el corte de la carretera nacional de Madrid a Valencia a su paso por Valverde de Júcar, el problema ha quedado resuelto con “el enlace... por el tramo nuevo de cincuenta kilómetros que pasa por la coronación de la presa”. Las mismas imágenes también fueron utilizadas en el documental titulado *Especial Venecia*, registrado con el número 895-B, parcialmente subtítulo en italiano.

No-Do Nº 934-A (28/11/1960). **ACTUALIDAD NACIONAL. El Ministro de la Vivienda en Cuenca. Entrega de viviendas.** La noticia da cuenta, durante un minuto, de la visita del Ministro de la Vivienda, José María Martínez Sánchez-Arjona, para hacer entrega de las llaves a los nuevos propietarios de las casas del poblado

Obispo Laplana, popularmente conocido como Las Quinientas, con panorámicas muy curiosas del barrio cuyas edificaciones lucen flamantes.

No-Do Nº 1016-C (25/06/1962). **VIAJE DEL GENERALÍSIMO. Franco, camino de Valencia. En los embalses de Contreras y Alarcón.** “Hiper-embalse de regulación interanual que ahora se presenta totalmente lleno por primera vez (...) Su capacidad es de 1112 millones de metros cúbicos”. Con estas hiperbólicas palabras se presenta la parada del Caudillo en el pantano de Alarcón camino de Valencia. El frío recibimiento contrasta con el gentío fallero, los arcos y los pétalos que adornan su paseo nada más traspasar el puente sobre el río Cabriel, donde la presa de Contreras se halla en proceso de construcción. Franco viste uniforme blanco del Movimiento y ahora aparece con su esposa, que le acompaña en el baño de multitud. Las imágenes fueron aprovechadas para el documental titulado *Franco y Valencia 1957-1962*, que a pesar de su título se limita a recoger en su mayor parte la visita oficial a Valencia efectuada entre los días 16 y 19 de junio de 1962, con las mismas paradas en Alarcón y Contreras. En la capital levantina se presenta como salvador tras la catástrofe sufrida el 14 de octubre de 1957, donde las inundaciones causaron un centenar de muertes, además de importantes daños

materiales. El montaje recoge devastadoras imágenes de los destrozos, que en su momento fueron hurtadas a los espectadores, y algunos planos de la breve visita del Jefe del Estado a la ciudad once días después del desastre. La propaganda funciona a pleno rendimiento cuando presenta la crónica: “El testimonio documental del triunfal viaje de SE el Jefe del Estado, Generalísimo Franco, por tierras valencianas, que han recibido los beneficios del Plan Sur, se ha gestado y comenzado inmediatamente después de las dramáticas inundaciones de octubre de 1957, por orden expresa del primer magistrado de la nación”.

No-Do Nº 1022-A (06/08/62). **DEPORTES. II Travesía a nado del Embalse de Buendía. Triunfo del Club Tajamar.** Un minuto en total, donde lo más curiosos son las tomas de las construcciones que rodean las aguas. La *embalsitis*, también conocida como *pantanitis*, que aqueja al Régimen le lleva a registrar cualquier evento celebrado en el entorno de estas mimadas obras. La ocasión la ofrece una competición deportiva que en categoría absoluta logró reunir a 43 nadadores, el primero de los cuales consiguió superar los 2500 metros de la prueba en 28 minutos, 50 segundos y 3 décimas.

No-Do Nº 1121-C. (29/06/1964). **INFORMACIÓN NACIONAL. Periodistas madi-**





*El No-Do 1121-C muestra la presa de Contreras en construcción. La otra imagen corresponde al No-Do 1417-B, y en ella se puede ver al Príncipe saludando a los vecinos de La Frontera*

**leños en el Embalse de Alarcón. Visita a diversos servicios de obras públicas de Valencia.** Para extender la propaganda a los medios de comunicación el Ministerio de Obras Públicas invitó a los periodistas a visitar diversas obras, primero en Valencia, después en Contreras, donde se aprecia el avance de las obras con respecto a la situación mostrada en el No-Do número 1016-C cuatro años antes. La visita termina en el pantano de Alarcón, que está “lleno hasta rebosar. (...) Uno de los más rentables y de los que más recursos aporta a la economía nacional”, según resalta el locutor.

No-Do Nº 1417-B (02/03/1970). **INFORMACIONES Y REPORTAJES. Operación “Cuenca II”. El Príncipe de España presenta la fase final de las maniobras.** Durante un minuto y medio el reportaje recoge la visita del Príncipe de Asturias a la última fase de unas maniobras militares desarrolladas en la Sierra de Bascuñana. El operativo, con participación de una brigada paracaidista y otra unidad del ejército de tierra, tenía el centro logístico cerca del pueblo de La Frontera, donde

se puede ver cómo “los vecinos saludan cariñosamente al Príncipe”.

No-Do Nº 1423-B (13/04/1970). **INFORMACIONES Y REPORTAJES. El trasvase Tajo-Segura. Obra de importante trascendencia para la economía nacional.** Una vez más, los primeros planos aéreos de Entrepeñas y Buendía sirven para dar cuenta del inicio de unas obras con el tiempo convertidas en objeto de permanente conflicto político. “Con un presupuesto de 6400 millones de pesetas (...) se calcula que estará terminado en 1973 (...) con una extensión de trescientos kilómetros, cruzará cuatro provincias: Guadalajara, Cuenca, Albacete y Murcia (...) para suplir la insuficiencia de agua del sudeste español”.

No-Do Nº 1431-B (08/06/1970). **REPORTAJES. Romería de la Virgen de Rus, en San Clemente.** Duración: 2' 8". Interesante documento gráfico que recoge una tradición que cada lunes de Pentecostés congrega a los pueblos de la comarca en la “capital de la Mancha Alta o de Montearagón (...) y cuyos orígenes se remon-

tan al siglo XV”. El texto informa de la “fuerte pugna entre la mocedad en la su-basta (...) cuyos fondos son destinados a obras piadosas”. En las afueras del pueblo, la imagen de la Virgen se protege de las posibles inclemencias meteorológicas y se inicia la carrera para cubrir los casi nueve kilómetros que les separa del Santuario, reconocido lugar cervantino que hizo exclamar a Sancho “Voto a Rus”. Sorprende la abundancia de primeros planos de las gentes del pueblo, quizás como semblantes de esa “perpetuación de la tradición a la Virgen tan metida en la entraña de la devoción popular” que sella el final sonoro de la crónica.

No-Do Nº 1462-B (11/01/1971). **INFORMACIONES Y REPORTAJES. Elección de “Dulcinea 1971”. Original fiesta de “Fin de Año” en un mesón de Mota del Cuervo.** En minuto y medio se muestra la fiesta organizada por Iberia en el Mesón Don Quijote para despedir el año 1970. No puede extrañar, pues, que la distinción de Dulcinea 1971, entregada por el actor Manolo Codeso ataviado de Don Quijote, recaiga en una rubia azafata de la propia compañía aérea. Destacan las primeras panorámicas de Mota del Cuervo, que aparece vestida de blanco por una capa de nieve.

No-Do Nº 1497-B. (13/09/1971). **INFORMACIONES. La fiesta de Nuestra Señora de la Antigua de Manjavacas. En Mota del Cuervo.** Duración: 1' 51". La crónica comienza repitiendo la misma panorámica que partiendo del cerro de los molinos vimos en el No-Do número 1462-B, ahora sin nieve. Asistimos a la elección de dama de honor y comienza la romería



*El reportaje dedicado a la Romería de la Virgen de Rus ofrece un desacomunado protagonismo de los rostros de la gente del pueblo*

## FIESTAS Y ROMERÍAS POPULARES

Uno de los componentes más destacados del No-Do, fiel reflejo del interés general mostrado por el régimen franquista, fue la atención dedicada a las fiestas populares y a las manifestaciones más peculiares del folclore nacional, tomando casi siempre como referencia la destacada labor realizada en este terreno por la Sección Femenina, a la que se debe, guste o no guste, se quiera reconocer o sea motivo de burla, un papel esencial para comprender lo que ahora mismo está ocurriendo. Porque hasta entonces, la élite intelectual y social consideraba que tales cosas eran propias de un pueblo zafio, sin cultura ni formación. Los escritores clásicos de Cuenca, por ejemplo (Muñoz y Soliva, Torres Mena), no dedican ni una sola palabra a cuestiones que, según ello, no deberían merecer atención.

El No-Do rescata e impulsa esta recuperación del folclore nacional y aporta una visión cinematográfica, cercana, de calado estético, a las viejas costumbres y las danzas tradicionales que así inician el camino



de su recuperación. Del amplísimo repertorio festivo de la provincia de Cuenca dos citas anuales merecieron ser recogidas en estas imágenes, las dos manchegas y ambas similares en su planteamiento de traslado de imágenes religiosas a la carrera entre la iglesia parroquial y la ermita. Son las espectaculares romerías de la Virgen de Rus, en San Clemente y de la Virgen de la Antigua de Manjavacas, en Mota del Cuervo. Imágenes en blanco y negro que ayudan a incentivar la belleza plástica de un drama visual vivido en

directo, en el que las cámaras se recrean ofreciendo maravillosos primeros planos de los portadores de las andas, envueltos entre el esfuerzo físico personal y la convicción devocional que les anima.

Si el No-Do siguiera existiendo hoy, el calendario festivo de la provincia le ofrecería multitud de ocasiones para que sus cámaras se recreara a la búsqueda de imágenes, tan generosamente ofrecidas hoy en docenas de citas populares.

José Luis Muñoz

sacando la imagen de la Virgen de la Ermita y se repiten (salvo la subasta) los ritos de Rus: el posible origen de la tradición en el siglo XV, la protección de la talla y la singular carrera a hombros de los mozos hasta llegar a la iglesia parroquial, para finalizar destacando una fiesta que aún “creencias y regocijos populares”.

No-Do Nº 1525-A (27/03/1972). **PÁGINA EN COLOR. Semana Santa en Cuenca. Artísticos pasos recorren las calles y rincones de la ciudad.** Este reportaje, lleno de luz y colorido, se centra en las procesiones del Jueves (Paz y Caridad) y Viernes Santo (Camino del Calvario y En el Calvario) ofreciendo una de las primeras evocaciones cinematográficas en color (la única del No-Do) de las hermandades y sus pasos, en perfecta simbiosis con el intrincado paisaje urbano y las devotas gentes de la ciudad que aparecen retratadas. Sin olvidar el toque poético, empieza con el famoso soneto de Federico Muelas “Alzada en limpia sinrazón alta, pedestal de crepúsculos soñados”

para finalizar con otros versos de Eduardo de la Rica que rezan así: “Cuenca pide la luz. La luz se hace mientras se precipita el desenlace y entre nubes y sombras muere el día. Cuenca vela la cruz. Aves volando interrumpen su largo viaje cuando les llega el sufrimiento de María”.

No-Do Nº 1706-B (22/09/1975). **DEPORTES NAÚTICOS. Esquí náutico. Final de la Copa de Europa de Naciones en el Embalse del Cerro de Alarcón.** Duración: 2' 45". Otra competición deportiva para

aprovechar el pantano a rebosar de agua (el primer trasvase a la cuenca del Segura no llegaría hasta 1979) como muestra la primera panorámica. Después las imágenes se centran en la competición entre los representantes de Inglaterra e Italia, con victoria final de los primeros y entrega de trofeos a cargo de la duquesa de Badajoz, la hermana del Borbón que no tardará en ser coronado como Juan Carlos I. El concurso fue recogido, mucho más ampliado y con el añadido del color, en el número 77 de la revista mensual *Imágenes del deporte*.



Fotogramas correspondientes a los números 1525-A y 1706-B del No-Do, respectivamente



## TIEMPO DE PANTANOS: ENTRE LA ARITMÉTICA Y LA CHISTOGRAFÍA

En la parafernalia acuñada por el Franquismo y sabiamente difundida, semana a semana, por el No-Do, como eficaz elemento, nada sutil, de propaganda del régimen, los pantanos (inauguraciones, visitas, reportajes) forman un subapartado muy definido, mediante la aplicación de un esquema tópico, aplicado de manera repetida a cada uno de los casos. Para un régimen dictatorial, la exaltación de las obras públicas como elemento de notable impacto popular con el que compensar u ocultar otras deficiencias del sistema (la primera de todas, la falta de libertad) ha resultado siempre un factor de evidente importancia. El antecesor de Franco, el también dictador Primo de Rivera, lo aplicó de manera generosa en el terreno de la construcción de carreteras, claro que entonces, en la segunda década del siglo XX, aún no había nacido el No-Do ni el cine, en general, había alcanzado la notable difusión y popularidad con que aparece ya asentado tras la guerra civil.

Ahora sí, a partir de los años cuarenta, el cine será el primer elemento de difusión y propaganda del nuevo régimen, impulsado por figuras señeras de la intelectualidad española del momento, con nombres como Eugenio D'Ors, Dionisio Ridruejo, Ernesto Giménez Caballero, entre otros, situados en primera fila en la elaboración de los elementos publicitarios necesarios para asentar la política de Franco. En la España de la pobreza posbélica, del aislamiento internacional y del histórico complejo de inferioridad que acongoja a la población, para la que los progresos e invenciones de los que llegan noticias del exterior son bienes inalcanzables, la construcción de embalses reguladores de los cauces fluviales se presenta no solo como un importantísimo esfuerzo nacional, al que se dedican técnicos, capitales y fuerza humana sino también se diseña un horizonte futuro cargado de bienestar como dimanante de la riqueza que necesariamente derivará de esos embalsamientos de agua.

Construir pantanos es el gran descubrimiento de la política franquista. Algunos de ellos, como el de Alarcón, ya habían sido programados por la República, sin que las obras empezaran entonces. Antes aún, a comienzos de siglo, la monarquía alfonsina también previó otro, pequeño, en las inmediaciones de Priego, a partir de las aguas del Escabas, pero es tras la Guerra Civil cuando el régimen se lanza de manera desaforada a llenar las tierras del interior español con embalses de todo tipo. En ese apogeo, los tecnócratas del sistema encuentran un territorio propicio, un amplio espacio escasamente poblado pero cruzado en todas sus direcciones por generosos caudales de agua, lo que deviene en el hecho de que la provincia de Cuenca termine por acoger tres de los más grandes pantanos españoles: el de Alarcón, sobre el Júcar, inaugurado por el propio Franco el 26 de mayo de



1952; el de Buendía, vinculado al de Entrepeñas, con aguas del Guadiela, inaugurado en julio de 1958 y el de Contreras, sobre el Cabriel, puesto en funcionamiento en 1972.

Para todos ellos, y para otra buena cantidad de noticias relacionadas con las obras (visitas de ministros o la del príncipe regente de Irak, Abdul-Ilah, al que el mismo Franco acompañó para explicarle en directo las maravillas del embalse de Buendía) había amplia capacidad de recepción en las imágenes del No-Do, acompañadas del imprescindible comentario laudatorio en el que siempre se ofrece un nutrido aparato informativo basado en datos: hectáreas ocupadas, metros que alcanzan las presas, cantidad de agua embalsada, superficies que serán regadas, etc. Abrumar al dócil espectador con una batería de cifras fue, por lo que sabemos, un mecanismo propagandístico muy eficaz, lo que no impidió que por los recovecos malignos de la insidia impulsada por los enemigos del régimen se deslizara una abundante colección de chistes, muy populares en la época, sobre la afición de Franco a inaugurar pantanos.

En esos reportajes del No-Do no queda hueco para lamentar la desaparición del pueblo de Gascas, anegado por el embalse de Alarcón ni la de Santa María de Poyos, inundado por el de Entrepeñas, obligando a sus habitantes a trasladarse en masa, quieras o no, a un nuevo aposento, en Paredes, ni hay tampoco lágrimas nostálgicas para derramarlas en la pérdida del que fue Real Sitio de La Isabela. Por supuesto, no hay espacio para acoger el dolor de los agricultores de Valverde de Júcar u Olivares de Júcar, que perdieron, a cambio de una compensación miserable sus mejores tierras. En esas noticias, el Estado se atribuye el mérito de lo que se estaba haciendo pero se oculta la terrible realidad de que ninguno de esos

embalses se construye en beneficio de las tierras inmediatas, sino de otros territorios muy alejados. El caso más sangrante es el del embalse de Alarcón, cuya construcción se justifica como medio de promoción de energía eléctrica para Valencia y asegurar el riego de cien mil hectáreas de arrozales y otros cultivos, también en Valencia. Ni una sola palabra, ni una sola peseta invertida a favor de las tierras ocupadas en la provincia de Cuenca.

Con todo, aún faltaría por llegar el colmo de los agravios, cuando el sistema Entrepeñas-Buendía sea utilizado como elemento de cabecera para el trasvase Tajo-Segura, en lo que está siendo el más bochornoso caso de expolio conocido en España en los tiempos contemporáneos. Pero de eso ya no tiene la culpa Franco, aunque en su época se pusieron las bases del problema y tampoco el No-Do subsistió el tiempo necesario para poder ocuparse del trasvase. Con los pantanos franquistas, ya tuvo suficiente.

José Luis Muñoz

No-Do Nº 1780-B (07/03/1977). **PÁGINA EN COLOR. Los Reyes en Cuenca. Diversos aspectos de la visita.** Duración 3'31''. En su periplo por las capitales de España los Reyes llegaron a Cuenca el día 17 de febrero de 1977. Para mostrar el cambio que se estaba experimentando en el país, el noticiario comienza dedicando un reportaje al carnaval de Tolosa con estas palabras "Ahora que los carnavales no están proscritos...". Siguiendo el plan de visita, los monarcas llegan a la ciudad en un automóvil descubierto y tras atravesar el puente de la Trinidad suben a la Plaza de Pío XII para la recepción oficial. Tras pasar revista a las tropas y saludar a las autoridades, toca la misa en la Catedral, donde en un lugar privilegiado se puede distinguir la figura del General Armada (principal golpista justo cuatro años después). Al referirse a las palabras del Alcalde Juan Alonso Villalobos el locutor hace referencia al "Octavo aniversario (*sic*) de la conquista de la ciudad por el Rey Alfonso VIII". En la Diputación, nueva recepción con palabras del Presidente Constantino Palomino; y tras pasar por el eje de Carretería SS.MM. visitan los museos de Arte Abstracto y Arqueología, con explicaciones a cargo de Fernando Zóbel y Manuel Osuna. Un reportaje mucho más amplio, donde se recoge la parada de los Monarcas en Tarancón fue recogida en un documental dedicado exclusivamente a la jornada titulado *Visita Real a Cuenca*.



No-Do Nº 1866 (30/10/1978). **CUENCA Y SU MUSEO. Una visita al Museo de Arte Abstracto que ha sido recientemente enriquecido con nuevas salas.** Duración 5'34''. Doce años después de su inauguración, por el empeño personal de Fernando Zóbel y la implicación del Ayuntamiento de la ciudad, el No-Do dedica un amplio reportaje al considerado "el primer museo de este tipo de España y uno de los más interesantes de todo el mundo". El director del Museo, Pablo López de Osaba, nos introduce en el arte abstracto intentando razonar las tres tendencias definidas: expresionismo, lirismo y constructivismo. Recorrido por sus colecciones con breves explicaciones sobre los orígenes y la consolidación del arte abstracto en nuestro país. Referencias a la armonía entre la obra y la singular arquitectura del Museo, entre el contenido y la ubicación, al tiempo que las imágenes buscan emociones entre los cuadros y los planos desenfocados de ciertos temas (tejas, construcciones y paisajes) para terminar con una breve referencia a las setecientas obras (entre ellas unas 150 pinturas y 16 esculturas) de casi 140 artistas que constituyen los depósitos del Museo.

No-Do Nº 1914 (05/11/1979). **RESERVA NATURAL. La flora y la fauna de Hosquillo, en la provincia de Cuenca.** Duración 3'18''. "A pocos kilómetros de Cuenca se encuentra la Reserva Natural de Hosquillo, una hondonada rodeada por más de 25000 hectáreas de bosque que el empeño del Ministerio de Agricultura, el ICONA y el Ayuntamiento de Cuenca ha convertido en lugar ideal para mantener venados, muflones, cabras e incluso osos. (...) El Hosquillo es un parque abierto al público, pero una de sus finalidades más importantes consiste en el traslado de animales a otras reservas donde las especies comienzan a extinguirse". Imágenes algo bucólicas de venados y muflones cruzando arroyuelos,

para terminar con el mayor atractivo, una de "las cosas que más chocan al visitante" es la presencia de osos en tierras de Cuenca donde "han criado sin ningún tipo de problemas, adaptándose a las circunstancias del clima y del terreno". Desde el principio, los plantígrafos han sido el principal reclamo del Parque.

No-Do Nº 1914 (05/11/1979). **ICONOS. Un sacerdote español compite en su fabricación con los artistas orientales.** Duración 2'43''. Probablemente, la presencia de las cámaras del No-Do en la Serranía facilitó la realización de otro reportaje para el mismo noticiario filmado en el pueblo de Las Majadas, donde Anastasio Martínez Sainz ejerce de párroco, y se dedica a realizar iconos "de una belleza y calidad artística impresionantes", trabajo que había dado a conocer "en una exposición en la Casa de Cultura de Cuenca". Prepara la madera que servirá de base a un proceso largo y minucioso, destacándose el dorado de la madera con panes de oro. "Jesucristo, la Virgen y los santos suelen ser los temas más frecuentes..., por eso los artistas que los realizan son hombres profundamente religiosos", argumenta el narrador.



Anastasio Martínez Sainz, párroco de Las Majadas, protagoniza la última página conense del noticiario documental en su faceta artística como pintor de iconos (No-Do nº 1914, de 5 de noviembre de 1979)



## AL ALCANCE DE TODOS LOS ESPAÑOLES

Así, y durante cuarenta años, nos ponía el mundo entero a muchas generaciones de posguerra nuestro No-Do, de exhibición obligatoria en cualquier sesión de cine que se programara en cualquier lugar del territorio nacional y que, además de ofrecer la posibilidad de llegar a tiempo al visionado completo del largometraje a los más rezagados, nos servía en imágenes los acontecimientos más destacados a nivel nacional e internacional, eso sí, con el retraso correspondiente. Su sistema de distribución suponía que los más actuales iban a los cines de estreno de las grandes capitales y posteriormente pasaban a los de preestreno, barrio, capitales pequeñas y otras ciudades. De esta forma, y en una época en la que la televisión era un sueño, en mi pueblo pude ver el gol de Zarra del Mundial de 1950 apenas tres meses después de haberlo marcado.

Comentamos aquí la primera visita que realizaron a Cuenca D. Juan Carlos I y D<sup>a</sup> Sofía el 17 de Febrero de 1977. Visita real a Cuenca no está firmado por ningún director ni guionista, aunque en los títulos de crédito sí aparecen, entre otros, el montador Nicolás Muñoz, el sonidista Antonio Vaquero o la fotografía de Ismael Palacio, José L. Sánchez y E. de Castro, con banda musical de Mario Medina: una obra coral, encargada a un equipo de la casa, de quince minutos de duración y que comienza con la llegada de los Reyes a Tarancón.

Recordaré la visita en forma de tráiler. Los Reyes llegaron acompañados por el "Ministro de Jornada", en esta ocasión Fernando Abril Martorell, Vicepresidente del Gobierno con Adolfo Suarez, y por el General Alfonso Armada (sí, el del golpe), Secretario de la Casa Real. La calificación de "histórica" que aplico a la visita es justificada. Si bien los Monarcas ya habían visitado Cuenca siendo príncipes, era la primera vez que lo hacían como reyes. Hay que resaltar el momento en que se llevó a cabo; el Rey había sido proclamado año y medio antes, y en julio anterior él mismo había nombrado a Suárez Presidente del Gobierno con el encargo expreso de realizar una transición hacia la democracia plena. Apenas dos meses antes, Suárez había conseguido que las Cortes franquistas aprobaran su Ley de Reforma Política, lo que le permitió iniciar el proceso y anunciar la convocatoria de elecciones generales para el mes de junio siguiente. Unos días antes se había producido el asesinato de los abogados laboristas en Madrid, por citar hechos relevantes. Era, pues, un momento crucial en el que los españoles nos encontrábamos, tras cuarenta años del régimen personalista y militar surgido del desastre que supuso la Guerra Civil. Desde la inquietud, la preocupación, el catastrofismo o la esperanza, todos nos hacíamos la misma pregunta: "Y después de Franco, ¿qué?", cuya respuesta solo podíamos dar nosotros mismos.

En este ambiente expectante y al margen de posiciones políticas, la

Monarquía heredada suponía futuro y esperanza. No es extraño, pues, que esta visita a Cuenca supusiera una explosión de espontáneo fervor popular hacia los Monarcas. Sin autobuses pagados ni bocadillos gratuitos, sin ningún otro tipo de "alicientes", los taranconeros y los conqueses se echaron a la calle masivamente a expresar no sé si adhesión, pero sí confianza en el futuro que representaban.

Para los que entonces estábamos en la treintena, el nodo nos trae recuerdos y vivencias imborrables. El recibimiento protocolario correspondía a nuestras autoridades, todas provenientes del antiguo régimen, entre quienes se encontraban desde los reformistas moderados y radicales hasta los más recalcitrantes defensores del inmovilismo y el mantenimiento de las viejas estructuras políticas, todos vestidos de rigurosa etiqueta para recibir a SSMM.

Aparecen el Gobernador Civil Antonio Casas, el Presidente de la Diputación Constantino Palomino, los alcaldes de Cuenca y Tarancón (Alonso Villalobos y Paco Manzanares), el Gobernador Militar, el Presidente de la Audiencia Provincial, los hasta entonces Procuradores en Cortes Rafael Mombiedro y José Emilio Sánchez Pintado o miembros de las (en funciones) corporaciones locales de Cuenca y

Tarancón, entre ellos el recordado Balbino Noheda. También aparecen en las visitas junto a los Monarcas Fernando Zóbel y Manuel Osuna, directores de los museos de Cuenca.

Para los que vivimos la época apreciamos en la película los recuerdos intensos de aquellos días en los que eran protagonistas otras personas que aparecen y que estaban llamadas a desempeñar un papel político, como el horcajeño Gervasio Martínez Villaseñor, en aquel momento recién nombrado Gobernador Civil de Pontevedra y cabeza principal en Cuenca del movimiento político llamado a desempeñar un papel esencial en la transición española, UCD, cuando este partido estaba en ciernes y se pensaba que la hegemonía política se polarizaría entre la derechista AP de Fraga y el PSOE de González, principal aglutinador de la izquierda social del momento. Apenas un mes después de esta visita real, fue esencial otra visita a la que considero que los historiadores no le han dado toda la dimensión que en mi opinión tuvo; la que el presidente Suárez realizó al de los Estados Unidos Jimmy Carter, que supuso un respaldo al proceso democratizador y tras la cual se dio vía libre, entre otras cosas, a la constitución de la UCD y la legalización del PCE.

La visita real concluyó mediada la tarde y los Monarcas regresaron a Madrid en helicóptero. El No-Do recogió el evento, dejando testimonio de los hechos, como tantas veces en la reciente historia de España a cuyo conocimiento puntual ha contribuido en gran manera nuestro entrañable Noticiario Cinematográfico.

Gonzalo Pelayo



## Revista *Imágenes*

Entre enero de 1945 y agosto de 1968 No-Do edita una revista semanal denominada *Imágenes* (de unos diez minutos), de la que llegará a publicar un total de 1228 números. Podían ser monográficos o bien tratar diferentes temáticas agrupadas alrededor de un asunto común, como sucedió en el número 262, producido en 1950 bajo el título *En el agro español*, donde se incluye un capítulo dedicado a *La rosa del azafrán*; desafortunadamente, la desaparición del sonido no permite completar los datos para situar con precisión la localización geográfica, aunque podemos emplazar la filmación en la comarca de La Manchuela, donde se situaba una de las principales zonas de producción de estos estigmas de oro. Las imágenes de la enorme cuadrilla de recolectoras (mayoritariamente mujeres) por la inmensa llanura de tonos purpúreos teñidos de gris forman parte ya del pasado, y en el relato de su jornada solo resulta claramente reconocible el paso de la partida bajo el arco de acceso a la monumental Alarcón<sup>15</sup>. Otro documental editado con el número 1213 en el año 1968 bajo el título *Evocaciones de la Semana Santa* recoge imágenes de la ciudad y algunas joyas artísticas del Museo Diocesano, pero no se citan Cuenca ni sus procesiones.

Los únicos ejemplares de la revista cinematográfica *Imágenes* dedicados en exclusiva a nuestra provincia son los siguientes:



*Fotogramas del capítulo de la revista Imágenes dedicado a La rosa del azafrán, donde se ve a las recolectoras frente a Alarcón. La otra imagen parece la localidad de Campillo de Altobuey*

Nº 690. **Cuenca y su Semana Santa** (1958). Duración: 9' 53". En realidad el título esconde un reportaje turístico plagado de referencias poéticas: "La bella durmiente del bosque", llamó Eugenio D'Ors a la ciudad del Júcar, "La Nueva York de la Edad Media", la tituló otro poeta contemporáneo. Casi dos tercios del metraje lo emplea en hacer un recorrido por el paisaje y el urbanismo suspendido en la vieja ciudad castellana, pasando por el obligado peaje que conforma el "capricho geológico" de la Ciudad Encantada, donde el guionista muestra su capacidad visionaria al percibir que "la Naturaleza imita al arte abstracto". La lírica de Domínguez Millán y Federico Muelas acompaña a la cámara en su recorrido por las calles y el arte hasta llegar a las procesiones, convertidas en metáfora perfecta por el Cronista de Cuenca: "un suceso de insólita naturalidad, (...) como el lento y trabajoso avance cerro arriba de los ríos conqueses, que burlando la ley inexorable que



hacia el mar los lleva, avanzan jadeantes hasta la cumbre arrastrando la guardia de gráciles chopos en sus orillas".

Nº 822. **Enseñanza y alegría. La Sección Femenina por las rutas de España** (1960). Duración: 10'. Como premio concedido por el Gobernador Civil, que presidió la jornada de clausura, a una campaña de embellecimiento de los pueblos, las llamadas Cátedras Ambulantes de la Sección Femenina se instalaron en la localidad de Tresjuncos durante cuarenta y cinco días. Las seis muchachas, tras asistir cada amanecer a la preceptiva misa, imparten a los vecinos diversas actividades formativas relacionadas con la convivencia, aptitudes femeninas, historia de España, hogar, confección, industrias rurales, curtido de pieles, cuidados de puericultura, deportes, juventud... Casi todas enfocadas a las mujeres; "los hombres se incorporan al finalizar las tareas del campo", se dice. Todo perfectamente compartimentado por sexos, que únicamente coinciden a la hora de recuperar los bailes tradicionales. A los niños

<sup>15</sup> La panorámica que se ofrece de una localidad puede corresponder a Campillo de Altobuey, pero no se puede afirmar con certeza, como tampoco se puede identificar el puente por donde pasan las recolectoras en su alegre caminar.





*Estos fotogramas reflejan las labores desempeñadas por las Cátedras Ambulantes en la localidad manchega de Los Hinojosos*

## CÁTEDRAS AMBULANTES

La revista *Imágenes*, en su número 822 del 1 de enero de 1960, recogió la visita de las Cátedras Ambulantes de la Sección Femenina a la localidad manchega de Tresjuncos, que acababa de recibir un premio por embellecimiento. En diez minutos, y con el título *Enseñanza y alegría. La Sección Femenina por las rutas de España*, el noticiario recoge las actividades de las jóvenes que a lo largo de mes y medio se dedican a instruir a las gentes del pueblo en materias como formación femenina, hogar, industrias rurales, medicina, juventudes, religión, deportes, hábitos sanos o convivencia. Propaganda formativa de adoctrinamiento franquista del mundo rural que las responsables llevan a cabo en sus camiones y remolques, con sus cursillos, talleres, concursos (impagable el de cuadras limpias) y festivales de exhibición. Las autoridades locales colaboran con interés en el evento: párroco, alcalde, Cámara Sindical Agraria, Oficina de Extensión Agrícola, Jefatura Provincial de Sanidad..., mientras el pueblo acoge con cierto estupor los hábitos modernos de unas mujeres que enseñan cómo comer adecuadamente con cubiertos, poner un pañal, fabricar conservas de modo higiénico o hacer gimnasia. Curiosamente, la pieza mantiene no pocas similitudes con el largo de ficción *Llegaron siete muchachas* (Domingo Viladomat, 1955), en cuyo guion —una suerte de ilustración del ideario falangista— intervino el escritor conquense Federico Muelas y cuyo argumento relataba la labor de una de estas Cátedras en un pueblo castellano dominado por un cacique.

Pablo Pérez Rubio

## AQUEL MAR IMAGINARIO

Hace más de veinte años, en uno de los semanales “Ejercicios de caligrafía” que daba uno entonces a los periódicos, titulado “Un mar imaginario”, escribí: “A mediados de los años sesenta Valverde de Júcar era el Benidorm candoroso y descreído de la comarca conquense en la que humildemente se sitúa. Para los niños de tierra adentro que éramos, aquel oasis líquido, aquel mar traicionero pero en calma que trajo el pantano, era un universo nuevo de posibilidades mágicas y casi ilimitadas. Franco, en su afán mesiánico por someter las aguas, desoyendo la voz insignificante y amedrentada de los vecinos, decidió anegar lo más granado del pueblo: la exuberante vega y la carretera general que unía Madrid con Valencia. Aquella decisión terrible debía suponer necesariamente la ruina para la villa. Las tierras más hermosas, las que habían proporcionado los mejores y más abundantes cultivos, quedaron sumergidas, irremediablemente a merced de un Neptuno de pacotilla que cambió el tridente por una azada. [...] Los niños y los muchachos sin embargo, con un entusiasmo irresponsable, propio de la cortedad y la ignorancia, recibimos aquel mar inaudito como un regalo impagable”.

Hoy debo confesar, viendo las imágenes en colores sucios del No-Do, que no he reconocido esas aguas en las que se bañó mi infancia. Claro que tampoco aquel niño que fui en su playa imaginaria se reconoce en el hombre que soy, probablemente por-

y niñas, diferenciados y por separado, se dedican las actividades deportivas, los juegos y las canciones, cuyas “voces elevan al cielo”, mientras el “Concurso de cuadras limpias” lo ganó la señora Librada. Viendo los valores y las esencias que transmiten estas imágenes no se puede menos que evocar aquellas otras cátedras ambulantes desarrolladas casi tres décadas atrás por las Misiones Pedagógicas, puestas en marcha por la República con el objetivo de acercar la cultura a las poblaciones más arrinconadas.

que cuando me afeita frente al espejo cada mañana observa con tristeza que desde entonces no he hecho otra cosa sino traicionar sus sueños. No he podido ver, en los saltos, cabriolas y volteretas de esos esquiadores acuáticos venidos de Europa, los bañadores estampados de las muchachas de aquellos días, que con un rubor desconocido ocultaban pantano adentro sus cuerpos incipientes entre risitas nerviosas y palpitos encarnados, muriéndose a chorros por una palabra, un gesto, el jirón de luz de un roce mínimo bajo la piel del agua. No he sabido ni querido mirar más abajo, en lo hondo, donde duerme el último aliento de los ahogados, por temor a encontrarme los ojos vidriosos de ese muchacho que con mi nombre balbuciente entre los labios (“¡Mora! ¡Mora! ¡Sálvame!”) quiso beberse la vida en un sorbo y se tragó todo el mar, dejando un rastro de cristales rotos en la mirada de mi hermano, una herida abierta, infinita en sus ojos líquidos.

También es verdad que en el año del campeonato europeo de esquí acuático (1975) uno ya había desertado impunemente de su pueblo y, muy ufano —con manchas de acné en el alma y sarpullido sin remedio de literatura para siempre— ejercía de capitano de baratillo; sin sospechar siquiera que, en realidad, acaso nunca salió de aquella piragua del Club Náutico que, rumbo a ninguna parte, un día se extravió en el mar invisible de todos los naufragios.

Francisco Mora

## Imágenes del Deporte

La producción de noticiarios y revistas periódicas del No-Do se completa con la edición de 88 números, entre los años 1968 y 1977, de una publicación de carácter mensual denominada *Imágenes del Deporte*, dedicada en exclusiva a recopilar todo tipo de pruebas y eventos relacionados con la actividad deportiva. El siguiente número está dedicado a una competición, otrora impensable, desarrollada en septiembre de 1975 sobre las anegadas tierras del antiguo Señorío de Alarcón:

Nº 77. *Esquí náutico. Copa de Europa de Naciones. Embalse de Alarcón* (1975). Con una duración de 8 minutos el documental, realizado por J.M. de la Chica, comienza con las mismas imágenes en blanco y negro de la entrega de trofeos recogida en el noticiario 1706-B, para después, ya en brillante color, centrarse en las piruetas y los espectaculares saltos, mostrados al ralentí, de una competición en la que participaron un total de siete países. Sobre la orilla del pantano, cerca de la presa, se montaron las tribunas para acoger a los aficionados.



*Tribuna montada en el embalse de Alarcón para la Copa de Europa de esquí náutico*

## Documentales

El ingente repertorio de registros cinematográficos producidos por el No-Do se completa con la realización de un total de 702 documentales (216 en blanco y negro y 486 en color) con una duración estandarizada en torno a los doce minutos, de los cuales solo cinco están dedicados a la provincia. Sin lugar a dudas, el fondo documental más relevante, tanto desde un punto de vista artístico como cultural, lo constituyen estas cinco ediciones que el organismo dedicó a diferentes aspectos sociales, etnográficos, turísticos, incluso líricos y fantásticos, de la provincia. Además, fueron realizados por solventes profesionales que intentaron reflejar, con desigual fortuna, tanto inquietudes argumentales como ciertos cuidados formales y estéticos, manifestando un interés por captar en las imágenes y en los textos detalles y esencias más allá de la simple postal paisajística.

Aparte de los títulos relacionados a continuación, dedicados en exclusiva a la provincia conquense, tenemos dos intervenciones episódicas relacionadas, una vez más, con nuestra riqueza hídrica. La primera es el ya citado reportaje del año 1962 dedicado a *Franco y Valencia*. La otra es una producción del año 1954, también en blanco y negro, titulada *Vida de un río*, donde se recorre la orografía del Tajo desde su nacimiento hasta la desembocadura, reflejando los aspectos sociales y tradicionales de los pueblos que han brotado a lo

largo del recorrido. Empieza con un tono de notas líricas para derivar a una reiterativa, obsequiosa y mareante combinación de gráficos y datos al llegar a los embalses de Entrepeñas y Buendía. Al menos, se incluyen unas imágenes sobre los trabajos de los gancheros<sup>16</sup>, aquellos míticos pastores de troncos por los cauces fluviales que ya habían pasado a la historia.

1944. *Maderada* (b/n). Duración: 12' 35". Apenas puesto en marcha el No-Do, Agustín Macasoli, uno de los más reputados operadores de cámara del organismo, se desplaza hasta la Serranía conquense para recoger los trabajos madereros y dar fe de los postreros quehaceres de los gancheros, antiguo oficio de carácter nómada transmitido de padres a hijos y con cierta aureola de leyenda que se haya en proceso de extinción. Las imágenes, de extraordinario valor documental, comienzan resaltando la "belleza incomparable" y la riqueza forestal de "una provincia poco conocida que es la quinta en superficie", un pino-observatorio sirve de atalaya a la cámara para empezar a mostrar las sucesivas labores hasta que la madera llega a las serrerías de la capital y se carga en los vagones del tren: el marcado de los árboles que serán talados, la corta, la limpieza del ramaje y *despielado*, el apilamiento en *cambras*, el transporte por el canal de la Central Eléctrica de Castilla en Villalba de la Sierra, la construcción de *adobos* y la saca

<sup>16</sup> Curiosamente son las mismas y probablemente las únicas que, en un alarde de previsión, había filmado Macasoli una década antes para el documental titulado *Maderada* sobre las aguas del Júcar, aunque ahora se montaban para ilustrar la vida del Tajo.



## MADERADA DE LOS BOSQUES DE CUENCA

El mundo ancestral de las maderadas o descenso de los troncos de madera por los ríos serranos hasta los centros de distribución y producción, hoy nos parece algo lejano, primitivo, propio de otros tiempos. Nos remite al costumbrismo y a la etnología. Pero no: es cosa de antaño y casi de ayer. Base de la riqueza de provincias y municipios como Cuenca, ricos en masa forestal y en ríos bravíos, empezando por el gran monarca: el Júcar. Legiones de operarios conducían hasta catorce kilómetros de abigarrados troncos, haciendo ingeniosas obras de ingeniería efímera (adobos) para que salvaran saltos de agua, meandros, remansos y toda clase de accidentes que Natura propone.

El ganchero, provisto de su emblemática herramienta, empujaba y direccionaba los troncos, a veces danzando sobre ellos como un equilibrista, con grave riesgo de caída, y, tras el desembarco en la actual playa artificial de Cuenca, los cargaba en carretas y camiones, con efluvios todavía de madera fresca.

Este documental del año 1944, de algo más de doce minutos de duración, se abre y cierra con una evocadora imagen de las Casas Colgadas todavía no restauradas pero ya imagen emblemática de la ciudad, y recrea con gran fidelidad todas las fases de un proceso que fue fuente de



trabajo y riqueza exportadora para Cuenca y que perduraría hasta bien entrada la década de los cincuenta. Dirigido por Romley y fotografiado por Macasoli (maestro de cameramen naturalistas como Teodoro Roa, brazo derecho de Félix Rodríguez de la Fuente en *El hombre y la tierra*), la música del maestro Parada añade ritmo y dramatismo a las imágenes. Seguimos, casi como a personajes reales, la peripecia de los troncos, recorriendo vertiginosos el canal elevado de Villalba, en un tobogán fantástico, el guiso ganchero (los domingos, arroz con patatas y bacalao, un manjar digno de recuperación), escenas cotidianas como la de la peluquería ambulante y la gran variedad de faenas gancheras, ese verdadero arte de navegación en cursos fluviales.

Sin duda, un documental muy valioso y perdurable, un testimonio indeleble de ese emporio maderero que fue Cuenca, con un auténtico puerto seco nacional en su estación de ferrocarril convencional, sí, la misma en que el personaje de Betsy Blair buscaba una huida imposible de su *Calle Mayor*.

He escuchado hace poco un testimonio de un entonces joven espectador de cine de los años sesenta. Dice que los adolescentes del gallinero o paraíso (un oxímoron para el mismo espacio), aburridos de los nodos, se ponían de acuerdo para lanzar al aire nubes de cáscaras de pepitillas que el haz de luz de la cabina superponía en la pantalla a las imágenes de los gerifaltes del Régimen inaugurando presas, alcantarillado o tramos de carretera. Tengo para mí que, por su calidad, verismo y buen ritmo, no harían tal travesura cuando se proyectara este *Maderada*, film más que estimable: entretenido e instructivo, como Horacio quería.

No quiero terminar sin mencionar a dos grandes estudiosos y entusiastas de las maderadas. El gran Fidel García Berlanga Martí, que recorrió los pueblos de la Sierra conquesa y de la Valencia interior, recabando testimonios de los últimos gancheros y los recopiló en una jugosa comunicación presentada en Congresos. Y Cipriano Valiente, que tiene un museo dedicado al tema en Puente de Vadillos (Cañizares) y que ha animado la recreación de maderadas en el Guadiela y en el Júcar. Nunca olvidaré aquella que el gran Cipriano lideró a finales de los noventa, creo, entre la Playa y el Sargal.

Antonio Lázaro

de los troncos en la explanada del Chantre, desde donde son transportados en carros de pértigo hasta la ciudad de las Casas Colgadas, pero también aparece una larga procesión de camiones dispuestos a tomar el relevo a los gancheros, marcando el fin de una época.

1964. *Los diablos danzantes de Almonacid del Marquesado* (color). Duración: 9' 17". Esta fiesta de raíz medieval y carácter pagano posee un singular interés etnográfico<sup>17</sup> como reflejo y símbolo de una antigua y humilde sociedad pastoril que ha logrado pervivir a las inclemen-

cias del tiempo. A esta celebración en torno a la Candelaria y San Blas pretende acercarnos el documental dirigido por Pio Caro Baroja, escrito por su hermano Julio, y con la inconfundible voz de Fernando Rey en la locución, que empieza justificando la extrañeza que puede causar el atavismo de la fiesta, intentando resaltar su vinculación cristiana con los actos religiosos y el ritual del lavado de la imagen de San Blas que realizan los Diablos. También se van mostrando los sucesivos momentos de la Endiablada: la presentación del Diablo Mayor, el per-

miso del alcalde, las plegarias en la puerta de la iglesia, y al día siguiente la madrina de la Virgen les hace entrega de la "torta" que irán enseñando por las casas en una especie de colecta de rosquillas y anís, hasta proceder a la liturgia de cambiar el gorro floral por la mitra obispal del santo patrón. Cuando la cámara deja de mirar a los Diablos ofrece atractivas estampas costumbristas.

1969. *Ciudad Encantada. Leyenda y fantasía* (color). Duración: 16' 48". Curioso híbrido entre documental y ficción, con toques oníricos, poéticos y románticos,

## LOS DIABLOS DANZANTES DE ALMONACID DEL MARQUESADO

El primer día, los Diablos Danzantes se reúnen al amanecer en la casa del Diablo Mayor, que suele ser el más anciano de la Hermandad; de ahí se dirigen, según la tradición, a la del Alcalde y le solicitan permiso para actuar. Desde allí van a la puerta de la iglesia y rezan. Al día siguiente se reinician nuevamente en casa del Diablo Mayor y es entonces cuando comienza el auténtico espectáculo de ruido y color. Danzan por las calles y realizan un periplo por el pueblo: vivienda de la Madrina, quien les da una torta como ofrenda a la Virgen. Luego recogen rosquillas, dulces y magdalenas que el resto de vecinos va aportando. La procesión, con la Virgen a cuestas, recorre el pueblo, siendo precedida por Diablos alegres, bulliciosos, con cencerros ceñidos o colgando de sus espaldas, vestimentas llamativas, coloristas, con gorros y guimaldas, cintas, estandartes y mitras. Ya en la iglesia se celebra una misa y el párroco lee los nombres de los nuevos aspirantes a Diablos. Después se realiza un ritual purificador alrededor de la estatua del santo Blas, por los recovecos y capillas.

Diablos, mitras, cencerros, pero ninguna mujer entre ellos. Felisa dice: "Uy, pero si esto es cosa de hombres. Nosotras preparamos las comidas, los desayunos... ¿Cómo quiere usted que vayamos con ellos? Además, los Diablos fueron Diablos, no Diablas. No fueron mujeres lo que la Virgen inventó para que no la miraran".

Danzantes y Diablos se tropiezan en la plaza. Son muchos. Van a saltitos, levantando los brazos y haciendo sonar sus cencerros. Llama la



atención uno de ellos que lleva una careta puesta. "Llevo careta porque nos la podemos poner". Francisco levanta el bastón y, a la señal, se ponen a saltar y a hacer sonar los cencerros. "Careta llevarán pocos. Antiguamente siempre llevábamos careta, pero las modernidades, los jóvenes cambian las cosas", dice el Diablo Mayor.

Los Diablos es una tradición de origen medieval, influenciada por la Orden de Santiago, que se celebra en la fiesta de la Candelaria y de San Blas, y que supone el anticipo de la primavera.

Interpretando el No-Do, observamos que esta fiesta simboliza la sociedad pastoril, enmarcada en un pueblo rústico, donde apreciamos, a través de las imágenes, galeras, caballerizas, boricos en calles polvorientas, casas bajas encaladas con rejera.

En el pueblo de El Hito, situado a cinco kilómetros de Almonacid, la justificación de la existencia de los Diablos se basa en la vergüenza que siente la Virgen por su hijo al presentarse en público, debido a su soltería. Los Diablos danzan y corren delante de ella en la procesión para distraer al público. Captan así la atención para que los asistentes no se fijen en ella.

En este pueblo existe una leyenda que cuenta el relato de un agricultor que, al labrar, se encuentra la imagen de una Virgen enterrada en Villas Viejas. La recoge y la traslada con sus mulas que espontáneamente se dirigen hacia El Hito. Por ello la romería se celebra, con la actuación de los Diablos, en el paraje de esta localidad.

Juanjo Pérez

dirigido por Christian Anwander sobre un guion firmado por Federico Muelas y Ángel Marrero, con asesoramiento artístico de Luis Roibal y la participación de los grupos de danzas de Tragacete y de Huete. Presenta una original visión de la Ciudad Encantada, como lugar de fantasmas pétreas, con "formas cuya actitud de vigías gigantes parecen velar el reposo milenar", y el Tormo Alto surge sustentado por un "delgado tallo que el viento y el agua liman sin cesar". Una pareja de enamorados visita este espacio poblado por gentes que viven fuera del tiempo y ejecutan una serie de danzas primitivas surgidas de lo más profundo de la tierra;

al llegar la noche aparecen seres de pesadilla, los jóvenes huyen asustados, se estrechan y en ese preciso momento el amor entra en el recinto, los fantasmas arden en el fuego purificador y los amantes queda esculpidos para siempre en "un abrazo de piedra donde puede oírse el latido de dos corazones".

1969. *Viaje por Cuenca* (color). Duración: 9' 34". Con guion y dirección de Antonio Mercero, este documental turístico supone una obra de aprendizaje del premiado realizador televisivo, que en algunos momentos abusa experimentando con el zoom de alejamiento. Reco-

rre los parajes (Ventano del Diablo, Ciudad Encantada, Hosquillo, nacimiento del río Cuervo...) y los conjuntos monumentales (Alarcón y Belmonte) más emblemáticos de la provincia. También se destaca la riqueza fluvial (¡25 ríos!), y de acuerdo

<sup>17</sup> La serie de Televisión Española *Raíces* (1972-1983), destinada a recoger las costumbres y las tradiciones de nuestros pueblos, dedicó en marzo de 1975 un capítulo a los Diablos de Almonacid del Marquesado, que también puede verse en los archivos de RTVE.



## FANTASÍA ENCANTADA

*Ciudad Encantada*, leyenda y fantasía es uno de los documentales en color que NO-DO producía de forma periódica, y fue dirigido en 1969 por Christian Anwander, miembro del equipo del noticiario franquista desde sus mismos orígenes. Escrito por Federico Muelas y Ángel Marrero, sobresale (dado su carácter inhabitual) por el tono esencialista, que explora la convivencia en la naturaleza de la piedra, el cielo, el agua y los seres vivos, que en el caso de la Ciudad Encantada se halla suspendida en el tiempo, en un “reposo milenario”. El guion hace que una pareja de enamorados pasee su idilio por el peculiar paraje conquense; después, una tormenta desata la naturaleza y hace más profundo su amor, que se hermana (cristianismo + panteísmo) con la piedra. Así, se compara la Ciudad Encantada con una ciudad real, en la que los guionistas observan la tradición hispana: recinto amurallado, puentes y arcos..., uniendo así una naturaleza caprichosa con la imaginación y la leyenda.

En consonancia con todo ello, el avezado Anwander realiza permanentes juegos metafóricos con el paso del tiempo, los ritos paganos (danzas del fuego, apariciones diabólicas incluidas, a cargo del Grupo de Danzas de la Sección Fe-



menina de Huete y de los Coros y Danzas San Miguel de Tragacete), la religión o el amor: un penetrante *revolutum* que opera con grandilocuencia —pero con acierto plástico y literario— sobre las bases ideológicas dominantes a la altura de 1969. Solo el amor puro y acorde con las leyes naturales conseguirá aplacar los espíritus de las tinieblas y arrojarlos de manera definitiva fuera de los muros de esta “ciudad encantada” (literalmente): “El amor entró un día en la ciudad para no salir ya de su recinto. Desde entonces hubo una piedra más: él y ella en roca viva perpetuando su amor. El vulgo llama a esta piedra *El abrazo*”. Ejemplar.

Pablo Pérez Rubio

1977. *Visita Real a Cuenca* (color). Duración: 16’ 40’’. Reportaje extendido de la visita realizada por los Monarcas recogida en el No-Do número 1780-B, al que se ha añadido la parada que realizaron en Tarancón, mientras los actos de la capital aparecen ampliados y corregidos<sup>18</sup>; tanto la misa en la Catedral (se justifica la ausencia del Obispo Guerra Campos por encontrarse de visita en Roma) como las recepciones y los discursos protocolarios ofrecidos en el Ayuntamiento y en la Diputación ocupan ahora muchos minutos. Por cierto, el alcalde de la ciudad Juan Alonso Villalobos aprovechó su discurso para exponer al Rey los principales problemas que aquejan a Cuenca, el primero de todos “la falta de puestos de trabajo a causa de la falta de industria”.

con la filosofía imperante se enfatizan esos “mundos antitéticos”, mediante montaje paralelo, que conforman la Mancha y la Serranía, para finalizar con diferentes planos de la capital. Fue estrenado en Madrid el 27 de octubre de 1969; en Cuenca se presentó en el Teatro Xúcar, en una sesión especial ofrecida por la Delegación Provincial de Información y Turismo, el día 20 de febrero de 1970; la sesión se completó con otras producciones del No-Do, entre las que se incluyó el número 8 de la revista *Imágenes del Deporte* dedicado a la Vuelta Ciclista a España, con Ocaña de protagonista.

*Programa de una sesión ofrecida por la Delegación Provincial de Información y Turismo de Cuenca con diferentes producciones del No-Do, entre las que se incluye Viaje por Cuenca*

PROGRAMA de la sesión especial ofrecida por la DELEGACION PROVINCIAL DE INFORMACION Y TURISMO DE CUENCA con motivo de la presentación del documental en color de NO-DO: VIAJE POR CUENCA.

### PRIMERA PARTE

#### CHINCHERO, un pueblo andino

Color. 14 minutos

Chincheró, población situada a 30 kilómetros de Cuzco y a 3.720 m. de altura, conserva los restos de su pasado incaico y español, sus tradiciones y sus fiestas.

En este lugar se funden las dos culturas, quechúa y española en sus manifestaciones de la vida corriente y en sus costumbres.

#### GUADALAJARA

Color. 10 minutos

Guadalajara, capital del estado de Jalisco, une a su encanto provinciano el de una población que destaca por su modernismo. Los tres siglos de época española han quedado marcados en la ciudad y en sus viejos edificios. Tierra de charros y de Mariachis, los pueblos de esta región unen a su típico atractivo el inconfundible acento de una cultura hispano-mexicana.

#### CAPRICHIO

Color. 9 minutos

En tres tiempos, marcados por el ritmo de la guitarra flamenca, se abre la vida de las flores y los campos en un capricho de ritmos y colores.

### SEGUNDA PARTE

#### TOROS Y FIESTAS

Color. 24 minutos

Tres ciudades andaluzas que cantan su alegría en fiestas Sevilla y Jerez en fiestas, Granada en la solemnidad del Corpus. Y como fondo común la fiesta en la que los hombres juegan con el toro a engañar a la muerte. ¡Ferias de España llenas de sol, alegría y misterio!

#### IMAGENES DEL DEPORTE, n.º 8 (Vuelta ciclista a España)

Color. 10 minutos

En este reportaje que ha obtenido, entre otros, el Gran Premio del «The World Newsfilm Awards», se destacan los aspectos humanos de la gran prueba deportiva anual que es la vuelta ciclista a España,

#### VIAJE POR CUENCA

Color. 10 minutos

Las bellezas incomparables de esta provincia española, sus contrastes geográficos, sus monumentos y la increíble variedad de sus paisajes en su ameno recorrido por valles y montañas, pueblos y ciudades.

Cuenca, 20 Febrero 1970

## No-Do apócrifo: *Grandes viaductos ferrocarril Cuenca-Utiel*

Además de los reportajes reseñados, hay un documental especialmente interesante para descubrir la grandiosidad de unas obras cuya dificultad técnica había retrasado durante décadas la terminación de la vía férrea desde Cuenca hasta el Levante. Estos puentes, necesarios para vadear algunas depresiones de la complicada orografía conquense, fueron finalmente culminados durante el primer Franquismo, con la ayuda de prisioneros condenados por la guerra y la posguerra, que trabajaron en condiciones de esclavitud; circunstancia que, evidentemente, no refleja la película a lo largo de sus más de trece minutos y medio.

Me refiero a este documental como un “No-Do apócrifo”, porque a pesar de no figurar en los archivos del extinto Organismo, y haber desaparecido la cabecera identificativa, el inconfundible estilo narrativo y otros elementos característicos llevan el sello de la casa; desde la cartela del título, la locución (y la voz) grandilocuente propia del ese forma de exaltación personalista tan evidente, pasando por los medios y los recursos empleados durante el rodaje, deberían ser suficientes para despejar las dudas sobre su origen, teniendo en cuenta la exclusividad otorgada por la ley al Ente para la filmación de documentales. Además, las imágenes montadas al final, correspondientes al día de la inauguración de la línea



por el Caudillo, son las mismas que aparecen en la reseña de la noticia recogida en el No-Do número 257-A. Se puede afirmar, pues, que el documental titulado *Grandes viaductos ferrocarril Cuenca-Utiel* fue producido y realizado por No-Do, probablemente a finales de 1947 o a principios de 1948. Aunque no podamos conocer su procedencia<sup>19</sup>, afortunadamente puede verse en Youtube.

El documental se centra en la construcción de los tres grandes viaductos levantados en la fase final “de estas magnas obras” que por fin permitieron completar la línea férrea, especialmente laboriosa teniendo en cuenta “las dificultades que han tenido que ser vencidas en una época en que la reconstrucción de España exigía disponer de grandes cantidades de cemento y productos siderúrgicos”, resalta la locución.

El primero que aparece es el viaducto de San Jorge, muy cerca de Arguisuelas, con “un arco central de 88 metros de luz y seis de 16, con una longitud total de 210 metros y una altura de rasante de 32”. Después llega el turno al casi gemelo sobre el río Cabriel, entre Cardenete y Vállora

“de 210 metros de longitud, con un arco central de 98 metros de luz y otros cinco de doce, con una altura de rasante de treinta metros”. Sin embargo, el principal obstáculo se franqueó gracias al viaducto Torres-Quevedo<sup>20</sup> construido para salvar el

<sup>18</sup> Aparece rectificado el error anterior del locutor, y ahora se explica correctamente que la visita coincide con el octavo centenario de la conquista de la ciudad por el rey Alfonso VIII.

<sup>19</sup> Desafortunadamente, como sucede con algún ejemplar del noticiario, este documental no se ha conservado en los archivos del No-Do, aunque es factible que se preserve en otro ente oficial (filmoteca o televisión pública); también cabe la posibilidad de que la copia repose en los anaqueles de algún coleccionista particular.

<sup>20</sup> El nombre se debe al ingeniero de caminos Gonzalo Torres-Quevedo Polanco, redactor del proyecto, quien en 1935 había recibido el mismo encargo de la República. En 1941 el gobierno franquista le volvió a encomendar el diseño, cuyas obras fueron ejecutadas entre 1943 y 1947. Gonzalo era hijo del “insigne sabio” Leonardo Torres Quevedo, ingeniero también, además de ilustre inventor.



barranco del imperceptible río Narboneta; espectacular obra de ingeniería “de 680 metros de longitud y 63 de altura, formada por ocho arcos de treinta metros, tres centrales de 56 y otros doce de doce metros, donde se utilizaron 56000 metros cúbicos de hormigón”.

El documental presenta imágenes bastante curiosas, como la voladura de la cimbra de hormigón del puente sobre el Cabriel, y otras verdaderamente sobrecogedoras, donde se ve a los obreros trabajar suspendidos sobre el vacío sin medidas de seguridad. En otras panorámicas pueden apreciarse las casetas levantadas para albergar al personal y la utilización de mulas (“auxiliares de tracción sanguínea” según el redactor) para el transporte de áridos. Termina con las pruebas de carga a que son sometidos los puentes antes de llegar el viaje inaugural del Caudillo, del que ya se ha hablado.

Sin duda, estos fueron los tres viaductos más importantes que se levantaron en la construcción de la línea ferroviaria, pero el documento informa que fueron necesarios algunos más: Viaducto de La Cortada (cinco arcos de doce metros para salvar un total de 85 metros de longitud y 31 de altura), de Mira (220 metros de longitud y 74 de altura, formado por un arco de doce metros y cinco de treinta), del Rollo, del Milano, de Villora..., a los que habría que añadir los 21 túneles que fue preciso horadar para completar por fin una obra tan necesaria como postergada.

## Conquenses en el No-Do

Igual que sucede a nivel geográfico, apenas aparecen personajes de la provincia en los Archivos. En el No-Do 1151-C podemos ver en un breve plano la figura del poeta Federico Muelas recogiendo, de manos del ministro Fraga Iribarne, el diploma que le otorga el Premio Nacional de Literatura, compartiendo honores, entre otros, con Emilio Romero, Rafael de Penagos y Miguel Mihura.

El único personaje de Cuenca que llegó a protagonizar varios reportajes del No-Do fue el pricense Luis Ocaña, especialmente en el año de su consagración, cuando consiguió vencer a Eddy Merckx en todos los frentes: Tour, Campeonato Mundial y Semana Catalana. La rivalidad entre ambos ciclistas fue especialmente realzada por los reporteros como un recurso narrativo de eficacia asegurada. El No-Do 1582-A (30/04/1973) dedica su “Página en color” a la XI edición de la Semana Catalana de Ciclismo destacando en el título: “Triunfo del español Ocaña con una ventaja de 51 segundos”; no hacía falta mencionar al segundo clasificado.

También podemos ver a Ocaña en su terreno, en los siguientes números de la revista especializada *Imágenes del Deporte*:

1969. Nº 6. Breve reportaje sobre la VII Semana Catalana de Ciclismo. Ocaña todavía es casi un desconocido y no se cita entre los favoritos; pero el narrador ter-



mina reconociendo que “el español Ocaña barrió a sus rivales”.

1969. Nº 8. Dedicado en exclusiva a la Vuelta Ciclista a España; Ocaña quedó en segundo lugar (detrás del francés Roger Pingeon) ganando tres etapas y la clasificación de la montaña. Este documental obtuvo el Gran Premio “The World Newsfilm Awards”.

1973. **Campeonatos Mundiales de Ciclismo**. Las competiciones en pista se celebraron en el velódromo de Anoeta en San Sebastián, donde, como curiosidad, se pudo ver por última vez la prueba de velocidad en tándem. La carrera de fondo en carretera tuvo lugar en la Ciudad Condal; donde el “Corredor de Cuenca” consiguió la medalla de bronce con el mismo tiempo del vencedor (Gimondi), justo por delante de su gran rival Eddy Merckx.

1973. **XI Semana Catalana de Ciclismo**. Ocaña compite con un maillot con los colores de la bandera española. Las cámaras siguen la intensidad del duelo con su poderoso contrincante belga, el “corredor conquense” llega a la contrarreloj con una mínima ventaja de solo 17 segundos, pero consigue vencer contra pronóstico; un pinchazo de Ocaña en la segunda parte de la etapa añade suspense a la pugna, pero al final consigue su segundo triunfo en la prueba y es reconocido como “uno de los corredores más fabulosos de todos los tiempos”.

# Persona



La obra maestra de **INGMAR BERGMAN**

## LA(S) DICOTOMÍA(S) DEL SER

Ana Serrano Tellería

"Tengo la sensación de que con *Persona* he llegado al límite de mis posibilidades. Que en plena libertad, he rozado esos secretos sin palabras que solo la cinematografía es capaz de sacar a la luz".

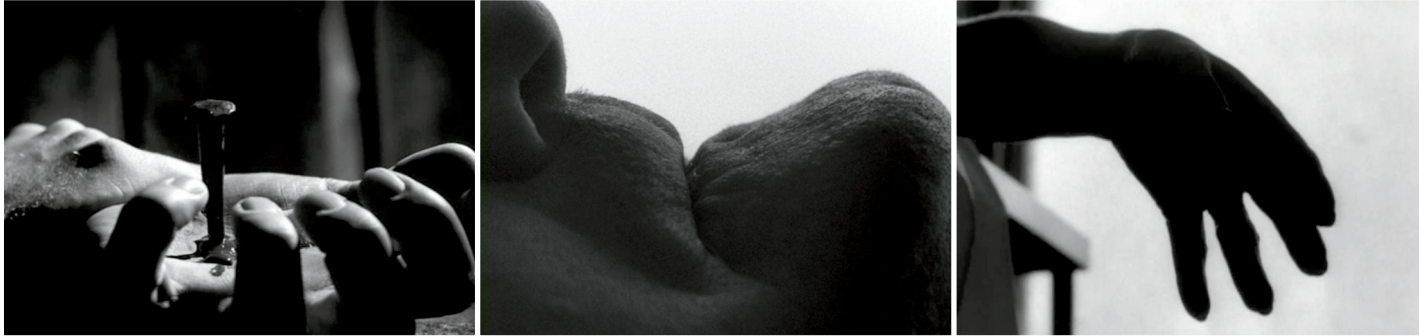
Ingmar Bergman en su libro "Imágenes" (1990)

**S**er *Persona* es lo que marca la diferencia entre el bien y el mal, explicaba Hannah Arendt al defenderse de las críticas que sobre ella se cernían tras la publicación de *La banalidad del mal*. Todo ser humano puede llegar a ser, a bordear estos límites según sus propias dicotomías y circunstancias; el *Da Sein*, de su amando Heidegger, en constante evolución. Ser *Persona* es una elección, que, en ocasiones, entra en conflicto con nuestro Ser.

¿Es *Persona* una obra maestra representativa de la obra de Bergman? Una sólida corriente así considera, incluso, como una de las más fascinantes del cine moderno. Que juzguen, si quieren, aquellos que se consideren capaces. Mi caso es otro. *Persona* me aportó en mi adolescencia y, ahora, en mi treintena, un sinfín de prismas artísticos sobre los que dejar volar mi Ser. Es *Persona* un interruptor para mi alma, mi cuerpo y mi pensamiento.

Cada elemento de esta pieza se encuentra perfectamente encajado. La iluminación se articula majestuosamente con los planos, la interpretación encuentra un justo equilibrio entre la comunicación implícita y explícita de los actores donde la relación entre ambas protagonistas centra el foco de este prisma a través de una cadencia rítmica basada en el pulso argumental, en el latido personal de ambas y su influencia mutua.





Iniciamos este viaje de introspección con una sucesión de imágenes, entiendo, evocadoras del subconsciente, de nuestra naturaleza condicionada por la religión, tradición cultural y filosófica. Aparecen como señales de advertencia, de análisis y reconocimiento previo que nos ayuden a contextualizar donde se sitúa nuestro *Ser* (*Da Sein*) antes de llegar a ser *Persona*. Se muestran como aquellos condicionantes previos a cualquier elección.

Decide, entonces, Bergman introducir la maternidad. Desconocedor aún el espectador del vínculo que se establecerá entre ambas mujeres, nos muestra un primer aviso del mismo jugando con su parecido físico al presentarnos el estado de ese hijo (Jörgen Lindström).

Aparece, una vez más evocando a nuestra tradición, el personaje de *Electra*; papel que se encuentra interpretando Elizabeth Vogler (Liv Ullman) cuando olvida completamente su texto. A raíz de esta catarsis, cuidará de ella la enfermera Alma (Bibi Andersson) durante su elección de permanecer en silencio —sana—. En un excelente

ejercicio de descripción, la doctora (Margaretha Krook) expresa su admiración por esta valiente decisión<sup>1</sup>.

¿Seré capaz de estar a la altura? Responde Alma a la doctora ante su pregunta sobre un primer diagnóstico de la paciente. Enmarcada en el arquetipo del supuesto ideal que se espera de ella en la sociedad en que ambas viven, la enfermera duda de su capacidad para afrontar la decisión y voluntad de la actriz —en su pleno juicio—. Su traslado del hospital a una casa en la playa ofrecida por la doctora marcará un proceso sin retorno para ambas.

Como el aire que respiramos, la porosidad de esta mutua relación de dependencia abre la *Caja de Pandora* para Alma. La cuidadora es cuidada por quien ha decidido enmudecer, o intentar *Ser* más allá de cualquier máscara. Desde aquí se eleva el clímax, la dicotomía del *Ser* planteada cuando en la decisión de construir *Persona*, las elecciones son estigmas que nos encarcelan en lugar de liberadores ejercicios para el *Ser*, para el *Alma*.

En *Otra vuelta de tuerca*, tampoco Elisabeth se encuentra libre de esta cárcel, pues como ya nos adelantó la doctora,



# LOS CLÁSICOS



también su férrea cerrazón, es otro papel a extinguir, otra máscara. La simbiosis entre ambas, o vampirización de Elisabeth sobre Alma que desde el psicoanálisis, por ejemplo, se ha atribuido al significado de *Persona*; me evoca una reflexión que se extiende más allá de cualquier categorización posible y racional.

La experiencia que me transmite *Persona* es la búsqueda de la libertad del *Ser*, ya sea desde el mismo momento en que decidimos con nuestra libre elección encarcelarnos en unas decisiones o en otras. Desconozco la opinión de Bergman, pueden catalogarme de inculta, también de ingenua. He tomado esta decisión a propósito ya que el gran potencial que admiro en esta obra es la amplia libertad que permite para su interpretación.

El mismo plano en que el marido de Elisabeth (Gunnar Björnstrand) besa a Alma mientras la actriz observa de espaldas, me sugiere que, al final, toda elección conlleva una cárcel. De ahí que la búsqueda de la ansiada libertad se encuentre magistralmente expuesta en la difícil labor de simplificar su complejidad mediante la concreción y sencillez de la puesta en escena. La armonía con la que se conjugan todos los elementos permite su misma razón de *Ser*, permite libertad de interpretaciones en la(s) dicotomía(s) del *Ser: Persona*.

.....

<sup>1</sup> “¿Crees que no lo entiendo? El desesperado sueño de la realidad, no de lo aparente sino de lo real. Consciente en todo momento, vigilante ante el abismo que hay ante lo que eres para los demás y lo que eres para ti misma. La sensación de vértigo y el deseo constante de ser descubierta por fin, de quedar expuesta en evidencia, quizá incluso aniquilada. Cada tono de voz oculta una mentira, cada gesto una falsedad, cada sonrisa una mueca. ¿Suicidarse...? No, no... Es muy feo. No es tu estilo, pero puedes quedarte inmóvil, en silencio, así al menos no mientes y puedes aislarte en ti misma, sin interpretar ningún papel, sin tener que exteriorizar gestos falsos. Eso crees, pero la realidad es retorcida. Tu escondite no es en absoluto hermético, la vida se filtra por todas partes. Te ves obligada a reaccionar. Nadie te pregunta si lo tuyo es real o irreal, si eres auténtica o eres falsa. Ese extremo sólo tiene importancia en el teatro y, a veces, ni tan siquiera allí. Yo te entiendo Elisabeth, entiendo tu silencio, tu inmovilidad, que refuerces tu voluntad con ese fantástico sistema. Te entiendo y te admiro. Creo que deberías seguir en el papel hasta agotarlo por completo. Hasta que deje de ser interesante. En ese momento podrás dejarlo poco a poco... como tus otros papeles”.





# CLASE MEDIA, LA SERIE QUE IMPULSÓ A CUENCA EN LA PEQUEÑA PANTALLA

José Vicente Ávila

.....



La serie de televisión *Clase media*, dirigida por Vicente Amadeo, fue rodada en Cuenca en la primavera de 1986 y en su momento tuvo un gran éxito artístico y de audiencia, sobre todo teniendo en cuenta que por entonces únicamente existían los dos canales de la televisión pública en España. Contó con amplios medios y un elevado presupuesto, cercano a los ciento cincuenta millones de pesetas, y fue emitida en TVE desde el 26 de enero de 1987 durante ocho semanas. La serie deja patente los avatares y el esbozo de cambios en una sociedad de provincias durante el reinado de Alfonso XIII, en 1905, teniendo como base la familia de los Requejo, unos libreros de talante liberal y prototipo de la clase media emergente en la época, y donde afloran y se reflejan cuestiones como la lucha de clases, el incipiente feminismo o las influencias sociales de los caciques o parte del clero.



# CUENCA Y EL CINE



**José Vicente Ávila** - La serie comenzó a rodarse el 28 de enero, fiesta de San Julián, en interiores, en estudios de TVE, en la localidad turolense de Mirambel, Tortosa y Almagro. El equipo de rodaje se desplazó a Cuenca a mediados de mayo, y desde el día 20 y hasta el 15 de junio se fueron rodando las diferentes escenas. En el Casco Antiguo se tuvo que llevar a cabo, en colaboración con el Ayuntamiento, la supresión de señales de tráfico, canalones, cables, antenas..., cortar el tráfico, pues la grabación se realizaba tanto por la mañana como la tarde o la noche, y había que repetir algunas tomas. Comentaba el director, Vicente Amadeo, que el rodaje había durado 87 días de los 86 previstos. Según se publicaba en la prensa local, TVE pagó 351.000 pesetas (13.000 diarias), por el rodaje, tras la aprobación de la Comisión de Gobierno Municipal.

**Paco Auñón** - ¿Por qué se eligió Cuenca para esta serie centrada en el año 1905, en una ciudad de provincias, en esa época en la que el caciquismo imperaba tanto en el mundo rural como en el urbano?

**JVA** - En unas declaraciones en *Gaceta Conquense*, el director de la serie, Vicente Amadeo, decía que eligió Cuenca porque “el mantenimiento del Casco Antiguo se conserva, frente a otras capitales castellanas que han perdido esa personalidad”. Y qué cosa más curiosa: tanto la película *El hermano bastardo de Dios*, rodada también en Cuenca el mismo año, como la serie *Clase media* han dejado grabados para siempre algunos aspectos que han desaparecido del Casco Antiguo, entre ellos las fachadas desconchadas de gastados colores y con grietas, que fueron remozadas con el Plan Cuenca A Plena Luz que se inició en 1990. En las imágenes de la película y de los ocho capítulos están los desaparecido guijarros del suelo de la Plaza Mayor y los árboles que le daban más carácter de plaza, y no estaba el pasadizo municipal; el edi-

ficio anejo al Colegio del Carmen, que luego sería derribado y reconstruido, además de la propia Plaza del Carmen, convertida años después en patio de escuelas; las viviendas de la propia plaza igualmente derribadas en las que apareció la muralla... La hiedra que había en el lateral de la Catedral, que tapaba la Cruz de los Caídos; el propio Convento de San Pablo que hacía de Hospital, con fachada envejecida, restaurado para Parador de Turismo. Es una vieja Cuenca la que ha quedado filmada, remozada años después. Es muy curioso ver esas imágenes porque luego se harían los aparcamientos del Castillo y de Mangana, el Museo de las Ciencias, el elevado tejadillo del Ayuntamiento. Aunque no lo parezca, hay muchos cambios.

**PA** - En concreto, ¿en qué sitios de la parte alta se realizaron las distintas secuencias?

**JVA** - En gran parte del conjunto del Casco Antiguo, empezando por la Plaza Mayor con sus carruajes de época y los niños jugando; la calle y Plaza Obispo Valero, pues la librería de Isidoro Requejo, en la tienda de Emilio del Castillo, era uno de los puntos de encuentro. El Palacio Episcopal (despacho del deán y escalera, y patio del hospital) y la calle del Clavel. La puerta de la Catedral (escaleras con pobres pidiendo limosna), en la que se ve abierta por cierto la puerta central, cosa nada habitual. El Puente de San Pablo (luego restaurado) y el convento (con el atrio del llamado

Este texto es la transcripción del espacio *Páginas de mi desván* emitido el martes 1 de diciembre de 2015 en el programa *Hoy por hoy Cuenca* de la Cadena SER, que dirige y presenta Paco Auñón, con motivo de la proyección de la serie televisiva *Clase media* en Cinema Aguirre.



hospital de San Martín). Las casas que se asoman a la Hoz del Huécar, que iría cambiando con las diferentes obras de restauración de fachadas, incluyendo dos hoteles. El Ayuntamiento (que era la puerta y ventana del casino). La Plaza de San Nicolás y el Museo Zavala (fachada de la casa de los señores García de la Parra), la Ronda del Júcar (que era la puerta de entrada y salida de la Casa de la Cachapera). Las Escuelas Aguirre (que fueron los interiores del Hospital) y la citada Plaza del Carmen como Casa de Postas en la que paraban los carruajes.

**PA – Por Cuenca pasaron infinidad de actores, dada la trama de la serie, con personajes de primera fila, con mucha popularidad en esos momentos.**

**JVA** - Comentaba el director que había trabajado con unos setenta profesionales, muy bien sincronizados. Pero sobre todo es destacable la intervención de grandes actores y actrices de la época, entre los que es justo destacar a los de mayor protagonismo, que tuvieron la oportunidad de conocer muy bien Cuenca como Xavier Elorriaga (en el papel del médico Alberto); Antonio Ferrandis (el librero Isidoro, que once años antes era el popular Chanquete en *Verano azul*); Charo López, que estaba espléndida; Antonio Resines (Santiago Requejo, hijo de Isidoro); Agustín González, inolvidable en su papel de Mediaguita, que había estado en marzo rodando la película de Coll; Amparo Larrañaga, que era la hija de Mediaguita, defensora de los derechos de la mujer; el cacique don Esteban, representado por el actor Arturo López, que era la voz de doblaje del no menos famoso personaje de Colombo; Ángel Alcalde, el señorito Esteban, quien por cierto murió en 2013 con 57 años; Queta Claver en el papel de La Cachaperina, que lo borda; y un amplio elenco que contribuyó al espectacular éxito de la serie, que, por cierto, no ha vuelto a ser repuesta en televisión.

**PA - En este tipo de rodajes la producción y la dirección suelen contar con gente conocedora de los lugares donde van a trabajar. ¿Fue fácil hacerlo en Cuenca?**

**JVA** - En ese año 1986 en el que se rodaron una película (*El hermano bastardo de Dios*) y la serie televisiva (*Clase media*) en el intervalo de un mes, la colaboración de la gente de Cuenca fue total. En el rodaje de *Clase media*, por ejemplo, el conquense Charly, Juan Carlos Ladrón de Guevara, que por entonces encuadraba libros en el Centro de Artesanos del Antiguo Asilo, debutó como actor, y en el capítulo cuarto

le vimos postrado en una cama del hospital respondiendo a unas preguntas del médico. Una aparición fugaz, pero como si fuera un actor de primera fila. Sin embargo, su verdadero papel fue el de buscar gente para figuración, con vestuario de la época que facilitaba la empresa Cornejo, a la que dejaron una habitación en el Colegio El Carmen. Nos comentaba entonces Charly que hasta unos 130 extras conquenses habían participado en el rodaje y él se fue encargando de seleccionarlos a modo de casting, pues ya tenía la experiencia de dos meses antes de haber hecho idéntico trabajo en *El hermano bastardo de Dios*. Charly Ladrón de Guevara era uno de los componentes del grupo folklórico Tormo y siempre se ha movido en el mundo artístico.

**PA – Has comentado que unos 130 extras conquenses participaron en *Clase media*. ¿Había gente conocida entre esos personajes figurantes?**

**JVA** - Hubo bastante gente, sobre todo del Casco Antiguo. Además de Charly y el gato negro Morito, en la serie aparecen algunos personajes conocidos en Cuenca, como Paco Martínez El Herrero, que hizo de guardia y de mendigo, junto a Yuste; Chema Guijarro y las niñas de entonces Luna Iserte y Xiomara Zavarce. Cómo no recordar a Elisa Lumbreras, que tiene calle en Cuenca, y María La Bonachera, ambas vestidas de monjas, y la simpática Rosa Mari. ¡Quién le iba a decir a Elisa que vestiría los hábitos y con toca! Las tres ya fallecieron, pues casi han pasado treinta años, al igual que el escritor y traductor Jesús Rojas, que aparece vestido de traje y sombrero delante de la librería de Requejo junto a Enrique Trogal; otras conquenses que intervinieron fueron María Navarro, Ana Valencia, Rosi Cenamor, Mari Nieves Garrido, María Antonia Crespo y María Elena Lorente, todas ellas vestidas con largas faldas y sombreros de época, reivindicando el papel liberador de la mujer, que encabezarían en la serie Amparo Larrañaga y Charo López. Por cierto, en una ocasión llegó a la Plaza Mayor una excursión de norteamericanos y japoneses, y al ver a varias extras vestidas de monja tomando cervezas se pusieron a hacer fotos a diestro y siniestro, llevados por la curiosidad.

**PA - Parece que una de las escenas que más se esperaba cuando se estrenó la serie en 1987 fue el desnudo integral de una protagonista, bañándose en el río Júcar.**

**JVA** - Así fue. Amparo Larrañaga, hija de Mediaguita, se había ennoviado con Santiago, el hijo de los Requejo, “más



bruto que un *arao*”, como se suele decir. Amparo aparece desnuda en el río Júcar y fue una de las imágenes más esperadas del público en el estreno de la serie. Se ve perfectamente el desnudo, aunque el director cuidó la imagen cuando se le ve de frente, pues unos juncos se interponen y además Santiago Requejo enseguida la cubre con un manto para que se vista. La escena se rodó en un día soleado de junio cerca de las Grajas, en una zona de baño del Paseo del Júcar. Solo el equipo técnico y cuatro actores presenciaron la grabación que se hizo solo con dos tomas. Nos decía un testigo conque, que allí estaba para cortar el paso, que Amparo pasó bastante frío y que una vez en el agua no salía hasta terminar, porque no quería volver a meterse. Salió nadando como una especie de sirena (“La sirena del Júcar” se le llamó entonces) y lo hizo de la mano de Antonio Resines, al que abrazó, ante la mirada concupiscente del que iba a ser comisario, un intruso pescador, y el presidente de Fomento, que hacían de tomilleros.

**PA – Has citado antes al gato Morito como integrante del rodaje por la parte conquense y no será que hubiera “gato encerrado”...**

**JVA** - Efectivamente en la serie se le da relevancia a un gato negro que solía llevar en sus brazos, jugando con él, el canónigo don Eusebio, director del Hospital, personaje que encarnaba el actor Fernando Cebrián. El felino de color azabache tiene un papel protagonista en el capítulo que ayer vimos, ya que merodeaba por las cocinas, y bien que había “gato encerrado” con las comidas del hospital y el aumento de enfermos. El gato se llamaba Morito y era de Esmeralda Solla, y obedecía lo que se le mandaba, sin maullar, aunque en ese capítulo cuarto, el actor Alfonso del Real, que hacía de Fray Bernardo, se empeñaba en decir una y otra vez que era una gata. La propia Esmeralda comentaba que el gato”

había sido un gran actor” y que los intérpretes se encariñaron con él.

**PA - Aunque la serie *Clase media* reflejaba la vida en aquella España de 1905, en la que las clases medias y altas imponían su ley, se podía entender que había acento conquense, que la trama podía pasar en aquella levítica ciudad.**

**JVA** - Por supuesto que sí, y lo digo porque he repasado prensa de Cuenca de finales del siglo XIX y principios del XX y existe similitud, aunque se suele decir aquello de que esta historia no es real y aquí nunca sucedió. En los rótulos aparece como asesor de la serie Miguel Jiménez Monteserín, el archivero del Ayuntamiento de Cuenca, que hizo un buen trabajo de documentación. Cuando se emitía por televisión entre finales de enero, febrero y comienzos de marzo de 1987, y nos hacíamos eco de ella en *Gaceta Conquense*, nos decía Monteserín, entre bromas y veras “que no soy responsable del tercer capítulo, titulado La casa de la Cachapera, en el que aparece un despelote en esa casa de citas, pues no se puede olvidar que a principios del siglo XX existían algunas casas públicas en la zona trasera de Mangana, en el Retiro y la Canaleja y en el cerrillo de San Agustín, aquí con café-teatro incluido”.

**PA – Suponemos que durante esos días del rodaje no faltarían anécdotas o momentos de nervios.**

**JVA** - Eso estaba a la orden del día. En una ocasión tuvo lugar un pequeño brote de pelea en un descanso del rodaje, pues al llegar a la Plaza Mayor un autobús con mozalbetes madrileños, estos vieron que había varios niños con vestimenta de la época, con babero y pantalón corto, y con el pelo al cero, lo que originó que los recién llegados intentasen tomarles el pelo a los chavales que hacían de extras. De las





palabras pasaron a las manos y de resultas de la zaragata uno de los excursionistas sufrió una fractura en un brazo. No faltó tampoco otro incidente ciertamente gracioso entre los críos, que obligó al director, Vicente Amadeo, a gritar aquello de “¡Corten!”. La escena que se rodaba era el juego de los chicos con una pelota de trapo a la que daban patadas, pues en 1905 el fútbol apenas se conocía. Los chicos tenían que jugar diciendo “mía, pasa, dale, tira...” El rodaje tuvo que ser interrumpido cuando uno de los críos dijo en voz alta: “¡Dale fuerte, Butragueño”. Entre esos niños de babero estaban mis hijos Diego y David, y los hijos de Dorito (Fernando y Cesítar), además de otros chicos del Vaticano, que ya habían actuado en la película *El hermano bastardo de Dios*.

**PA – Nos han contado que en uno de los rodajes nocturnos también se produjo un incidente con una persona que creía que estaban destrozando de verdad un local.**

**JVA** - En uno de los capítulos de la serie se intenta asaltar la librería de los Requejo por las publicaciones que se exhiben en el escaparate. Esta librería, que es uno de los lugares habituales de la serie, se montó en la tienda de cerámica de Emilio del Castillo, al lado de la fuente de los Canónigos y en cuyo interior se colocó una foto fija de la calle Obispo Valero. El rodaje del intento de asalto a la librería se rodó por la noche, y en plena acción, y al escuchar tanto barullo, apareció por allí un personaje de la noche conquense, de vino y rosas, y en su estado febril se colocó entre los actores que lanzaban piedras a la librería recriminando su actitud con estas palabras: “Fuera de aquí! ¡A romper cristales a vuestro pueblo, gamberros!”, Ni que decir tiene que el equipo del

rodaje se tomó a broma la ocurrente y valiente actitud del personaje de la noche conquense. Ese mismo día por la tarde, Charo López, que estaba entonces en uno de sus mejores momentos, bajando por las escalinatas que van al Jovi, vestida de largo, tropezó y dijo “Ay, que me escoño”, entre la sorpresa de algunos turistas.

**PA – El puente de San Pablo aparece en la serie en varias ocasiones, pues era el paso obligado para ir al llamado hospital de San Martín en el convento que hoy es Parador.**

**JVA** - En uno de los primeros capítulos, el médico Alberto (Xavier Elorriaga) pasa por el puente de San Pablo junto a su esposa (la actriz Mar Díez) y este le cuenta que es el “puente de los suicidas”. Y, mira por dónde, en el capítulo titulado *El horrendo crimen*, que nada tiene que ver con el “suicidio” que vamos a relatar, se produce una caída por el puente. Durante el rodaje, un actor especialista, se lanzó un par de veces tras encaramarse en la barandilla y lanzarse al vacío, en la zona menos profunda, muy cerca de la estatua del Pastor de las Huesas. Al efecto se colocaron unas mullidas colchonetas de espuma para amortiguar el golpe sin que se produjesen daños. El especialista cobró ciento cincuenta mil pesetas de entonces por ese papel, y poco antes de que se rodase la escena aparecieron algunos voluntarios diciendo que se lanzaban por menos dinero. Se arrojó el especialista, que era ducho en escenas de riesgo. Eso sí, en las imágenes televisivas daba la impresión de que se había lanzado desde la mitad del puente. Ya sabes, Paco, los trucos del cine o la televisión. Por cierto, el encargado del sonido en la grabación fue el compañero Ángel Lobo.



**PA – La serie dio paso incluso a exposiciones en Cuenca en los meses de estreno.**

**JVA** - Durante la emisión de *Clase media*, en 1987, en el semanario *Gaceta Conquense* íbamos publicando una página con fotografías del rodaje, tanto de los actores como de los extras conquenses, realizadas por Santiago Torralba y José del Olmo, del Equipo Foto. Tanto gustaron aquellas fotografías que finalmente eligieron entre los setecientos contactos realizados, positivar en grandes dimensiones medio centenar de imágenes, de las cuales veinte se expusieron en el local Vaya-Vaya y treinta y dos en la Facultad de Bellas Artes. Un gran trabajo sin duda. No podíamos dejar de mencionar unos “rapios finos de cuarteta / escritos para gaceta”, compuestos por Heliodoro Cordente (Dorito) con la firma Regalo del Sol, que repasaba la actualidad en *Gaceta Conquense* y concluía así: “Ya terminó *Clase media*, / esperamos se repita, / aunque el pobre Mediaguita / casi termina en tragedia. / Qué alegría, qué ilusión, / que sensación tan extraña, / que toda Cuenca en España, / se viera por televisión, / pero, ya llegó a su fin / y hay mucha gente que ignora / que en lo histórico asesora / Jiménez Montesión. / Hay que ver cómo está Cuenca / de castiza y de flamenca”.

**PA - En esos meses entre marzo y junio de 1986, el Casco Antiguo se vio inmerso del mundo del cine y la televisión, lo que tenía que ser una molestia para los vecinos.**

**JVA** - La verdad es que hubo que sacrificarse y dejar los coches en otros sitios y no interrumpir los rodajes, de la película y la serie y de celebrar la Semana Santa. Fueron cuatro meses de aúpa. Por mi calle pasaron coches antiguos y carruajes, pues el Carmen fue uno de los lugares más solicitados. Un par de meses antes del rodaje de *Clase media*, en marzo, casi los mismos lugares del Casco Antiguo sirvieron para rodar la película *El hermano bastardo de Dios*, basada en la novela de José Luis Coll, que retrataba la vida en



Cuenca durante los años de la República, el comienzo de la guerra civil y sus trágicas secuelas. El levantamiento del 18 de julio se rodó en un sábado que nevaba en la Plaza del Carmen. Entre el gran elenco de actores solo Agustín González participó en los dos rodajes, y en la película como un peculiar sacerdote con sobrina. Años después, un día me encontré con Agustín González por la calle de Alfonso VIII, en un fin de semana, y tras saludarle me comentó que “He venido a Cuenca para conocerla mejor, pues no pude admirarla mejor en los trabajos del rodaje”. Un gran actor para el recuerdo.

**PA - En el caso de la película sobre la infancia de José Luis Coll estaba claro que Cuenca era la ciudad ideal.**

**JVA** - Pues sí. Benito Rabal, el director, encontró en Charly, Juan Carlos Ladrón de Guevara, antes citado, un buen ayudante para conocer “la magia de sus calles y de su luz, recorriendo plazas y descubriendo rincones. Aquí he visto paredes muy vivas y desconchadas, con vegetación en sus muros”. Y es verdad que la Cuenca que ha quedado en *Clase media* y *El hermano bastardo de Dios* es la de fachadas desconchadas y vegetación desaparecida del paisaje urbano de la ciudad alta y de plazas y callejas con más mole, pero con menos viveza. De aquella película grandiosa con Paco Rabal, su nieto Liberto, su abuela Asunción Balaguer, Juan Diego, Mario Pardo o Terele Pávez, tenemos que recordar pequeños papeles de conquenses como Vitejo o Dorito, ambos fallecidos, Caniego con su bólide, y la entrañable escena del guiñol en el Jardín de los Poetas, y toda la Cuenca en sí, vieja y enigmática, que puso la pátina paisajista de entonces para ser relanzada a través del cine y la televisión.

**Nota final:** El lector interesado podrá encontrar todos los capítulos de la serie en la página web de RTVE, sección “A la carta”, en esta dirección:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/clase-media/>



# POZOAMARGO Y EL CINE

José Luis Muñoz

.....

No abundan las películas rodadas en Cuenca y menos aún las que ofrezcan un tema más o menos directamente relacionado con lo que sucede por aquí. Hay muchas, ya lo sabemos, ambientadas en Uclés, en Belmonte, en la Ciudad Encantada. Incluso algunas, muy pocas, en la capital, pero ninguna, hasta ahora, que haya llevado el nombre de un pueblo a su título y que haya sido rodada en sus calles y campos. *Pozoamargo* cumple esos requisitos. La ha dirigido el mexicano Enrique Rivero y la protagoniza un hombre del pueblo sin experiencia anterior en cuestiones cinematográficas, Jesús Gallego, además de aparecer figurantes locales y, desde luego, las calles del lugar, las tierras, la actividad vendimiadora e incluso un caserío abandonado y ruinoso. A su lado, Natalia de Molina tiene una breve pero explosiva intervención, en la escena de más cálido erotismo de la película.



# CUENCA Y EL CINE

Todo ello es positivo y encomiable. Lástima que la película ha ido pasando sin pena ni gloria por las pantallas de los cines españoles (en Cuenca ni siquiera se ha estrenado comercialmente, quedando la proyección para la sesión inaugural de la temporada 2016/17 del Cineclub Chaplin que, en este caso, como en otros muchos, va al quite para cubrir las deficiencias de la programación diaria) y tampoco ha merecido excesivos entusiasmos por parte de una crítica que, en una abrumadora mayoría de los casos, está pendiente de objetivos que no tienen nada que ver con sus presuntos criterios artísticos.

*Pozoamargo* no es una película totalmente lograda, pero tampoco resulta fallida. Al contrario, presenta numerosos puntos de interés. El elemento más flojo es la línea argumental, en la que aparecen más dudas e incoherencias narrativas de las que serían deseables para ofrecer credibilidad a una historia muy endeble. Jorge Rivero, que se lo ha hecho todo, debería haber buscado apoyo en un guionista sólido para acertar a enhebrar una historia creíble, sin fallos ni quiebras que rompen la solidez de la narración. La plasmación visual de esa dubitativa historia es, sin embargo, bastante aceptable, con momentos realmente brillantes. Pocas veces los campos manchegos se habían visto tan bien recogidos, las labores de la vendimia y el vareo de la aceituna llegan directamente al espectador, las calles del pueblo están ahí, la segunda parte del film rodada en blanco y negro es realmente brillante, la interpretación de Jesús Gallego, sobresaliente... Son cosas, detalles, que deberían haber merecido una mejor acogida por parte de una industria siempre quejosa pero tan poco atenta a todo lo que se hace.

Se ha criticado en algún sector la crudeza de algunas escenas de la película. Son pocas, escasas incluso, pero necesarias, si tenemos en cuenta que la historia gira en torno a la enfermedad venérea que sufre un hombre, el protagonista, hecho que le lleva a buscar el retiro en un apartado pueblo, lejos de las grandes ciudades, donde vivirá acongojado por un sentimiento de culpabilidad permanente. Presunta crudeza que queda en mantillas al lado de otras muchas delicadas cosas que vemos de manera cotidiana en cines y televisiones, autorizadas para todos los públicos.

Con sus deficiencias y carencias, *Pozoamargo* es una película interesante, tanto más por su carácter insólito en el adocenado cine español (en coproducción mexicana). Y, desde luego, merecía haber tenido un tratamiento mejor que el proporcionado por los medios informativos conquenses, en los que ha pasado totalmente desapercibida. Pero esa, la de los medios informativos, es otra cuestión.

## POZOAMARGO

España – México, 2015

*Director y guion:* Enrique Rivero

*Fotografía:* Gris Jordana

*Montaje:* Enrique Rivero y Javier Ruiz Caldera

*Dirección de arte:* Miguel Ángel Rebollo

*Productores:* Paola Herrera, Enrique Rivero y Gerardo Morán

*Producción:* Una Comunión / Zeitun Films / Zamora Films

*Reparto:* Jesús Gallego, Natalia de Molina, Xuaco Carballido, Elsa Ruiz, Sophie Gómez

*Duración:* 99 minutos

## Habla el director: ENRIQUE RIVERO

“El rodaje de *Pozoamargo* fue para mí, como director, una delicia, ya que el equipo técnico con el que contaba era muy profesional e involucrado. La gente manchega me abrió sus casas para poder tener las mejores localizaciones posibles y el Ayuntamiento me dio todas las facilidades.

A pesar de ser un rodaje pequeño, hicimos bastante ruido y todo el mundo sabía dónde estábamos en todo momento pero (muy del carácter manchego) siempre tuvieron prudencia para preguntar e involucrarse. Yo siempre estaré agradecido a mucha gente y al pueblo en general.

Y me gustaría nombrar a Santiago Paños (extra, vendimiador) que, aunque no vivía en Pozoamargo, fue todos los días al rodaje para echar una mano, prestarnos sus tierras para filmar y acompañarnos con su sonrisa y buen humor. Hace un par de meses nos dejó para hacer sonreír al más allá. Por lo que desde aquí, muchas gracias, y que en paz descanses”.



# LA VUELTA AL MUNDO EN 007 GUIÑOS BONDIANOS

Jaume Palau

.....



Una partida de bacará en el célebre Casino de Montecarlo. Un Martini agitado, pero no revuelto, en las paradisíacas islas Bahamas. Una persecución a todo gas por las canteras de mármol de Carrara. Un duelo a vida o muerte en las pendientes nías de los Alpes. Una noche de pasión en un lujoso hotel flotante de la India. Una conspiración mundial orquestada desde el interior de un cráter volcánico de Japón...

Ello solo puede estar al alcance del agente secreto más famoso, y más viajero, del globo: Bond, James Bond.

007 es un turista de altísimo nivel que apuesta en los mejores casinos, disfruta de la buena vida con las mejores féminas en los hoteles y restaurantes más lujosos y coquetea con la muerte en paisajes que la mayoría de los mortales solo disfrutará en su luna de miel.

Aquí tenemos una pequeña muestra de lo que han dado de sí cincuenta y cinco años de turismo bondiano.



# CUENCA Y EL CINE

## Cuenca sí fue suficiente

El título no dejaba lugar a dudas: el mundo no era suficiente para James Bond. Decimonovena entrega de la serie y primera oficial que rodaba en territorio español. Primero fue la ciudad de Bilbao con la silueta del titánico Guggenheim, luego fueron las áridas estepas navarras, para poner la guinda en los sorprendentes Callejones de las Majadas, en plena serra-nía conquense.

El guion de *El mundo nunca es suficiente* (1999) planteaba unas necesidades narrativas que obligaban a transformar la realidad. Así el escultural paisaje pétreo modelado por el mayor artista, la madre naturaleza, se convirtió por obra y gracia de la magia del cine en un remoto pueblo azerbaiyano en el que un 007 encarnado por Pierce Brosnan pronuncia una de las frases fetiches de la historia del cine: "Bond, James Bond".

Bond-Brosnan, elegancia personifi-

cada, acudió a los Callejones vestido con un traje gris y camisa blanca con doble puño, obra de los sastres londinenses más selectos, regalando alguna que otra sonrisa sarcástica ante la no tan inocente Elektra King (Sophie Marceau).

La construcción de un pequeño templo ortodoxo de cartón piedra y la asistencia de extras conquenses exultantes a la liberación del templo religioso, fue una experiencia que nunca olvidarán las diferentes generaciones presentes en el rodaje.

antiguos palacios y las monumentales mezquitas desafiantes de Estambul las cuales proporcionaron aquella aureola de misterio e intriga que rebosaba el filme.

Uno de los momentos más significativos para todo aquel que ha pisado la urbe turca tiene lugar a la media hora de metraje, cuando 007, en la piel del genuino Sean Connery, desciende a la cisterna de Yerebatan y se permite el lujo de navegar brevemente por las aguas de este espectacular bosque de columnas subterráneo con más de quince siglos de historia.



## Tour imposible por la cisterna de Estambul

Si en la primera entrega de la serie, *Agente 007 contra el Doctor No* (1962), se puso de manifiesto el carácter viajero de Bond, en *Desde Rusia con amor* (1963), salieron las mejores postales de los







### El techo de Suiza se convierte en plató

Corría el año 1968, Sean Connery había abandonado el papel y *007 al servicio secreto de Su Majestad* (1969) presentaba un nuevo rostro, George Lazenby. Pero faltaba encontrar la localización ideal para ubicar el refugio del sempiterno enemigo de turno, Blofeld. Tras una larga peregrinación por las cumbres nórdicas de Austria e Italia, los productores dieron con el sitio idóneo en el monte Schilthorn. Hoy el lugar se conoce como Piz Gloria —en honor al film—



### De paintball en Gibraltar

A los pocos años de que Gibraltar volviera a la Corona Británica, Bond haría de las suyas en este pequeño rincón de nuestra península en los minutos iniciales de *007: Alta tensión* (1987), en una secuencia trepidante y convulsa que supuestamente tenía que ser una misión de entrenamiento —con paintball incluido— del servicio secreto en tierras gibraltareñas. Así, el galés Timothy Dalton se ve involucrado en una persecución de alto voltaje en la carretera serpenteante



y constituye el primer restaurante giratorio del mundo a casi tres mil metros de altitud en el que todavía está presente el recuerdo del agente británico. Se puede disfrutar de una experiencia interactiva y de un paseo a la fama en honor a la película.

### Bond pone rumbo a Asia

A mediados de los 70, las aventuras de 007 ya habían recorrido medio planeta, pero todavía quedaba un sitio por explorar a fondo: Asia. De la mano de Roger Moore, el espía se sumergió con *El hombre de la pistola de oro* (1974) en el lejano Oriente. La película presenta un exotismo sin precedentes, retratando lugares que antes de la llegada de Bond eran totalmente desconocidos. Este fue el caso de un islote con frondosos pilares de roca que emergen de las aguas de la bahía de Phang Nga y los cuales parecen mantenerse en pie de puro milagro. Antes de la llegada de Bond, el lugar era poco más que un secreto sólo compartido por mochileros. Hoy en día, este paraíso forma parte del protocolo de excursiones de un día desde Phuket.





ante que circunda la parte más alta del peñón y finiquita la carrera aterrizando en paracaídas a bordo de un yate ajeno con una bella fémina.

### El Cádiz habanero

Cuando las autoridades cubanas se negaron al rodaje de la vigésima entrega *Muere otro día* (2002) en el malecón y otros rincones de La Habana, los productores no dudaron ni un instante en acudir al casco histórico gaditano. El resultado de esta operación de maquillaje cinematográfico se puede comprobar a partir

del minuto 29, con Pierce Brosnan recorriendo un Campo del Sur transformado y surcado por Cadillacs retro, negros, mulatas y músicos.

La playa de la Caleta es el otro enclave con sobrado protagonismo en la cinta. De hecho, es en ese arenal gaditano de donde emerge como una sirena la oscarizada Halle Berry con el bikini naranja, recreando la famosa aparición de Ursula Andress en la primera entrega de la serie (*Agente 007 contra el Doctor No*) rodada cuarenta años atrás.



### Casino Royale: el mundo es un pañuelo

Si algo dio que hablar *Casino Royale* (2006) fue del nuevo Bond rubio Daniel Craig, quien al parecer está dispuesto a vestirse el esmoquin una vez más para hacer bueno el tópico de “nunca digas nunca jamás”. Solo en la figura del carismático superagente son posibles los periplos viajeros como el perpetrado en la primera incursión de Craig, donde el globo terráqueo se convierte en un manejable campo de juegos en el que el protagonista salta de Praga y la ciudad checa de Karlovy Vary a las islas Bahamas, Venecia o Lago Como con asombrosa facilidad. El mundo nunca será suficiente para Bond.



Jaume Palau es autor de *Licencia para viajar. Guía definitiva de viajes por el mundo de 007*. Actualmente trabaja en otra guía sobre las localizaciones de la serie *Juego de tronos*.



# José Luis Coll: DEBAJO DE MI SOMBRERO

Recuperamos aquí tres textos de José Luis Coll que tienen como referente el cine. Se trata de otros tantos artículos periodísticos que aparecen recogidos en su libro *Debajo de mi sombrero*, publicado por Plaza & Janés en 1985, y que dan cuenta del concepto que tenía el humorista y escritor conquense del hecho cinematográfico, especialmente de la labor del actor como parte sustancial del mismo.

## PACO RABAL

Tiene la mirada dura del obrero vengativo. Regurgita una voz de bordón doliente, tabernario y bien templado por todos los vinos de todas las cosechas. Es la noche la que se cansa cuando él la desafía. Y no es por eso que ama-  
nece, sino que aquella se retira.

Paco es un bronco guapo con carácter retroactivo. Nacido obrero mantuvo esta fachada, aún después de ser seleccionado para una vida más muelle por aquello que da lo del ser señalado por el triunfo, con traje de buenas pelás y coche de no cualquiera. En el cine (su medio más pródigo) hizo mucho de lo que no es: el señorito. Aquel señorito que tanto indigestó a don Antonio, el de la cabeza hueca y la vida vana. (No don Antonio, sino el señorito.)



Acabo de enterarme de que le han “dado” el Premio Nacional de Cinematografía. En España, por lo visto, se “dan” los premios. Nunca se alcanzan o consiguen, o se reciben por mérito intrínseco. Se dan, simplemente, sin más busca de eufemismo. O incluso se “conceden”, en un gesto de tácita y sobreentendida generosidad. Jamás se dice “ganó” o “mereció”.

Porque conozco a Paco (la mayoría debería llamarle Francisco), sé que este premio, tardío, le va a sumir en la más completa de las indiferencias, en cuanto a enfermedad de vanidad se refiere. Paco es un hombre sencillito, lo que no quiere decir que sea fácil. Porque no es fácil navegar por los mares de Paco, sin el riesgo de encallar cuando no se es experto en el arte de naviamigar a pecho descubierto.

Donjuán de malas lenguas, violador a descuido y traga-  
niñas de todas las calañas, de acuerdo al pregón del popu-  
lacho más reaccionario, sigue anclado, por los siglos de los siglos, a su enfermera y escultora Asunción (de asu-  
mir). Otro de los grandes premios por él conseguido.

Quiero contarles una simpática anécdota con el Rabal, hace ya muchos años, cuando yo era tan desconocido, que cuando entraba a la alcoba de mi mujer, antes tenía que enseñar el carnet de identidad. Caminábamos cierto mediodía por la entonces denominada Gran Vía, cuando un grupo de muchachas dieciochoañeras, mirándole con ojillos de pecado solitario, cuchichearon algo que no me fue del todo ininteligible.

—¿Qué dicen esas?—, me preguntó Paco, que se había quedado con la copla.



A lo que yo contesté, poniendo cara de mí:

—Fijaos, ese que va con José Luis Coll es Paco Rabal.

Aquello tuvo mucha gracia, no es porque esté yo detrás.

Amigo Paco, enhorabuena. No por el premio, sino por ser Paco y nada opaco (tengo derecho a hacer este juego). Tú eres de los que hacen las cosas bien, porque no sabes hacerlas mal. Recuerda las palabras de mi desaparecido amigo, el escultor Fausto: “El arte es algo muy fácil o imposible”. Gran verdad. El verdadero artista no pare, sino que da a luz. Y lo que da luz, da vida. Y lo que da vida, nos aleja de la “vil desnarigada”.

“Un hombre inteligente se repone pronto de un fracaso. Un hombre mediocre, difícilmente se repone de un triunfo”. No es este, ni será jamás, tu caso.

## LOS SANTOS INOCENTES

Paco Rabal, boina calada, barba de tres días, dientes negros, andar incierto, mirada turbia, letrina humana que se mea las manos para que no se le lastimen, es un perfecto imbécil extremeño, que no tiene más amigos que los pájaros que amaestra y que son los únicos que le harán llorar.

Alfredo Landa, ya en la edad del tobogán, que otrora fuese humano roble, lleva en la cara todos los estigmas del campesino de obligada sumisión, que quiere servir a su señorito, por costumbre, por hambre y por miedo al hambre. Duerme sobre yacija inhumana y pretende

tirarse a la parienta, muy cerca de donde vegeta la Niña Chica, siempre en off, pero que, de cuando en cuando, da muestras de su presencia exhalando un grito desgarrador desde un profundo abismo de soledad enferma. Alfredo Landa es hermano de Paco Rabal<sup>1</sup>, obrero semiinservible que, a sus sesenta años, debe aprender a no cagarse por donde andan las personas.

Terele Pávez, vieja amiga mía y de todos sus buenos amigos, es la esposa herida por el tiempo, cuyos ojos manan angustia de conformidad un tanto kafkiana, pero que conserva una primitiva dignidad y orgullo, y antes se rompería la crisma que permitir que uno de su casta acabara en un almacén de ancianos.

Mari Carrillo es una repugnante marquesa latifundista, rodeada de incienso y cera con avales sacrosantos, que imparte limosnas a sus vasallos para que nunca olviden que ella es una enviada del cielo que, a su vez, es madre de Maribel Martín, una joven elegante y sofisticada, que puede llegar a sentir cierto asombro y velada angustia por la miseria humana.

Agustín González es un cornudo de la fatalidad. Se remuerde las entrañas al no poder/saber decidir entre su honor o la pérdida concomitante hipócritamente amistosa del señorito Iván.

Ágata Lys es bella, cómoda y adúlteramente deseable. El señorito se la procura sin exceso de disimulos, porque los

<sup>1</sup> Coll comete aquí un lapsus venial, pues en realidad Rabal y Landa no son hermanos en la ficción, sino cuñados.





otros ojos están para ver, oír y callar, y a mandar que para eso estamos.

Juan Diego está para subir a la pantalla y darle una patada en los manantiales. Es el señorito puro, duro e inmaduro que no conoce la piedad ni nada que tenga que ver con la misericordia. Su filosofía es la caza con trono. Y un servil secretario que se arrastre y rastree como un perro en busca de las piezas abatidas desde cómodo lugar.

Bien. Esta es la obra de un gran escritor: Miguel Delibes. Y es la obra de un gran director: Mario Camus. Y de unos grandes profesionales que componen el resto del conglomerado, pues sería exhaustivo nombrarlos a todos.

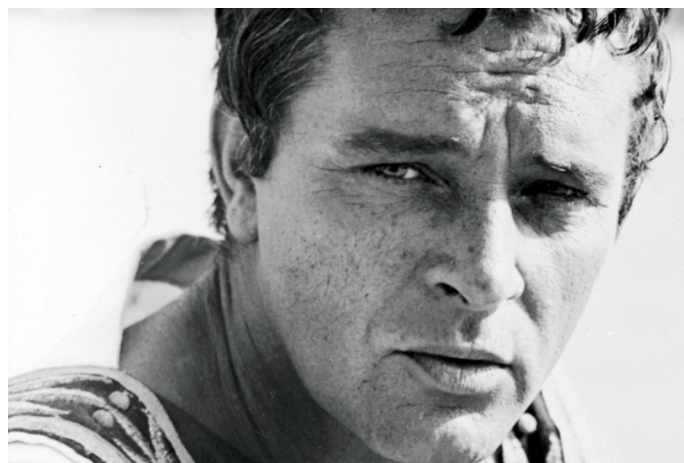
No soy cronista de cine, ni tengo participación en los posibles beneficios. No me une absolutamente nada a tal espectáculo que no sea la degustación de la obra bien hecha. El cine español ha sido arduamente denostado por el solo hecho de ser español. Y va siendo hora de que cuando el arte surja, lo proclamemos a los cuatro vientos. Que no hagamos comparaciones con otros cines porque, a veces, la penuria merma las posibilidades. Pero no siempre es con el vil metal con lo que se consigue la obra de arte, sino con el talento, la sensibilidad.

Salí encantado de la vida. Y un poco más optimista para conmigo mismo. Porque, de alguna manera, yo también estaba allí.

## RICHARD BURTON

Ya no eres ninguno de aquellos. Fuiste todos, o casi todos, o la mayoría. Tú, un actor compendio, humanamente actor, con vida de hombre actor, en tormentas de quiosco que tanto sacian el hambre de los seres vacuos. Ya estás ahí, donde todos un día, sabihondo, hondo sabio de lo que no sabemos. Dedicaste tu todo a un casi nada. Y tuviste de todo, excepto. Toneladas de papel y tinta fueron cosa de familia. Tu voz era sonido, y tu imagen, huella. Shakespeare y tú andabais en lo mismo.

El uno sin el otro erais un hándicap de Arte. Hiciste cosas que hasta te gustaron. Y otras muchas más ahogabas en un vaso. Fuiste uno de los pocos, y hasta es posible que el molde se haya roto. Distes más de lo de costumbre. Y la Humanidad te debe parte de su retrato. Qué pena, Richard, que tengas que descansar en paz.





# Guillermo Zúñiga (1909-2005) EL CINEASTA CONQUENSE DESCONOCIDO

Joaquín Esteban Cava



*Fotografía de Guillermo Fernández Zúñiga en la que se puede ver al poeta Miguel Hernández a la salida del Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia durante el verano de 1937. Las fotos forman parte del legado del autor donado por la familia a la Asociación Española de Cine Científico (ASECIC). En la imagen inferior podemos ver a Zúñiga armado con su cámara de cine*

**E**n el número 7, de 2014, de la revista *Mansiegona* publiqué un artículo titulado “Cuaderno de campo de agosto de 1934”. Trataba de las Misiones Pedagógicas que en la comarca de Beteta se desarrollaron en aquel verano. Y destacaba el papel de *misionero* del conquense Guillermo Fernández López Zúñiga. Entonces me interesaba esta persona solo en su papel de *misionero* pero, buscando bibliografía, pronto me di cuenta de sus otras e interesantes facetas, especialmente la de su importantísima contribución a la cinematografía.

Guillermo Fernández López Zúñiga (en adelante Guillermo Zúñiga, como él solía firmar) fue uno de los muchos personajes que Cuenca alumbró —o lució— en el primer tercio del siglo pasado.





## De 1909 a 1939

Guillermo nació en Cuenca el 27 de abril de 1909. En su partida de nacimiento, inscrita en el Tomo 28, página 122, de la Sección 1ª del Registro Civil de Cuenca, constan los siguientes datos:

—Padre: Guillermo Fernández, médico, fallecido en Valdemoro Sierra, en diciembre último, de La Frontera;

—Madre: Vicenta López, de Gascueña;

—Domiciliados en Cuenca, Calle Tintes, 13;

—Nieto por línea paterna de Julián Fernández y María Zúñiga, ambos de La Isabela (Guadalajara);

—Nieto por línea materna de Calixto López y Prudencia del Olmo, ambos de Gascueña.

Por la partida de nacimiento sabemos que Guillermo no tuvo oportunidad de conocer a su padre, Guillermo Fernández Zúñiga, médico, nacido en La Frontera, que murió durante su gestación en Valdemoro de la Sierra. Y que su madre, Vicenta López del Olmo, era natural de Gascueña.

De esto se deduce que su nombre y sus apellidos, contando cuatro, serían los siguientes: Guillermo Fernández López Zúñiga del Olmo. Y de aquí por qué, suprimiendo los dos apellidos primeros, por vulgares, acabó firmando con el tercero: Zúñiga.

Más tarde, Vicenta, su madre, se casó, en segundas nupcias de ambos, con Juan Giménez Aguilar, con quien el huérfano Guillermo se crio y educó.

En 1931 se licenció en Ciencias Naturales en la Universidad Central de Madrid. Comenzó a impartir clases en el Instituto Escuela de Madrid, hoy Ramiro de Maeztu, y participó en el Patronato de Misiones Pedagógicas, Servicio de Cinematografía, hasta 1936.

La elección de su carrera y su compromiso ideológico manifiestan claramente la influencia de su padrastro —el único padre que conoció—, Juanito Giménez, como se le conocía en Cuenca. También él se había licenciado en Ciencias Naturales en la Universidad Central en 1898, ejerció de docente y se comprometió con la causa socialista, siendo uno de los fundadores del PSOE de Cuenca.

De esta época apenas quedan testimonios gráficos hechos por Zúñiga, pero sabemos por sus memorias que en 1932 rodó una boda lagarterana en Navalcán (Toledo). También que, por encargo del Museo Nacional de Ciencias Naturales —su especialidad académica—, en 1933 rodó en Marruecos un documental de contenido etnológico y biológico titulado *Por Marruecos*. Y que, también por encargo del citado Museo, en 1935 rodó *La vida de las abejas*.

En su función de misionero pedagógico al servicio de la República, siempre llevó sus cámaras al hombro. Como he dicho al comienzo de este texto, en agosto de 1934 participó en una misión para la comarca de Beteta (Cuenca). De ese tiempo es una buena fotografía que en mi familia conservamos con especial cariño, porque es la primera que tenemos de mi madre, mi tía y otra amiga, todas adolescentes. No me cabe duda de que la hizo Zúñiga<sup>1</sup>.

En guerra, con su cámara fotográfica a cuestas, fue uno de los mejores reporteros del lado republicano. Dejó miles de fotografías que, ahora, gracias a la reciente donación de su familia a la Asociación Española de Cine e Imagen Científicos, se están catalogando<sup>2</sup>.

Pero también, en guerra, debía tener muy cerca la cámara de cine. Tampoco aquí hay copias localizadas, por lo que nos debemos ceñir a sus memorias. En 1936 y 1937 trabajó para la productora catalana Film Popular y Laya Films, para cuyo noticiario *Espanya al dia* Zúñiga filmó actividades de instrucción, formación y construcción de defensas y trincheras. También filmó imágenes para el *Noticiario gráfico de la juventud*, que dependía de las Juventudes Socialistas Unificadas de Madrid, cuyo responsable político era Fernando Claudín. Y, además, según él cita en sus memorias, durante la guerra fue designado para acompañar por ciudades y frentes de batalla a reporteros y cineastas que venían a filmar a la zona republicana. Concretamente, señala que acompañó a Joris Ivens a Fuentidueña de Tajo, donde se rodaría buena parte de la película titulada *The Spanish Earth / Tierra de España* (locución versión inglesa: Ernest Hemingway. Versión francesa: Jean Renoir. Versión española: Arturo Perucho).

## El exilio

Después, como tantos otros españoles, cruzó la frontera de Francia con la esperanza de recuperar una libertad aquí ya imposible, que se transformó poco después en campos de concentración. Zúñiga estuvo en los de Argelès, Bram y Gurs.

Según María Luisa Ortega Gálvez<sup>3</sup>, tras la liberación de Francia trabaja en París para el Comité France Espagne como realizador cinematográfico. En 1946 es empleado de montador por el Unitarian Service Committee. Después, de agosto de ese año hasta su marcha a Argentina, es contratado por Les Films Osso. En la capital francesa traba amistad con el pionero del cine científico Jean Painlevé, con quien participa en las reuniones previas a la constitución de la Asociación Internacional de Cine Científico en 1947. También estableció relaciones con el músico Salvador Bacarisse, el pintor Lalo Muñoz Orts, el poeta José María Quiroga Plá y el médico Elio Obadía.

En este punto de la biografía de Guillermo Zúñiga me parece necesario destacar su fortaleza de carácter y su positividad. No se puede decir que los sucesos de su vida le fueron propicios, al menos hasta este momento. Sin embargo, apenas conocemos testimonios en los que se queje del trato que en su edad más joven le dio la vida.

En 1947 se trasladó a Argentina, en donde inmediatamente comenzó a trabajar con la productora Estudios San Miguel. En el primer año ejerció de ayudante de cámara en las películas *La cumparsita*, dirigida por Antonio Momplet, y *La serpiente de cascabel*, dirigida por Carlos Schlieper; de ayudante de dirección en *Los secretos del buzón*, de Catrano Catrani; y luego, como ayudante de producción en *Pobre mi madre querida*, de Ralph Pappier y Homero Manzi. Desde 1948 hasta 1957, año en que regresa a España, la productora Estudios San Miguel le encarga funciones de productor ejecutivo en otras muchas películas. Zúñiga fue leal a la productora en su etapa argentina y con ella o con otras afines participó en más de veinte películas.

Además, siguiendo su vocación de científico naturalista, buscó tiempo para dirigir películas o reportajes sobre el comportamiento de los seres vivos. Hay referencias a otros trabajos suyos como director, guionista y fotógrafo



Foto de Zúñiga que muestra una nave de los campos de concentración franceses donde se alojó a los exiliados españoles tras la Guerra Civil

en su etapa de Argentina, pero se conserva solo un título: el cortometraje *Las abejas* (1951). Y no será el último trabajo sobre las pecoreadoras, ya que cuando vuelve a España hará otro reportaje insistiendo en lo mismo.

## Retorno temprano a España. ¿Le ayudó Federico Muelas?

En 1957, Zúñiga regresa a España. En ese año es director de reparto en la película *Pasos de angustia*, dirigida por el turolense Clemente Pamplona, y siendo uno de los guionistas el conquense Federico Muelas.

Debemos pararnos a reflexionar sobre algo que es un vacío en las crónicas que he consultado: ¿cómo es posible que un reportero y propagandista de la causa republicana, antes y durante la guerra civil, pudiera aterrizar en España tan pronto y con tan buen pie? Probablemente para él las cosas no serían tan sencillas, pero sí sabemos que a su regreso pudo rehacer su vida continuando con lo que era su profesión y su ilusión, el cine.

<sup>1</sup> Mi primo, Salvador F. Cava, publicó en 2007 una crónica sobre esta foto: [http://www.revistamansiegona.com/Articulos\\_indices/2/2\\_Historiafoto.pdf](http://www.revistamansiegona.com/Articulos_indices/2/2_Historiafoto.pdf)

<sup>2</sup> Como referencia, ver este reportaje: <http://asecic.org/2016/12/guillermo-f-zuniga-una-lata-de-70-mm-llena-de-historia-cine-dore/>

<sup>3</sup> En el libro colectivo María Luisa Ortega Gálvez (coord.), *Guillermo Zúñiga. La vocación por el cine y la ciencia*, UNED-ASECIC, Madrid, 2011.



Para contestar a la pregunta debemos retroceder a la adolescencia de Zúñiga y asociarla con la de Federico Muelas. Ambos son contemporáneos: el primero nació en abril de 1909 y el segundo en octubre del mismo año. Los dos estudiaron en el Instituto de Segunda Enseñanza de Cuenca (hoy Alfonso VIII), donde impartía clases el padrastro de Zúñiga, Juan Giménez Aguilar. Me consta, por los testimonios de la familia del insigne profesor, que Muelas fue un discípulo aventajado. Y también que Muelas y Zúñiga eran compañeros de clase.

Concluida la etapa del instituto, cada uno había elegido su vocación universitaria: Guillermo Zúñiga se decantó por Ciencias Naturales y Federico Muelas optó por Farmacia. Las dos carreras se cursaron en Madrid. No tengo datos, pero como serían muy pocos los paisanos que estudiaban en la capital, y menos aún los compañeros de promoción, no me cabe duda del contacto que —bueno o malo— mantuvieron ambos.

Acabados sus estudios universitarios, justo en tiempos de gobierno republicano, solo sabemos —o sé— lo que hizo Zúñiga: se empleó con las Misiones Pedagógicas. En este tiempo no conozco qué hizo Muelas y, sobre todo, no me consta que fuera desafecto al régimen republicano.

Cuando en 1936 el general Franco y otros militares intentaron un golpe de estado que derivó en guerra civil, sabemos que Guillermo Zúñiga se comprometió como reprógrafo con la causa republicana. Y también sabemos que Federico Muelas se afilió a Falange, siendo uno de sus dirigentes locales. Sin duda aquí hubo una fractura en su relación: acabada la guerra, Muelas permaneció en España y potenció su prestigio de intelectual, mientras que Zúñiga pasó al exilio.

Lo cierto es que en 1957 —muy pronto para que los republicanos exiliados pudieran regresar a España— Zúñiga vuelve y con trabajo. Ya he dicho que Guillermo Zúñiga fue director de reparto en la citada película *Pasos de angustia*. Tanto el director Pamplona como el guionista Muelas eran falangistas, solo que dieciocho años después de acabada la guerra: había menos rencor y algunos intelectuales del régimen tenían posiciones de poder. ¿Cómo aterrizó Zúñiga aquí, en *Pasos de angustia*? No me cabe duda que llamado por su compañero y ¿amigo? Muelas<sup>4</sup>.

Desde luego, por amistad o por interés —¿quién lo sabe?—, Guillermo Zúñiga y Federico Muelas trabajaron en muchas otras obras. Lo cierto es que en reportajes científicos dirigidos por Zúñiga, como los cortometrajes *La aventura de Api* (1964), *Florinda y el viento* (1965), *Un pequeño colonizador verde* (1968) y *El mejillón en Galicia* (1970), el relator fue Muelas.

## Producción española

En ese mismo año de 1957, el del retorno, Guillermo se incorporó a trabajar en lo que sabía, las labores de producción, con Unión Industrial Cinematográfica SA (UNINCI). La segunda película en la que participó fue *Tal vez mañana / L'amore piu bello*, una coproducción hispano-italiana dirigida por Glauro Pellegrini.

Leal a la productora que le dio cobijo —lo mismo que hizo en Argentina con Estudios San Miguel—, Zúñiga participó para UNINCI como director de producción (o cargos similares) en largometrajes como los siguientes: *Sonatas* (1959), de Juan Antonio Bardem, *La mano en la trampa* (1961), coproducción hispano-argentina dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, *A las cinco de la tarde* (1961), de Juan Antonio Bardem, o *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel. Y en reportajes como *El Greco en Toledo* (1958), de Pío Caro Baroja, *El entierro del Conde de Orgaz* (1958), también de Caro Baroja, *Día de muertos* (1960), de Joaquín Jordá y Julián Marcos, o *A través de San Sebastián* (1960), de Elías Querejeta y Antonio Eceiza.

Es preciso pararse a hablar un poco de la productora UNINCI. Nació en 1949 y cerró en 1962. Según Alicia Salvador, autora del libro *De Bienvenido, Mister Marshall a Viridiana*, UNINCI fue la primera productora que pretendió salir del tipo de cine anodino, acomodaticio y escapista mediante los típicos temas religiosos, históricos y folclóricos que, de forma tácita, se imponían en los años cuarenta y comienzos de los cincuenta del siglo pasado. Según la investigadora, *Bienvenido Mister Marsall* y *Viridiana* fueron las dos películas que tuvieron más éxito y que reportaron, paradójicamente, los mayores fracasos a la productora. En la primera, se les acabó el dinero, y con *Viridiana* quebró definitivamente.

Para entonces UNINCI había hecho un cine distinto con personas tan tempranamente prestigiadas como Berlanga, Saura, Jordá, Regueiro, Maesso, Picazo, Portabella, Eceiza, Querejeta, Ducay, Fernán-Gómez, Rabal, Fernando Rey, etc., jóvenes intelectuales del cine desafectos al régimen y, en algunos casos, comprometidos con el PCE del interior. Fue precisamente el primer reconocimiento internacional de una película, *Viridiana*, que obtuvo la Palma de Oro del Festival de Cannes, la que provocó la crisis de UNINCI en España por problemas con la censura.

Siguiendo con Zúñiga debemos decir que, o bien estaba blindado en el régimen que gobernaba el país, o bien jugó con discreción sus cartas: o quizá las dos cosas. Lo cierto es que no dejó de trabajar en sus empleos de producción. Lo hizo en *Los golfos* (1961), del oscense *aconquensado* Carlos Saura, en *Los inocentes* (1962), de Juan Antonio Bardem, en *Nunca pasa nada* (1963), también de Bardem, y en otras varias.

Hacia 1965 creó su propia empresa productora de cine: Zúñiga Fims. Con ella sabemos que hizo las películas de animación *Tarde de sol* (1966), *La pequeña tapia* (1967) y *La luna de Tobalito* (1968), todas de Salvador Gijón, con muñecos de Sofía Gómez.

Una vez creada su empresa se dedicó a dirigir reportajes científicos: su primitiva afición. Fue director y guionista de las citadas *La aventura de Api*, *Florinda y el viento* o *Un pequeño colonizador verde*, con relatos de Muelas, en donde describe el proceso biológico de las abejas, las flores y el agua que se despeña por cascadas y chorreras de la montaña, formando un musgo petrícola. Con este reportaje vuelve el objetivo de sus cámaras a la nación de sus inicios: Cuenca. Entre otras localizaciones, destacan las imágenes filmadas en el nacimiento del Río Cuervo. Dirigió otros como *El mejillón en Galicia* (1970), también con relato de Muelas, *Guerra en el naranjal* (1971), *La mosca de las frutas* (1971), *Sistemas de riego tradicionales en la España mediterránea* (1971), *Encinares* (1973, grabado, entre otros lugares, en montes de Cuenca), *La lagarta* (1974), *El agua en la vida* (1974, también con



Entre el legado de Zúñiga apareció esta fotografía de Gerda Taro (compañera del mítico Robert Capa) empuñando su cámara

imágenes de Cuenca), o, finalmente, *El salmón de Asturias* (1991), en este caso producida por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y la Asociación Española de Cine Científico (ASECIC), creada por él mismo en 1966; una asociación que cincuenta años después sigue investigando y divulgando su extraordinaria producción.

Guillermo Zúñiga murió a los 95 años el 5 de enero de 2005. Para saber más de su importante obra cinematográfica como productor, guionista y director, sugiero consultar la página web de la Asociación Española de Cine e Imagen Científicos (ASECIC): <http://asecic.org/wp-content/uploads/2016/03/11.-Filmografia.pdf>

Su obra está razonablemente ponderada a nivel estatal, pero sorprende lo desconocido que es Zúñiga en Cuenca. Tal vez los cinéfilos conquenses tengamos una deuda pendiente con quien, a mi parecer, es el paisano más interesante que ha estado nunca detrás de una cámara.

.....  
<sup>4</sup> Conocemos que en el proceso militar que en posguerra condenó a muerte a Juan Giménez de Aguilar este citó a Federico Muelas en su defensa, pero no compareció. Conocido el compromiso cristiano de Muelas, todo indica que, cuando la represión franquista había bajado de intensidad, este hizo lo posible —por acto de amistad o de contrición— para conseguir el retorno pacífico de su antiguo compañero y probablemente amigo.



# DOSSIER: EUROPA DE CINE (y II)

## Movimientos cinematográficos que han hecho historia

Juan José Pérez / Vicente Abán

.....



### CORRIENTE / ESCUELA 2: EL NEORREALISMO

**D**urante la Segunda Guerra Mundial surgió un movimiento, el Neorrealismo, que trasmutó muchos conceptos que estaban firmes en la historia del cine. Se ha hablado mucho de las causas que originaron el surgimiento de esta reacción: el hundimiento de Italia al final de la guerra, el entorno de pobreza que contemplan los cineastas, la falta de medios materiales para realizar sus filmes, la reacción contra el cine falso que imperó a lo largo del fascismo...

Este cine tuvo una serie de factores que coadyuvieron a su nacimiento, como la ley de 5 de Octubre de 1945, en la que se declaraba que “el ejercicio de la actividad de producción de un film es libre” y a su vez, “el reconocimiento de la libertad de importación, de iniciativa, de pensamiento y de propaganda”. Las claves de este cine las encontramos en Luchino Visconti —fuertemente historicista y novelesco—, Roberto Rossellini —católico afirmativo y lírico— y Vittorio de Sica —cronista existencial—.



Visconti hace casi un análisis y una vivisección, que luego es reconstruida para lograr una amplitud sintética: el ritmo y el montaje se configuran como elementos fundamentales de su revisión historicista. Por su parte, Roberto Rossellini parece tener conciencia de encontrarse en un mundo humano que fluye con la vida a un ritmo de gran simplicidad. Por ello es el autor que mejor ha sabido dar una inspiración de la realidad, el que más se ha acercado a un “film puro”. Finalmente, De Sica, es “el poeta de la jornada humana”, el que ha sabido captar el sentido casi milagroso de la cadencia cotidiana y transmitirla con un sentido épico.

Muchas veces se ha achacado a las películas neorrealistas el estar transidas de un hálito de poesía, de sensibilidad que les hacía perder fuerza. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que este cine es profundamente humanista, como ha resaltado André Bazin, pero que esta categoría no le hace perder fuerza en la exposición de la problemática abordada al ser “el único que salva, en el interior mismo de la época que pinta, un humanismo revolucionario”.

El sustrato social de este movimiento es realista y totalmente vinculado al momento; así se podría definir su temática diciendo que se asienta sobre un triple soporte que es:

- Intento de acercarse a un hombre verdadero.
- Este hombre es, ante todo, contemporáneo.
- Este hombre y la sociedad que le rodea son italianos.

Estos soportes son básicamente los que han hecho que este cine pudiera tener éxito, si comprendemos que se da en un momento en que todo el mundo está pidiendo un poco de dedicación a la persona humana que había salido tan malparada de la última conflagración. Además es importante que el Neorrealismo contemple al hombre en su totalidad con sus problemas de todo tipo, materiales, sociales y espirituales, y que lo hace con una inmediatez de tal manera que el espectador no puede eludir el participar en esas cuestiones.

Las películas más puras de la escuela las podríamos ver agrupadas en dos grandes bloques: en el primero, vemos



el final de la guerra y cómo los hombres del momento viven aquella situación. Son películas como *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) y *Paisá* (1946) ambas de Rossellini; *Vivere in pace* (1946) de Luigi Zampa; o *Il sole sorge ancora* (1946) de Aldo Vergano. En todas ellas el valor documental es excepcional, dado que el mundo social y las situaciones expuestas son francamente realistas, los personajes son los del momento, viven los problemas de este y contemplamos su avance o muerte con la misma fuerza con la que terminó la guerra.

El segundo bloque lo forman los filmes que nos muestran cómo fue la sociedad de la posguerra. Aquí es donde nos parece que el cine neorrealista toma la bandera del testimonio social como en pocas ocasiones lo han hecho otras cinematografías, y además lo hace con contundencia y seguridad. Veremos tanto el testimonio de las ciudades (*Ladrón de bicicletas*, *Ladri di biciclette*, 1946, de De Sica) como los intentos de reformar unas estructuras injustas en las cuales se desenvuelven (*La terra trema*, 1948, de Luchino Visconti).





*La terra trema* (Luchino Visconti, 1940)

El cine neorrealista va a encontrar problemas por parte del Estado. El partido demócrata-cristiano, con Giulio Andreotti a la cabeza, ha ganado las elecciones y considera que Italia debe mejorar “su prestigio en el resto de Europa”. Andreotti: “Extender el plan Marshall al sector del cine, conciliando, sobre la base del arrendamiento de la cinematografía italiana, los intereses de los exportadores americanos con los productores italianos. (...) El Neorrealismo da una imagen triste, dolorosa y miserable de Italia”.

El gobierno comienza a fruncir el ceño ante el efecto que puedan causar estos implacables documentos sociales —películas— en el extranjero. Estos condicionamientos políticos explican la aparición de la “comedieta neorrealista”, subproducto cinematográfico que aprovecha escenarios naturales y ambientes populares para expresar la alegría de vivir. Tal es el caso de Luigi Comencini con *Pan, amor y fantasía* (*Pane, amore e fantasia*, 1963), que lanza a Gina Lollobrigida al estrellato internacional.

La fuerza de la exposición neorrealista está en contemplar al hombre no como una personalidad singular con sus problemas psicológicos e interpersonales, sino “como partícipe de un drama colectivo, inserto en una condición común que tiene su tragedia, sus problemas”. De esta forma se superan los límites concretos de los casos individuales para construir una exposición de la sociedad italiana del momento.

Es importante constatar cómo el mundo neorrealista empieza a evolucionar en los primeros años de la sexta década del siglo. Los temas cada vez son más literarios y con menos garra en la problemática social planteada. Así se llega al Congreso reunido en Parma en diciembre de 1953, en el que se puede ver cómo el movimiento empieza a perder fuerza. Sus impulsores empiezan a teorizar sobre qué es el Neorrealismo, cuál es su verdadera esencia, cuáles son sus peligros, etc. El problema radica en que la sociedad italiana está cambiando rápidamente y las claves neorrealistas se van tornando caducas; así se comprende que cuando De Sica realice *El techo* (*Il tetto*) en 1955, y Rossellini intente volver a los temas del final de la guerra en *El general de la Rovere* (*Il generale della Rovere*) en 1959, ambas películas sean rotundos fracasos en todos los aspectos.

Pero junto a este cine testimonial, fue surgiendo una literatura que tenía muchos de estos matices coincidentes: la denuncia de una condición económica inhumana y sus contradicciones, y el intento de renovación política para mejorar la realidad social italiana. Es curioso cómo esta literatura nunca se presentó estructurada como escuela, sin líderes visibles, sin publicar manifiestos ni declaraciones colectivas de principios. Sin embargo, tiene unas notas que unen a casi todos sus autores:

- antid’annunzionismo;
- populismo (personajes rurales y obreros urbanos en muchas obras);
- influencia cinematográfica;
- influencia de la novela norteamericana.

Será una narrativa que intenta considerarse como verdaderamente tal, con personajes, ambientes y hechos *verdaderos*, que va comunicándonos un drama vital. Este fue, fundamentalmente, el punto de partida de Elio Vittorini y Cesare Pavese en obras como *Conversazione in Sicilia* y *Paesi tuoi*. Así surgió este ciclo literario “neorromántico extrañamente testimonial”, en el que grandes narradores intentaron plasmar una etapa de lucha con un profundo sentido de solidaridad.



*El General de la Rovere* (Roberto Rossellini, 1959)

Esta similitud de intenciones va a ser la que vaya acercando a estas dos corrientes y hará que, cuando el Neorrealismo cinematográfico haya muerto como escuela a mediados de los años cincuenta, los realizadores italianos vuelvan sus ojos a los grandes novelistas de su país para inspirar sus filmes en las obras de aquellos. Esto ya había sido anunciado por Vasco Pratolini cuando en 1948 había dicho “El cine ha operado ya la síntesis entre realidad y verdad. Su verdad es explícita”.

Precisamente en esta relación se revelan con mayor fuerza claves como el aspecto de crónica, que recoge multitud de valores sociales, y que gran número de literatos y cineastas plasman en sus obras de manera similar. Por otra parte, es evidente que los éxitos de determinados autores serán un punto de arranque importante para la reiterada adaptación de sus obras a la pantalla. Podemos recordar algunos autores y obras que han merecido gran número de estudios por su aplicación al mundo literario y al cinematográfico, tal es el caso de Alberto Moravia, Vasco Pratolini y Giorgio Bassani.

Este momento debe considerarse como uno de los más representativos de la historia cultural en el que las interrelaciones entre el cine y la literatura y sus mutuas influencias condicionaron la manifestación global de un pueblo. “Este cine italiano es el dominio de la realidad visual ordenada ciertamente por el arte, pero con el valor concreto de las cosas, de los rostros, de los gestos, del contorno humano”.

A través de ello, se vio resaltada una vez más una de las constantes del cine contemporáneo, como es el progresivo alejamiento de las formas teatrales para ir absorbiendo una contextura cada día más plenamente novelística, en que la sucesión lógica de los hechos, como forma de la acción, es el núcleo narrativo fundamental.

La fuerza del Neorrealismo italiano fue de tal magnitud que no nos puede extrañar que en los años de su aparición las temáticas que propugnaba se extendieran a otros países, como por ejemplo España, que por las características en las que se desenvolvía su cine, era un campo idóneo para la utilización de las claves neorrealistas. Aunque con retraso, aparecerán obras que siguen estos planteamientos: *Día tras día* (1951) de Antonio del Amo, *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde y *Calle Mayor* (1956) y *Muerte de un ciclista* (1955) de Bardem, que marcan los caminos del realismo cinematográfico español, describiendo ambientes provincianos y mostrando desigualdades sociales marcadas por la pertenencia de sus protagonistas a una determinada clase social.





**ROMA, CIUDAD ABIERTA***(Roma città aperta)*

Italia, 1945

Director: Roberto Rossellini

Producción: Roberto Rossellini y Ferruccio De Martino

Guion: Celeste Negarville, Sergio Amidei, Federico Fellini y Roberto Rossellini

Fotografía: Ubaldo Arata, en blanco y negro

Música: Renzo Rossellini

Montaje: Eraldo Da Roma

Intérpretes: Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero, Harry Feist, Maria Michi.



En la Roma del bienio 1943-1944 se entretajan las historias de varias personas relacionadas con la resistencia antinazi. Durante la ocupación, el padre Pietro protege a los partisanos y, entre otros, da asilo a un ingeniero comunista llamado Manfredi. Pina, una mujer de pueblo, es novia de un tipógrafo que lucha en la resistencia. Cuando la policía lo arresta, Pina corre desesperadamente tras el camión que se lo lleva, pero cae asesinada por una ráfaga de ametralladora ante los ojos de su hijito. Poco después, también el padre Pietro y el ingeniero —este traicionado por su ex amante drogadicta— son arrestados. Manfredi muere por las atroces torturas que le infligen los alemanes para que revele el nombre de sus compañeros de resistencia. El padre Pietro corre la misma suerte: lo fusilan en presencia de los niños de la parroquia, entre los cuales se encuentra el hijo huérfano de Pina.

Puntapié inicial del Neorrealismo italiano en la Roma recién liberada de la ocupación alemana de 1945, Roberto Rossellini dirige una de las grandes películas de la historia del cine, con la que marca uno de los puntos culminantes de un estilo recién creado, el Neorrealismo, en las más duras condiciones imaginables. Sin presupuesto, con un reducidísimo equipo técnico, y con los restos del material fílmico de los laboratorios fascistas. Pero a pesar de todos los inconvenientes, Rossellini realiza una auténtica obra maestra sobre la supervivencia y la lucha por la libertad. Con narrativa típicamente hollywoodiense pero rodada con un estilo documental, Rossellini atrapa en los fotogramas de *Roma, ciudad abierta* la atmósfera y el estremecimiento de la lucha de la Resistencia contra el fascismo. La historia, en clave de melodrama, plantea la eterna lucha entre el bien y el mal, entre la clase trabajadora, pobre, esforzada y sufriente en contraposición a aquellos que venden sus almas por el dinero, el lujo o los falsos ideales. Anna Magnani (Pina) realiza un increíble trabajo interpretativo en el que vuelca su propia experiencia vital cargada de humanidad. También destaca el sacerdote interpretado con sensibilidad por Aldo Fabrizi.

Fue rodada nada más terminar la guerra en los decorados naturales de la devastada ciudad, con mayoría de actores no profesionales (otra constante del Neorrealismo), excepto los citados Magnani y Fabrizi. Los medios técnicos son escasísimos, lo cual se aprecia en una fotografía que no puede hacer otra cosa que sacar el mejor partido a la luz natural, y en unos decorados e interpretaciones soberbias. Escrita por el propio Rossellini, además de Fellini y Sergio Amidei, sobre un argumento de este último, inspirado en la historia verídica del sacerdote Luigi Morosini, torturado y asesinado por los nazis por ayudar a la resistencia, va fluctuando entre el documental y la ficción, aunque varios de los sucesos (la resistencia de los niños romanos o el fusilamiento del cura) están basados en hechos reales.

Primer episodio de la trilogía neorrealista de Rossellini, *Roma città aperta* ha sido reconocida universalmente como una obra maestra. Tras una fría acogida en Italia, la película obtuvo un éxito inmediato en el extranjero, ganando en el Festival de Cannes de 1946. Aún hoy, la escena de la muerte de Pina forma parte del imaginario colectivo.

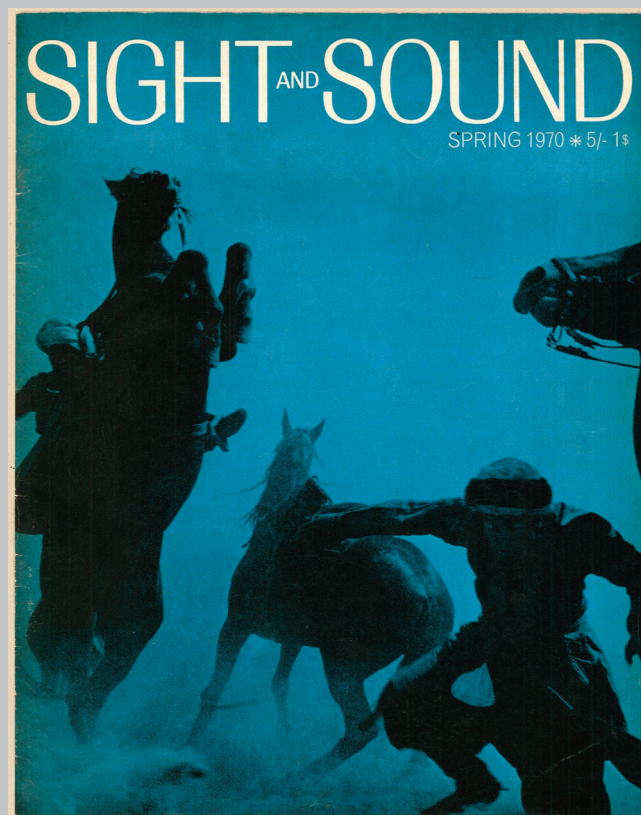
CORRIENTE / ESCUELA 3: EL *FREE CINEMA*

En el verano de 1955, la prestigiosa revista profesional inglesa *Sight and Sound* publicó dos escritos que habrían de tener bastante influencia en el desarrollo del futuro cine inglés. Uno era el editorial, que trataba de la necesidad de introducir savia nueva en el cine inglés al tiempo que se creaba una situación favorable para su desarrollo. No faltaban hombres de laboratorio, ni secretarios de producción, ni montadores, ya que la Asociación de Técnicos de Cine se había preocupado siempre de preparar el suficiente número de técnicos para esas tareas. Lo que faltaban eran *talentos creadores*.

El segundo escrito, debido a Penelope Houston, era un devastador estudio del cine inglés y sus obligaciones morales y sociales. El artículo se titulaba significativamente “The Undiscovered Country” (“El país sin descubrir”), y empezaba con estas palabras: “La potencia de cualquier cinema nacional depende en última instancia del grado de honestidad con que refleja las fuerzas que actúan en el pueblo, el temperamento especial de una nación”. Comparando el cine inglés con el americano, tras elogiar la factura técnica de la producción británica media, decía: “Es el contraste entre una sociedad abierta, fluida, con una tradición de rebeldía contra la autoridad, y una sociedad estable, disciplinada, en la que el respeto por la autoridad está tan arraigado que mostrar en la pantalla un policía que acepta un soborno parecería a mucha gente solo un poco menos chocante que atacar directamente la institución de la monarquía”.

La tolerancia y la confianza en el compromiso, distintivos del carácter inglés, están contra el artista “contratado” en cualquier medio; y lo mismo pasa con la elogiada costumbre inglesa de ignorar un hecho desagradable en la esperanza de que este desaparezca sin que hagamos nada por enterarnos.

Todo esto quiere decir que muchos campos de experiencia están cerrados al realizador inglés de cine. En una carta al *New Chronicle*, Ted Willis mencionaba un guion que trataba de las condiciones penales y en el que había estado trabajando: “Aunque todo el énfasis estaba puesto en la honradez e integridad del servicio de prisiones...,



hablaba de un guardián que aceptaba el soborno”. El censor rehusó incluso considerarlo con las siguientes palabras: “No podríamos permitir en ningún film sobre las condiciones penales en este país ni siquiera la sugerencia de corrupción por parte de uno de nuestros oficiales de prisión. Esto sería un insulto inmerecido a la integridad el servicio oficial de prisiones”.

Al final de su documentado paso por el territorio del cine inglés, Penelope Houston decía: “Sí es cierto que un país tiene el cine que merece y si la parte de territorio que cubre el cine inglés es bastante estrecha, la responsabilidad no es por completo de los directores”.

El movimiento documental apareció en la represión, en los años en que la nación no podía permitirse ignorar sus suburbios industriales; y durante la guerra, el cine reflejó el temperamento de una nación sometida a un gran esfuerzo. Sin embargo, quitemos esa presión y no queda ninguna tradición sustancial de reflejar la escena contemporánea, sino más bien el tropiezo con los muchos obstáculos que hay en el camino. Pero la tarea del cine sigue siendo la investigación imaginativa de la realidad; en este caso, aunque los exploradores encuentren quizá alguna resistencia, urge la exploración del país desconocido.



En los mismos años cincuenta, otros dos países europeos van a ver surgir en su seno dos conmociones cinematográficas vinculadas con fuerza a los cambios sociales que se están originando en su interior. Inglaterra sufrirá una crisis en la que el cine se sentirá vinculado a un movimiento cultural más amplio, que se revelaba al exterior en el famoso “Manifiesto de los Jóvenes Airados” (*Angry Young Men*), y que tendrá también sus repercusiones en el teatro.

La clave más profunda y que explicaba toda la génesis y desarrollo del movimiento en el cine, que tomó como denominación *Free Cinema*, era la necesidad de un realismo en las películas, pero este debía entenderse de forma que supusiera una toma de conciencia por parte de todos los miembros de este cine; que la sociedad británica ya no se encontraba en aquellos momentos en el esplendor del Imperio, y que por tanto, el cine de las islas debía volver sus ojos y sus cámaras hacia el interior del país y mostrarnos a este tal como era. De esta forma, el movimiento se hacía heredero de la gran escuela documentalista británica y recogía la antorcha que levantó esta veinte años atrás en pro de un cine de testimonio social.

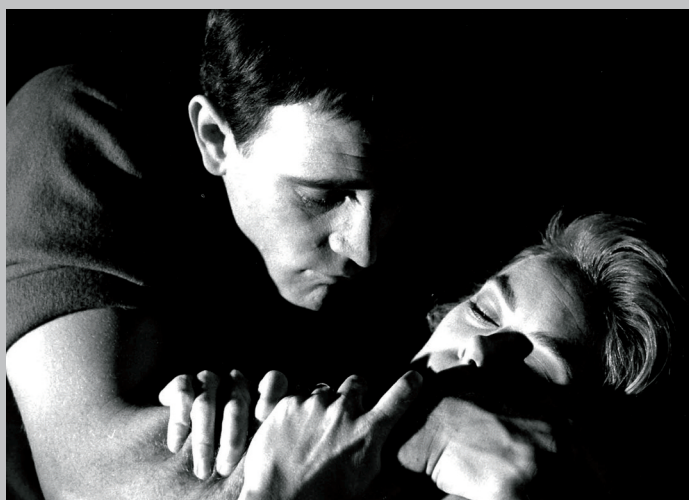
La mayoría de estos realizadores se reunían en torno al veterano Lindsay Anderson y tuvieron su primer contacto con el público en la sesión de febrero de 1956 organizada por el Nacional Film Theatre, en la que se presentaban *O Dreamland* del propio Anderson, *Together* de Lorenza Mazzetti y *Momma Don't Allow* de Karel Reisz. Posteriormente dieron en sus obras una visión dura, sin edul-

corar, de la sociedad inglesa de su tiempo, rompiendo el mito de la Inglaterra educada y próspera; se veía esto en *Sábado noche, domingo mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1961) de Karel Reisz, *La soledad del corredor de fondo* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1963) de Tony Richardson, y tal vez la obra más clara en sus intenciones: *El ingenuo salvaje* (*This Sporting Life*, 1962) de Lindsay Anderson.

### *O Dreamland, Momma Don't Allow y Together*

Hay en los tres filmes el anticonformismo que puede dar ya por sí mismo vida a un movimiento; en los tres se refleja poéticamente la tristeza de la vida urbana, la sensación de aislamiento respecto a los principales avances sociales y artísticos de su tiempo, la mecanización de la vida que nos rodea, y un deseo insaciable de restablecer el contacto con una fuerza más vital, más individual. Lo que Lawrence llamaba “libertad del alma” es para los hombres de esos filmes “una creencia en la libertad, en la importancia de la gente y en la importancia de cada día”. Es un cine que es preciso ver en su justo momento. Cuando fueron presentadas estas películas, Gavin Lambert, el prestigioso crítico de *Sight and Sound*, decía: “Son importantes no solo en sí mismas, sino por la valentía que en el panorama cinematográfico cultura inglés representan”.

*O Dreamland* presentaba con un tono ácido, duro, a las gentes que se divierten en una feria de atracciones. ¿Con qué se divierten? Lo hacen con ruidos ensordecedores, con muestras horribles de lo que ha sido y es la crueldad del hombre, viendo una reproducción mecánica del martirio de Juana de Arco o la ejecución en la silla eléctrica de los Rosenberg. Se divierten admirando unas pobres bestias enjauladas, privadas de su libertad de movimiento; se divierten bailando al son de una música estruendosa que los altavoces hacen insoportables. Y la cámara de Anderson selecciona esta realidad y convierte las horas alegres de unas gentes que solo saben ya divertirse mezclándose en gran masa y despersonalizándose, en un espectáculo, casi macabro, que es desagradable de ver, pero que da mucho que pensar sobre el comportamiento humano.



*El ingenuo salvaje* (Lindsay Anderson, 1962)

*Momma Don't Allow* era esencialmente un film de ambiente. Unos músicos iban llegando a una sala de baile de un barrio popular de Londres. Comenzaban a afinar sus instrumentos y cuando lo seguían haciendo y la banda sonora lo recogía, se veía al carnicero que despachaba de prisa a las últimas clientas, se lavaba un poco, cambiaba de indumentaria y se iba corriendo al baile. La banda de música tocaba y la muchacha dejaba de coser y se encaminaba al club. Una vez que se encontraban ya todos en la sala, asistían a lo que era parte de una velada en uno de esos bailes que tanto abundan en Londres.

El montaje era a veces muy corto y tanto el ritmo externo como el interno de la película estaban ajustados al compás de la música. Había espontaneidad en los gestos y los tipos que allí se veían eran buenos y daban sensación de realidad. En ocasiones, Richardson y Reisz se olvidaban un poco de ellos, otras veces los utilizaban para componer secuencias de magnífico montaje, pero de contenido algo gratuito: había una especie de locura del movimiento. La gente bailaba desenfadada y los realizadores componían con esas tres piezas musicales que plasmaban un ambiente espléndido realzado por la estupenda fotografía de Walter Lassally, que había sabido dar una atmósfera apropiada al local e incluso a las músicas que allí se bailaban. Surgía a veces un efecto cómico, como con la cantante raquítica que cantaba uno de los números.

El Word Green Jazz Club —una habitación trasera alquilada en una taberna de Londres— presentaba así a las jóvenes mecanógrafas, a los estudiantes, los carniceros y las dependientas de comercio que iban a bailar con la música de Chris Barber y su orquesta. Mientras improvisaban sus propios movimientos al compás de la música, el público se sentía cerca de ellos, como si los conociera y estuviera entrando ahora en su mundo.

Desde el punto de vista de contenido quizá el más perfecto de los tres filmes fuera *Together*, muy cercano a las teorías de Cesare Zavattini e impregnado de tristeza porque mostraba la soledad máxima de unos seres que tan solo podían comunicarse por medio de gestos. El East End que presentaba la cámara de Lassally tenía la tristeza de la fotografía que hemos visto en numerosos filmes neorrealistas. Era el reflejo de un ambiente hostil, siempre con un cielo gris y con una parte de Londres que con-

serva toda la fealdad con la que Dickens lo describiera tan acertadamente.

A los títulos de crédito de *Together* seguían algunos planos de ese teórico East End, que no es ni mucho menos todo Londres, pero que forma parte viva de él. Dos sordomudos avanzaban por un gran solar de un edificio derribado por las bombas, los niños les seguían, y les atormentaban con su crueldad infantil. Los sordomudos eran jóvenes; uno era delgado, de carácter expansivo, que siempre tenía pronta una sonrisa; otro era grueso, introspectivo, algo mayor. Este primer paseo y los chiquillos que les hacían burla daban ya la idea de lo que era su vida cotidiana. Ambos trabajaban en los muelles y compartían una mísera habitación en una casa en la que la patrona era gruñona y desconfiada, y su esposo un hombre de buen talante. Iban a una taberna, miraban el *juke-box*, la gente cantaba y bailaba con el ritmo de la música que ellos no podían oír. A veces había situaciones tirantes entre ambos (uno quería salir por la noche y el otro no). El más joven veía a una chica que bailaba en una feria, la encontraba en la taberna y aquella noche soñaba que la amaba y que ella le correspondía. Al despertarse por la mañana, su amigo estaba echando agua en una jofaina...

*Together* era el film de un poeta. Una mañana, el más joven de los sordomudos estaba sentado en el puente de un pequeño canal junto al Támesis. Los chiquillos que seguían ideando diabluras, venían por detrás y le daban un empujón, perdía el equilibrio y caía al agua. Cuando el otro volvía y no le encontraba hacía un gesto extraño y se marchaba. El río seguía corriendo tranquilo y pasaba un remolcador haciendo sonar la sirena. Alguien había muerto, pero parecía que se nos decía que eso formaba parte de la significativa oscuridad de cada día.

Las cosas se repetían: el paseo de un lado a otro, los juegos salvajes de los niños, las visitas a la taberna, las comidas en la pensión, el acostarse y levantarse en aquella estrecha habitación. El film corría con el huir de esas dos vidas aisladas y unidas.

Los ambientes del East End, las orillas grises, los tristes solares donde cayeron las bombas, las gentes del mercado y las tabernas, estaban rodados con una iluminación simple y con la misma sencillez en la composición, aunque quizá la impresión total fuese algo deficiente. El mé-



todo narrativo derivaba del Neorrealismo integral que por entonces propugnaba Zavattini.

El significado que *Together* ofrecía estaba en las palabras de Gavin Lambert: “La visión real de lo extraordinario, visto a través de lo ordinario. *Together* no es una película sobre cómo viven los sordomudos en el East End. Es un film de mundos en el que contemplamos a los sordomudos proyectar simbólicamente, de forma casi kafkiana, un mundo de ansiedad, de desamparo y de soledad”.

Junto a esas tres películas había otras de Anderson: *Thursday Children*, otro estupendo estudio sobre los niños sordomudos y que le valió a su autor un oscar, y *Every Day Except Christmas*, en la que se ofrecía una continuidad muy lograda del gran movimiento documental inglés.

Conviene evocar dos películas menos conocidas del *Free Cinema*, *Nice Time* y *Refuge England*. La primera era un reportaje realista sobre la vida nocturna de las calles del centro de Londres, justamente en un área que tiene como centro Piccadilly Circus. Se veía a la gente haciendo cola para entrar a ver una película de guerra, un vendedor de periódicos con el rostro deformado, un aviador americano perdido como un perro en su búsqueda de un “buen rato” en Londres. Los policías detenían a un individuo en medio de la calle, mientras en la banda sonora se oía lo que sucedía dentro de un cine en el cual, un criminal, convertido en héroe, entretenía a millares de personas. El último metro llevaba a sus gentes felices e insatisfechas a sus casas...

*Refuge England* retrataba las primeras horas de un extranjero en Londres. Sobre la voz en *off* de un húngaro, se veía un tren que llegaba a la Estación Victoria. “Todo lo que sabía al llegar aquí era que Inglaterra era una isla”. Lo que para las gentes que se cruzaban con él al llegar a la estación era un día normal, para este refugiado, huido de su patria, era un día tremendamente importante. Su desconocimiento del inglés era total.

Al fin, ya llegada la noche consigue localizar el domicilio buscado. En la casa vemos un tenue haz de luz sobre la mesa en la que van poniendo los cubiertos, el plato, el pan y el resto de una comida. Es una película difícil de describir en palabras porque todas las imágenes están en función del estado de ánimo del personaje y porque, auténticamente, cuanto a él le extraña en ese primer día que



*La soledad del corredor de fondo* (Tony Richardson, 1962)

pasa en Londres, viene a ser lo que sorprende a todo extranjero...

En realidad, si la intención polémica del *Free Cinema* era algo verdaderamente nueva, no sucedía lo mismo con la que servía de base a sus temas predilectos. Su estética partía de una realidad muy diferente tanto del realismo como del Neorrealismo. La mayor parte de sus obras dedicaban atención preferente a las gentes del pueblo o de la pequeña burguesía, o sea, a miembros de una sociedad privilegiada, cuyos elementos constituyen la aplastante mayoría de los que en el Reino Unido acudían con harta frecuencia a su espectáculo predilecto.

En *La soledad del corredor de fondo*, Tony Richardson ha aludido a algunos de los temas que Anderson desarrolla en *El ingenuo salvaje*; la dificultad de establecer diálogo con otros seres, el fracaso de lograr por medio del éxito la afirmación de una libertad individual frente a una sociedad que impone la *despersonalización*. El deporte ofrece a un joven recluso en un correccional, la ocasión de reivindicarse, la revancha a su vida de soledad. Pero al final de su carrera volverá a encontrarse solo, reducido a sus propios recursos.

Su obra, realizada con seco estilo realista, insinúa un simbolismo: “Todo hombre se encuentra solitario al final de su vida, sobre todo si ha elegido la rebeldía”.

**LA SOLEDAD DEL CORREDOR DE FONDO***(The Loneliness of the Long Distance Runner)*

Gran Bretaña, 1962

Director: Tony Richardson

Guion: Allan Sillitoe (basado en su propia novela)

Fotografía: Walter Lassally, en blanco y negro

Intérpretes: Michael Redgrave, Tom Courtenay, Alec McCowen, Avis Bunnage, James Bolam, Joe Robinson.

Colin Smith es un joven de clase obrera que vive en un suburbio de Nottingham. Después de robar en una panadería es enviado a un reformatorio, donde recordará su existencia previa. Su habilidad para la carrera será aprovechada por el director del centro, para intentar ganar la carrera anual que celebran contra un importante colegio privado.

*La soledad del corredor de fondo* es uno de los títulos más importantes de la historia de la cinematografía británica. Con esta película Tony Richardson establece las bases del *Free Cinema* inglés, una tendencia cinematográfica con constantes estilísticas similares a la *Nouvelle Vague* francesa, que ensanchaba la mirada académica del cine de su país, ahondando su temática principalmente en la problemática social de la gente obrera inglesa. La sentencia “que de verdad importa es la actitud, pues de ella nace el estilo” sintetiza a las claras lo que pretende el *Free Cinema*.

El resentimiento y la actitud clasista son mostrados de manera vibrante e íntima, afligida y achispada, naturalista y poética.

Con un montaje basado en el uso de los *flash-back* (apenas sugeridos por la ausencia de sonido), el film narra de forma simultánea la estancia de Colin en el reformatorio y las causas que lo llevaron hasta él, mostrando de esta forma el opresivo entorno familiar y la ausencia de horizontes para el joven Colin y su novia. *La soledad del corredor de fondo* fue una de las contadas producciones que abrió las puertas del modernismo al cine británico, instaurando atrevidos códigos lingüísticos que en parte se remontan al realismo documental británico de los años treinta y cuarenta del siglo XX, y cuyo resultado es el surgimiento de directores como Mike Leigh, Ken Loach o Stephen Frears, pero que sobre todo buscaba dar testimonio de su realidad más cercana con un lenguaje libre y directo, sacando la cámara a la calle y reformulando la estética de la imagen. Con un blanco y negro que logra atrapar el alma airada de la historia, el film se ha convertido en un clásico de la rebeldía (de obvios paralelismos con *Los cuatrocientos golpes*, *Les quatre cents coups*, 1959, de Truffaut), una conmovedora búsqueda de la identidad generacional y un emblema fílmico del sentimiento anti-*establishment* que se originó a finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta.

Existe por parte de este *joven airado* un claro manifiesto de combate con el sistema establecido, una rebeldía con un presente y futuro determinado y un inconformismo en una apelmazada comunidad, que solo valora al individuo en su soledad vital, en pos de su contribución a la consecución del regodeo del poder instituido.

El encuentro con los corredores del colegio privado, chicos de familias acomodadas, pone de manifiesto su condicionamiento social ante una competición “de clases” que traspasa lo puramente deportivo.

El film, narrado en un crudo blanco y negro y con un clímax realmente palpitante, está basado en una novela de Alan Sillitoe y cuenta con una estupenda interpretación de Tom Courtenay, actor que debutaba en él.

¿Permanece vigente el discurso de *La soledad del corredor de fondo* medio siglo después de su aparición? Por supuesto que sí. El escenario mundial ha cambiado completamente. Si por entonces Gran Bretaña estaba perdiendo sus colonias, hoy en día los vestigios de esa política colonizadora se han convertido en ansias de globalización por parte de las potencias y medios de comunicación. Cualquier atisbo de contestación es acallado de manera fulgurante por las autoridades y medios afines que, aprovechando que la realidad es poliédrica, persuaden al ciudadano de a pie para que comulgue con la situación que a ellos más les conviene. Esta praxis de instruir al ciudadano, de *desinformar*, se ha asentado definitivamente, y la desobediencia ya no se castiga tanto con medidas correctivas para el individuo, sino con herramientas legales e informativas que sumen de nuevo a la ciudadanía al estado de dócil obediencia. Todos somos corredores de fondo, pero no se engañen: por mucho que huyan el sistema les absorberá. Hasta las curvas del recorrido están vigiladas.



## CORRIENTE / ESCUELA 4: LA NOUVELLE VAGUE Y EL DESPUÉS

Ya en 1958, Claude Chabrol, redactor de *Cahiers du Cinéma* como François Truffaut, pudo rodar dos películas al margen del sistema: *El bello Sergio* (*Le beau Serge*) y *Los primos* (*Les cousins*). Cuatro años más tarde, *Cahiers*, en un número especial titulado *Nouvelle Vague*, publica una lista de ciento noventa y dos “nuevos cineastas franceses” en la que incluyen, también, a algunos de los antiguos, como Jean-Pierre Melville.

En 1958 esta profesión estaba envejeciendo. Max Ophüls había muerto, a Jean Grémillon y Jacques Becker no les quedaban más que unos meses de vida y Renoir, Clair o Gance eran unos viejos en el final de sus carreras. Decenas de cineastas de menor importancia se hallaban en la misma condición. La brecha abierta en los años 1958 y 1959 ha dejado pasar a la que puede llamarse *generación del corto*: Georges Franju, Alain Resnais y otros.

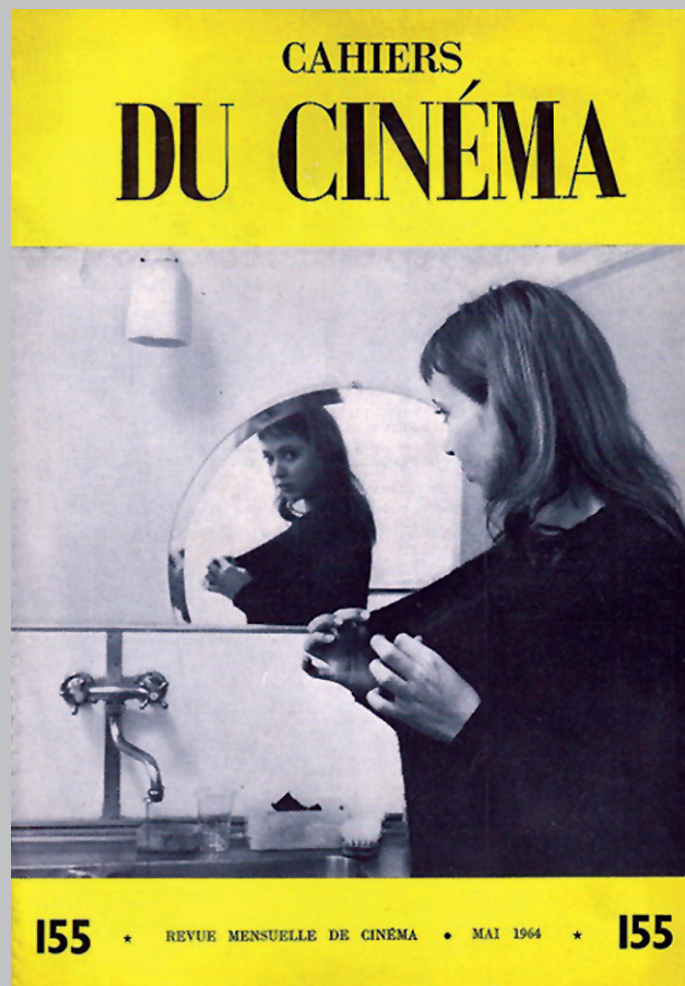
Por último, la generación de la cinefilia que se ha formado en las butacas de la Cinemateca francesa o del Studio Parnasse, y que ha dejado oír su voz con frecuencia en las páginas de *Cahiers du Cinéma* o en el semanario *Arts*, pasa a la realización siguiendo las huellas de Chabrol, bien con dinero personal Chabrol produjo *El bello Sergio* con un dinero que obtuvo de una herencia. El productor Henry Deutschmeister descubre sus cartas en una declaración a *Arts* en la que dice lo esencial de la percepción que el movimiento tiene de sí mismo:

“Todos los productores nos regocijamos con el éxito de los jóvenes de esta *Nouvelle Vague* porque han liberado al cine de sus cadenas.

Lo han liberado del equipo técnico mínimo impuesto por los sindicatos.

Lo han liberado de las dificultades administrativas y financieras para rodar en las calles, en casas de verdad, en salones verdaderos, con decorados naturales.

Lo han liberado de las múltiples censuras que tienen una curiosa concepción del arte, de la moral, de la vida, de la influencia sobre la juventud, del prestigio de una nación, etc.



Lo han liberado de las abusivas exigencias de los ‘antiguos’ para iniciar una película.

Han liberado también al cine del culto a las ‘estrellas’ y a la calidad técnica”.

Deutschmeister ve en esta Nueva Ola la ocasión de acabar con la pesadez corporativista y técnica del cine de la calidad.

La evolución de la técnica es algo a tener también en cuenta. A finales de estos mismos años empiezan a aparecer en el mercado cámaras ligeras, películas más sensibles que permiten rodar a plena luz del sol y grabar un sonido sincronizado de buena calidad: en una palabra, todos los elementos que intervienen en el rodaje de *Al final de la escapada* en 1959.

Durante tres o cuatro años el cine está en ebullición, inventa, se exalta, se pierde algunas veces. Del equipo de *Cahiers* llegan Chabrol, Truffaut, Godard, Rohmer (*Le signe du lion*), Rivette (*Paris nous appartient*) y, en una

vena más literaria, más clásica, Jacques Doniol-Valcroze. Una parte de la profesión ataca esta *Nouvelle Vague* proveniente de *Cahiers*.

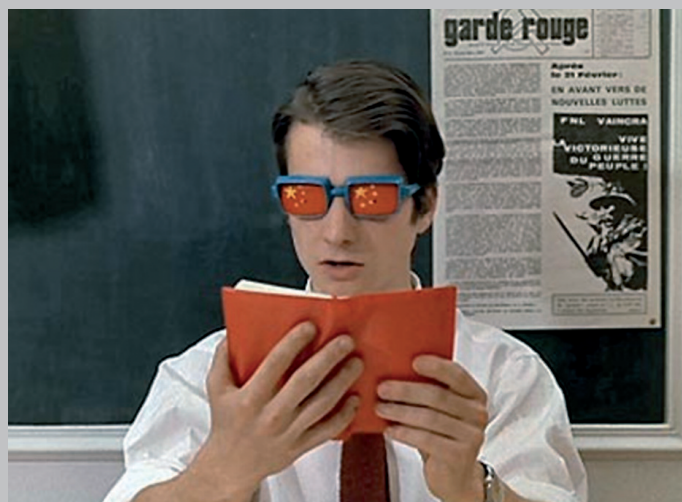
Muy pronto, en menos de dos años, surgen algunos otros cineastas provenientes de otros campos que aportan, cada uno con su registro, con otra concepción del cine, un talento innegable, a veces inmenso, y que imponen una redistribución de los papeles en este enorme mundo del cine, lo cual no quiere decir que el cine de antes de la Ola se haya diluido: el cine del sábado-noche sigue próspero e inmutable.

En 1969 no hay más que 1.406.000 televisores en todo el territorio francés y, por tanto, el cine sigue siendo el gran espectáculo popular, con una asistencia que supera la barrera de los doscientos millones de espectadores al año. Y los años 1959 y 1960 estarán dominados por cuatro películas, dos ligadas al pasado y otras dos procedentes del nuevo movimiento: *La evasión* (*Le trou*), obra póstuma de Jacques Becker, y *Pickpocket*, de Robert Bresson.

Las otras dos películas son *Hiroshima, mon amour* y *Al final de la escapada*, de Alain Resnais y Jean-Luc Godard, respectivamente. Resnais, el escrupuloso, el meticuloso al que los cinéfilos esperaban desde hacía más de quince años que se pasara al largometraje. Godard el apasionado, el imprevisible, el contradictorio; Godard, que rompe, sacude, choca, atraviesa sin respeto las reglas de juego y que expresa a las mil maravillas, sin lugar a dudas, el malestar y el hastío de una Francia en la que van creciendo los niños del *babyboom* y de la cinefilia.

*Hiroshima* es la memoria incandescente de la guerra, el horror del fuego nuclear a través del dolor íntimo e inconfesable durante muchos años de una joven francesa, de Nevers, culpable de haber amado a un soldado alemán.

El choque de *Al final de la escapada* es de otra naturaleza. Godard el ansioso trata de hacerlo todo *diferente*: “Un determinado cine se acaba, tal vez ya esté acabado; pongámosle, pues, el punto final y mostremos que todo está permitido”. Parte de una historia convencional, un guion de serie B que Truffaut ha abandonado. Rueda rápido, demasiado rápido, día a día, apoyándose en el virtuosismo de su operador Raoul Coutard. En el montaje corta, abrevia cada plano, desprecia los sacrosantos empalmes que se enseñan como dogmas en las escuelas de cine; un es-



*La chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967)

tilo sincopado, insolente, que pronto será admirado como innovador.

*Al final de la escapada* es un film que sacude las conciencias y que convierte a Godard, bien a su pesar, en un maestro que tendrá muchos más malos imitadores que émulos. Él mismo, confortado por el éxito de la crítica *Al final de la escapada*, fue admirado y vilipendiado, y constituyó un verdadero acontecimiento.

Tras el gran éxito de *Los cuatrocientos golpes*, François Truffaut busca el tono entre *Tirez sur le pianiste* (1960) y *Jules et Jim* (1962). Lo encuentra en un realismo atento, casi clásico, sensible a las emociones de la adolescencia y a los pequeños dramas del desamor. Claude Chabrol, más espeso en el trazo y más sarcástico —*Doble vida* (*À double tour / Leda*) en 1959, *Les bonnes femmes* en 1960—, evolucionan hacia un cine prudente en su forma que encuentra una proximidad, con la tradición narrativa, novelesca, del cine francés. De 1961 a 1968, Chabrol hace mucho cine, once títulos y algunos *sketchs*, más otros trabajos menores.

Durante estos mismos años confirman su talento ecléctico Louis Malle, cuyo film *Les amants* fue motivo de escándalo en el Festival de Venecia en 1958 por unas audacias que pronto se convertirán en anodinas. Malle rueda en 1963 una de sus mejores películas, *Fuego fatuo* (*Le feu follet*), transportando hacia el presente la angustia existencial de un héroe de Drieu La Rochelle. Un año antes, un antiguo ayudante de Louis Malle, Alain Cavalier, realizó una de esas escasas películas, junto con *El soldadito* (*Le*



*petit soldat*, 1963), de Godard, que la censura retuvo durante varios años: *Le combat dans l'île*, que habla del terrorismo de extrema derecha —son los tiempos de la OAS y de los atentados contra De Gaulle—, oponiendo un joven fascista a un intelectual de izquierdas.

A partir de 1965 surge un cine político, alegórico en Godard (*Made in USA*, *La chinoise*), más directo con los documentales rodados en Vietnam por Joris Ivens, que conocen una difusión *comercial* en las pequeñas salas de la *rive gauche* parisina, y al mismo tiempo, una difusión paralela, asegurada por grupos militantes en las universidades, en las MJC, en los comités de empresa o en los hogares rurales. En diciembre de 1967, *Loin du Vietnam*, largometraje en forma de manifiesto contra la guerra americana, realizado colectivamente por ciento cincuenta técnicos del cine francés, entre ellos Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Chris Marker, Alain Resnais, se estrena con toda oficialidad en el gran teatro de Chaillot.

La oposición de algunos jóvenes cineastas, y más generalmente de los intelectuales y los estudiantes a la guerra

de Vietnam, la obsesión por las armas y el *napalm* que llena las obras de Godard, no inquietan lo más mínimo al poder gaullista de 1966. Fue De Gaulle en persona quien en su discurso en Phnom Penh estigmatizó la guerra como “injusta y detestable”. A la censura la dejan indiferente los discursos políticos. Algunos *affaires* jalonan la historia de la república gaullista: el de *Relaciones peligrosas* (*Les liaisons dangereuses*) de 1960 (este film de Vadim fue prohibido en sesenta ciudades), o el de *La religiosa* (*Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot*) de Rivette (1966), que acaba por desacreditar a la institución. Prohibido por el ministro de Información es seleccionado por el ministro de Cultura (André Malraux) para representar a Francia en Cannes.

## El cine y los efectos del 68

Eso que ha dado en llamarse “acontecimientos del 68” tuvo repercusiones en el cine. Pasemos sobre lo anecdótico: interrupción en el Festival de Cannes de un escandaloso grupo de cineastas solidarios con los estudiantes parisinos, y la actuación de los efímeros Estados Generales que se enzarzaron con un entusiasmo desbordado en planes de reforma radical sobre la difusión y producción de películas en una Francia alegremente soñada. Pasado el verano, no quedó ni rastro.

La primavera de 1968 marcó profundamente a algunos cineastas de los más en boga en aquellos momentos. Louis Malle abandona durante dos años el cine de ficción para irse a la India, donde rueda el soberbio documental *Calcuta*. Y Jean-Luc Godard se empeña en una acción militante y durante muchos años (1968-1972) rueda, solo o con otros, en concreto en Italia, películas al margen de la difusión comercial.

El año 1968 altera profundamente las relaciones del cine con la política. La censura se diluye y desaparece prácticamente con el asunto *Histoire d'A*. En el otoño de 1973, el debate en torno a la abolición de la ley de 1920 que criminalizaba el aborto está abierto. *Histoire d'A* es prohibido. Los cineastas van más allá y empiezan a hacer circular copias por toda Francia, difundidas por redes solidarias. En seis meses la habían visto doscientos mil espectadores. A finales de 1974 levantan la interdicción.





*El signo de Leo* (Eric Rohmer, 1962)

Se multiplican las películas políticas a todos los niveles de la producción: *Z*, de Costa-Gavras, rodada con grandes medios y actores populares, es un éxito comercial del año 1969. A esta le seguirán *La confesión* (*L'aveu*, 1970), *Estado de sitio* (*État de siège*, 1972), *Sección especial* (*Section spéciale*, 1975), del mismo cineasta, y muchas otras películas a las que se etiquetarán como “ficciones de izquierda”. Y es también el momento en que el cine entra por la puerta grande en la universidad.

Los primeros años setenta son tiempos de reclasificación. La *Nouvelle Vague* no es ya más que un eco o una etiqueta. Ya no hay escuela ni unidad entre los cineastas provenientes, diez años antes, de la redacción de *Cahiers du Cinéma*. Algunos se han integrado. François Truffaut encuentra su lugar en una tradición clásica que va de Renoir a los maestros americanos que admira, especialmente a Hitchcock.

Truffaut no es tanto un cineasta de grandes temas —*La sirena del Mississippi* (*La sirène du Mississippi*) en 1969, *La noche americana* (*La nuit américaine*) en 1973—, como el pintor sensible de los niños difíciles —*El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*) en 1970—, o de adolescentes parisinos lastrados por su experiencia personal en el ciclo de Antoine Doinel.

Claude Chabrol, tras algunos años grises, da inicio en 1969 a una nueva época, la más brillante. Hay seis películas que cabe retener entre 1969 y 1973: *La mujer infiel* (*La femme infidèle*), *Accidente sin huella* (*Que la bête meure*), *El carnicero* (*Le boucher*), *La ruptura* (*La rupture*) *Al anochecer* (*Juste avant la nuit*) y *Relaciones sangrientas*



*La rodilla de Claire* (Eric Rohmer, 1970)

(*Les noces rouges*) Cada film es un momento de una comedia humana que se inscribe metódicamente en un paisaje social rigurosamente definido, parisino o provinciano, del que da una imagen uniforme negativa. Chabrol continúa así con una tradición de crueldad del cine francés. Chabrol añade a la sensualidad y al gusto por el sarcasmo, una sensibilidad casi etnográfica en el tiempo y en el espacio.

Eric Rohmer, a partir de 1962, se entrega al compromiso que él mismo se impone de realizar seis películas, que llamó *Cuentos morales*. Construidas como variaciones sobre un esquema único, confirman su talento de moralista clásico, de cineasta culto y meditado que sabe jugar con finura con los sentimientos y las palabras que los expresan.

En las antípodas del clasicismo se halla Jean-Luc Godard que se instala en la franja de un cine experimental que asocia la imagen óptica y el vídeo para cuestionar la sociedad capitalista y sus modos de representación.



*El pequeño salvaje* (François Truffaut, 1970)



**AL FINAL DE LA ESCAPADA***(À bout de souffle)*

Francia, 1960

Director: Jean-Luc Godard

Guion: Jean-Luc Godard sobre un argumento de François Truffaut

Productor: Georges de Beauregard

Fotografía: Raoul Coutard, en blanco y negro

Música: Martial Solal

Montaje: Cecile Decugis

Intérpretes: Jean Seberg, Jean Paul Belmondo, Roger Hanin, Van Doude, Daniel Boulanger.



Michel es un ladrón de coches. Tras robar uno en Marsella emprende viaje a París para cobrar un dinero que se le adeuda y volver a ver a una amiga estadounidense, Patricia. Tras ser perseguido por la policía de tráfico, mata a un agente. Llega a París, pero no tiene dinero, por lo que recurre a Patricia. Ella está dispuesta a ayudarle, aunque desconoce que es buscado por asesinato. Los dos van de un lugar a otro, mientras Michel trata de recuperar su dinero y se oculta de la policía. Patricia duda acerca de sus sentimientos hacia él. Para conseguir dinero roba coches y pretende escapar, en compañía de Patricia, a Italia. No obstante, el cerco de la policía se va estrechando alrededor de Michel, y acabará muerto a tiros por la policía, tras haber sido denunciado por Patricia.

“Esto no es una imagen justa, es justamente una imagen”. Con estas palabras, Godard quiere describir su concepción cinematográfica plasmada en su obra. A pesar de lo que pueda sugerir esta sentencia, no se puede obviar que para el director francés hacer cine es una actividad que cuenta con un marcado espíritu ensayístico ya que, de hecho, crear una imagen no es una decisión arbitraria, y menos con los argumentos e intencionalidades que marcan cada paso de Godard a la hora de componer sus películas. *Al final de la escapada* no es una excepción a pesar de ser su primer largometraje, una primera película que, como suele ocurrir en otros muchos directores, puede tener mucho de autobiográfico y de despliegue de ideas contenidas, hecho aún más determinante teniendo en cuenta el pasado de Godard en la revista de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinéma*. El subjetivismo, la expresividad, el antibarroquismo, la frescura, y la plasmación de la ambigüedad y los antagonismos del mundo son pilares básicos del abecé godardiano, un director comprometido con su tiempo y su contexto, factor indispensable para comprender la gestación de la llamada *Nouvelle Vague*.

*Al final de la escapada* es uno de los momentos cumbres de esa nueva ola francesa que demandaba una nueva actitud ante el cine dando relieve a la dimensión reflexiva y al director como creador. Un autor que, en el caso de Godard y según sus propias palabras, solo pretendía crear una película policíaca sin excesivas pretensiones, influida por los referentes del cine clásico norteamericano y que había sido desechada por François Truffaut. De hecho, y como botón de muestra de esa humildad, el film está dedicado a la Monogram Pictures, anónima factoría de productos de serie B. La sencillez argumental se ve acompañada por un deliberado ascetismo formal y una relectura algo arcaica del lenguaje visual, llevando hasta las últimas consecuencias las señas de identidad de cierto tipo de cine que ya agonizaba. La

película destruye cualquier atisbo de *raccord* en el salto de eje, se da una ruptura de coherencia en la dirección de mirada, se rompe la relación con los cuadros, que en un montaje muchas veces sincopado alterna planos muy cortos con otros —conscientemente— poco equilibrados de cámara en mano, y se descarta una iluminación especial, dotando al film de un marcado naturalismo alejado de formalismos, de una textura *verité* (signos, por otro lado, definitorios de la *Nouvelle Vague*).

Espontaneidad musical en la interpretación, en los diálogos... toda una enseña que contrasta con la marcada fatalidad intrínseca del film. De hecho, fruto del gusto por el cameo *hitchcockiano*, Godard aparece en la película como ciudadano anónimo, precisamente como el que identifica a Michel Poiccard, el que marca el inicio de su persecución a manos de la policía. Como si se tratara de un director diegético (integrado en el espacio fílmico), Godard se erige como un dios en un mundo en el que, en principio, todo podía suceder, en que nada estaba lo suficientemente enraizado como para no sufrir alteraciones. La aparición de varios carteles premonitorios a lo largo de la película con inscripciones tales como “Vivir peligrosamente hasta el final” o “Más dura será la caída”, van dando las pistas narrativas de una película que juega con el elemento de la espontaneidad y el guion relajado, pero de final inevitable.

Michel Poiccard es un hombre que decide vivir peligrosamente a través de crímenes varios: desde un asesinato a sangre fría en la carretera, a estafas y timos menores. Godard nos presenta a Michel como un gangster solitario, un golfo gesticulante, un fumador empedernido, un ser impulsivo, orgulloso, que desprecia la cobardía como mayor pecado del mundo, un gañán machista y un seductor decadente con un punto de autodestrucción. En definitiva, un *outsider* venido a menos en una sociedad que parece no aprobar las criaturas picarescas, gentes aisladas en las que no se sabe bien si lo que dicen es verdad o son simples bravuconadas para no caer en la tristeza. Michel, y los tipos de su pelaje se sienten tan marginados por su sociedad que tienen que inventarse a sí mismos, construir una fachada que les hace resultar, por momentos, paródicos, pero no por ello les deja de circular un desarraigo y un deseo de huida intravenoso. La contraposición que hace Godard entre Michel y el póster de Humphrey Bogart es especialmente pertinente, al comparar a la estrella del *star system* hollywoodiense con un Poiccard ególatra y rompecorazones que no sabe que se encuentra en caída libre, pero que aun así cree poder desafiar a los *totems* culturales del *Zeitgeist*, del espíritu de la época.

La mujer norteamericana dominante parece no querer ver su independencia en peligro, y las condiciones que le propone el francés gangsteril le incorporan a una rueda que nada tiene que ver con sus anhelos. Con cierta eugenesia emocional y cinismo turbador de clase media, Patricia admite no querer estar enamorada de él, y la traición es la vía de escape para desprenderse definitivamente de Poiccard. Una traición cruel que saca a la superficie los sentimientos gélidos y ególatras de Patricia.

Por el antagonismo de ambos personajes y, a pesar de todo, la desconcertante historia de amor de fondo, la obra de Godard adquiere relevancia en la convivencia de esos dos mundos de deseos callados, escondidos, autistas, que flotan en el ambiente pero que no se expresan abiertamente hasta el final. Se da, pues, una interacción imposible entre dos concepciones morales que mantienen diálogos de mínimos, con saltos temáticos constantes, sin profundizar en ningún aspecto, repasando la superficialidad de las cosas para no llegar al fondo de la cuestión y romper una complicidad que se sostiene con pinzas. Quizá desde un principio ambos sepan que jamás irán a Roma juntos, que él será traicionado por ella, pero, de todos modos, parecen darse tiempo a la vez que son conscientes de que no es el lugar ni el momento adecuado para mantener su relación.

La incomunicación y la falta de puntos de encuentro comunes es el drama de una pareja que salta del tema de la muerte a una charla sobre la cena, mientras Michel se lamenta en un ataque de sincera lucidez: “Me gustaría saber qué hay detrás de tu rostro. Lo miro desde hace diez minutos y no sé nada, pero tengo miedo”. En el cortejo interminable e imposible de la pareja, se complementan y se repelen mutuamente a la vez que Godard marca, a través del lenguaje, sus incompatibilidades latentes.



## Algunos directores representativos de la *Nouvelle Vague*

Francia también tendrá a finales de la década su renovación cinematográfica. La *Nouvelle Vague* surgió de un gran lanzamiento publicitario y además con unas características tan dispares en la temática afrontada por sus directores, que difícilmente se les podría aglutinar. Sin embargo, y dejando aparte a algunos directores aislados, se destacaron dos bloques: el de *Cahiers du Cinéma* (Chabrol, Truffaut, Godard, Rohmer), bajo la tutela relativa del crítico y teórico André Bazin, y el de Resnais y sus amigos Henri-Georges Clouzot, Chris Marker o Agnès Varda, que fueron un poco posteriores en su afirmación.

Sin embargo, sí que pueden verse tres características más o menos compartidas por todos ellos:

Una reforma narrativa y técnica que tendía a resaltar más la responsabilidad personal del director como autor de la obra. Así se seguían los dictados de Alexander Astruc en su artículo en *L'Écran Français* en 1948 sobre la *caméra-stylo* y recogidos por Truffaut en "Certe tendance du cinéma français" aparecido en *Cahiers* en 1954.

Una ruptura de las estructuras industriales en cuanto a la financiación para apoyar la producción artesanal, que a la larga era una seguridad de mayor libertad de expresión por parte del autor.

Una relativa unidad temática basada en un cine de personajes más que en

grandes temas. Consecuentemente el amor es su gran centro y, a través de la gente joven que lo vive, se contemplan los problemas personales, humanos, psicológicos.

Pero a través de todo esto podemos afirmar que en este cine podemos palpar características de la sociedad francesa del momento, como es su preocupación por el amor como elemento fundamental del vivir social; la búsqueda de un sentido a la vida hasta cierto punto existencial; la fuerza de la juventud en la nueva sociedad.

Otra nota que resalta la *Nouvelle Vague* es la falta de manifestación en el plano político, a pesar de coincidir con el conflicto argelino; únicamente en *Le petit soldat* de Godard, encontramos como telón de fondo los enfrentamientos entre la OAS y el FLN.

### CLAUDE CHABROL

#### *Etapas cinematográficas:*

Etapas de la amistad rota. Películas que muestran un presente social en que se encuentran inmersos los personajes. El paso del tiempo destruye la amistad: *El bello Sergio*, *Los primos*.

Etapas de la estupidez humana. Retrata la burguesía a través de personajes adinerados y estúpidos con ironía: *Landru* (Landru, 1963), *Ophélie* (1963).

Etapas de películas de encargo sobre agentes secretos: *María Chantal contra el doctor Kha* (Marie-Chantal contre le docteur Kha). *El tigre se perfuma con dinamita* (Le Tigre se parfume à la dynamite - An Orchid for the Tiger), ambas de 1965.

Etapas de la burguesía en crisis. Es el estilo más académico con una cierta preocupación formal. Muestra mayor ternura y comprensión hacia sus personajes. Introduce ficción policíaca (Hitchcock) y fatalismo (Fritz Lang). *Al anochecer*, *El carnicero*.

Etapas caóticas. Películas comerciales, realizadas en broma: *Doctor Casanova* (Docteur Popaul, 1972), *Inocentes con manos sucias* (Les innocents aux mains sales, 1975).

#### *Constantes cinematográficas:*

Busca temáticas y estilo propio.

Filma películas que reflejan el entorno presente.

Plantea un amplio abanico de posturas morales.

Muestra personajes ambiguos, aparentes, con fuertes complejos de culpabilidad, destino fatalista (la muerte no es una solución), con binomios como apariencia / verdad y realidad / ficción.

Analiza las relaciones familiares entre matrimonios, padres e hijos.

"El problema del cineasta es doble: hacer comprender su pensamiento al mayor número de personas, huir del sentimiento falso, mostrar que lo característico de una sociedad alienada está en la putrefacción" (Claude Chabrol).

### JEAN-LUC GODARD

#### *Temática cinematográfica:*

La muerte, el amor, la supervivencia: *Al final de la escapada*, *La prostitución*, *Vivir su vida* (Vivre sa vie, 1962).

La paternidad: *Une femme est une femme*.

La guerra: *Los carabineros* (*Les carabiniers*, 1963), *El pequeño soldado*.

La mujer objeto: *Una mujer casada* (*Une femme mariée*, 1964).

La prostitución intelectual: *Le mépris* (1963).

La ciencia-ficción: *Alphaville* (1965).

La problemática marxista: *La chinoise*.

El problema ecológico: *Week-end* (1967).

### **Constantes cinematográficas:**

Escenarios naturales.

Especial concepción del encuadre.

Iluminación difusa.

Tendencia a la frontalidad: personajes pegados a las paredes; paredes lisas repletas de fotos, *collages*, recortes, discursos, periódicos, entrevistas, cómics.

Postura distanciada en la dirección de actores (influencia de Berthold Brecht).

Personajes naturales, realistas, marginales, simbólicos.

Ruptura temporal y espacial en relación con la narrativa tradicional.

Improvisación narrativa.

Punto de vista existencialista que desemboca en la asunción del marxismo.

Romanticismo y humor.

Admira a Griffith porque “lo inventó todo sin proponerse inventar nada”. Sin embargo, rompe con su gramática: los actores miran a la cámara y se dirigen al espectador; disertan sobre lo que piensan del amor, la inteligencia, la vida, la política (habla a través de ellos).

Rompe las leyes del *travelling* y filma una película en pocas semanas. Provoca escándalos e irrita a la gente; es frío y opera con sensaciones; es ambiguo y fatalista.

### **ERIC ROHMER**

El cine de Rohmer es lúdico. Es un documental de personajes rosselliniano. Sus personajes están relacionados con el entorno y Rohmer siempre se decanta hacia uno de ellos. Una de sus mayores preocupaciones es la elección de actores; habla y charla exhaustivamente con ellos. Le gusta espontaneidad en los diálogos, pero eso sí, controlada. Sus encuadres son muy expresivos, con planos fijos y de larga duración. Juega con el plano / contraplano y el espacio en *off*. Su estructura narrativa se basa en la elipsis.

Analiza el comportamiento humano (complejos de culpabilidad, cinismo, erotismo, las mentiras, el compromiso, la explosión de los sentimientos y la turbiedad moral con que se desenvuelven sus personajes)

Le preocupa la libertad y el azar (destino predestinado).

Sus películas más destacadas son: *El signo de Leo* (*Le signe du Lion*, 1959), *La coleccionista* (*La collectionneuse*, 1966), *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969), *La rodilla de Clara* (*Le genou de Claire*, 1970), *El amor después de mediodía* (*L'amour, l'après-midi*) *La marquesa de O* (*La marquise d'O*, 1975), *Cuentos de las cuatro estaciones* (1990-1998, coincidiendo con las estaciones del año).

“Precisamente ese más allá de la perfección novelesca, es lo que tratamos de definir, mal que bien, en estos *Cahiers*, alabando a aquellos cineastas que, consciente o inconscientemente, han tratado de hacer saltar los límites de esa estética literaria en nombre de la cual pretenden, con enorme temeridad, juzgar un film. Ese ‘más allá’ no es reducible ciertamente a una fórmula, y tal vez hasta es posible que nunca encontremos un término para designarlo; lo que es cierto es que surge en una puesta en escena y que no aparece más que cuando encuentra un campo en el que expresarse.

Cuando un compositor pone un poema en música, sustituye el canto del verso por un canto de una especie bastante diferente como para que su empresa no parezca vana, a no ser que sea realmente profanadora. De igual manera, una obra de teatro deja en los intervalos de las réplicas unos espacios en blanco que el director se encargará de rellenar de una manera que sea la suya propia.

No deja de resultar significativo que durante estos últimos tiempos, las adaptaciones para el cine de obras de teatro modernas hayan sido más felices que las de las novelas. ¿Quiere esto decir que el cine está acercándose al teatro? Más bien al contrario; lo que sucede es que el sonido, el color y la pantalla amplia lo han hecho más fácil, mientras que la novela es algo más comprometida.

Los filmes tienen hoy en día, como los aviones, una clientela, un público selecto que sabe qué clase de viaje quiere” (Eric Rohmer).



# CINE Y ESCUELA

Marta Rodrigo



Nuestros niños y nuestras niñas pertenecen a una generación marcada profundamente por la imagen, y por ello el estudio del lenguaje cinematográfico debería formar parte del currículo de la escuela. En cambio, asistimos a su inexplicable ausencia. El cine es un medio audiovisual completo porque integra múltiples saberes: es arte y técnica, lenguaje e imagen, documento y diversión, fantasía y realidad. Así mismo está relacionado con las diversas materias de la Educación Primaria debido a su carácter multidisciplinar: en Lengua Castellana, en las materias de Ciencias Naturales y Sociales y en el área de Educación Artística (Plástica y Música). Además, es un medio maravilloso que, con la fuerza de la imagen en movimiento, transmite valores éticos, culturales y estéticos de un modo impactante. De ahí también la obligación moral de formar espectadores críticos que se sepan "defender" ante la manipulación de la imagen configurando una concepción estética propia, y por lo tanto más creativa. Al utilizar la técnica del cine en el aula insertamos la escuela

en la vida y ampliamos el universo individual y colectivo de los alumnos. Visto desde esta óptica didáctica y constructiva, qué mejor recurso que el cine para conseguir que los niños y niñas descubran un fabuloso mundo creativo, en el que los contenidos curriculares se mezclan y en el que la vida misma se presenta con toda su fuerza emotiva. Es un medio capaz de configurar mentalidades e influir creando paradigmas de actuación, sobre todo en el público infantil, que es del que la escuela se ocupa. Y su importancia radica en que los mensajes y contenidos pueden modificar el comportamiento de estos receptores de forma positiva o negativa, ya que ejercen un alto poder de persuasión debido a la escasez de edad del receptor y a su falta de madurez personal.

Refiriéndome a la etapa de Primaria, que es la que conozco, hoy en día es habitual que los niños vean películas. En ocasiones estas prácticas son beneficiosas y productivas para los alumnos, como, por ejemplo, ver películas en inglés con subtítulos en este idioma para mejorar la pronun-

ciación, el vocabulario...; pero, otras veces, únicamente sirve para rellenar huecos, ya sea en las horas de tutoría, por ausencia de algún profesor o en las fechas previas a las vacaciones. Con este tipo de actuación se muestra el cine como un mero entretenimiento, lo cual supone una castración de las posibilidades expresivas y didácticas del medio.

El cine no es un mero canal, sino que, como describen Burbules y Callister, es "un territorio potencial de colaboración, un lugar donde pueden desarrollarse actividades de enseñanza y aprendizaje". Por suerte, así lo conciben muchos profesionales de la enseñanza que, interesados en el tema, han desarrollado muy buenos proyectos, como es el caso de una página web que une innumerables elementos: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/index.htm>. Además, en ella se puede aprender de cine, educación popular y comunicación, alfabetización mediática... Destinada a quienes deseen aprender de tecnología de la educación, de didáctica del cine y de la enseñanza del cine.

# REFLEJOS: Cine y Educación

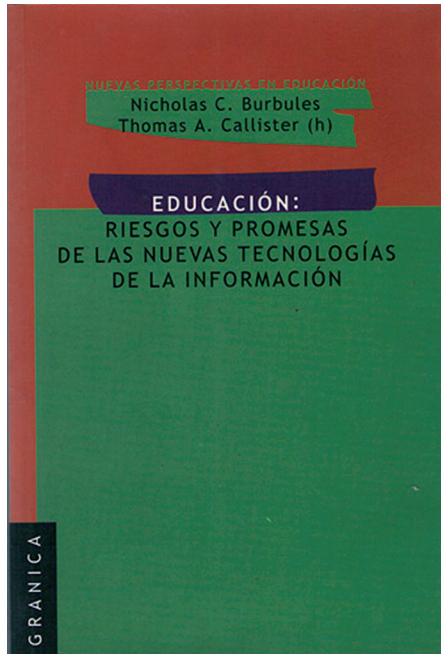
Por otro lado, se puede hacer uso del Proyecto Mekos, un recurso educativo elaborado a través de los Convenios Internet en la Escuela e Internet en el Aula, entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y las Comunidades Autónomas.

Un grupo de profesores, que apuestan por la incorporación de un Plan Audiovisual en las aulas y trabajan para acercarlo a la realidad de la mayoría de los centros, es el formado por Tribu 2.0. Su objetivo es impulsar un Plan Audiovisual en las aulas donde el cine ocupe un lugar privilegiado.

Tampoco podía faltar, dados los tiempos que corren, una red social en la que participa la gente del cine y la educación con el objetivo de acercar ambos mundos y formar al futuro espectador. Se llama Cero en Conducta. La productora Alta Films es la que mantiene económicamente esta red, pero su intención no es la de tener un lugar comercial, sino formativo y de colaboración.

Por último, debemos señalar que hay otros recursos fáciles de utilizar en el aula, como los que se encuentran en la Videoteca Educativa y en la WebQuest <http://cineandowikispaces.com/>. Un espacio muy interesante que permite introducir el cine como contenido realizando tareas de una forma divertida y motivadora.

Todo esto nos demuestra que el cine está presente en la escuela y, en caso de no estar, queda claro que bien podría estarlo.



## Bibliografía

- Burbules, Nicholas, y Callister, Thomas, *Educación: riesgos y promesas de las nuevas tecnologías de la información*, Granica, Barcelona, 2001.
- Breu, Ramón, y Ambròs, Alba, *El cine en la escuela. Propuestas didácticas de películas para Primaria y Secundaria*, Graó, Barcelona, 2007.
- Grabham, Tim, *Se rueda*, Edebé, Barcelona, 2013.

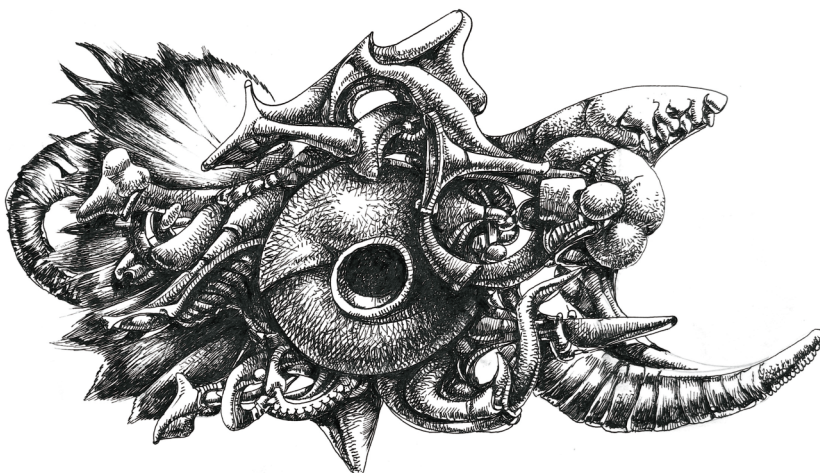




# GARCÍA GUTIÉRREZ Y EL ARTE DE NUESTRO SIGLO

Ruth García Chico

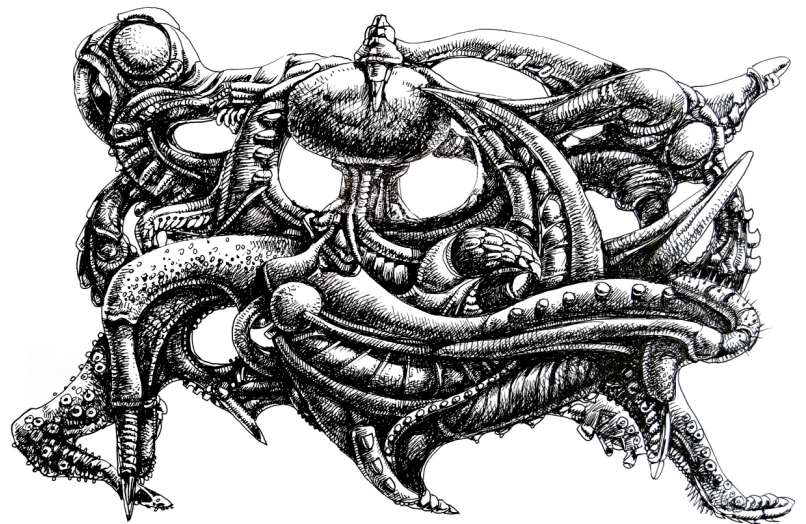
¿Qué pasa por la mente del artista? Algunos dirán que ni lo sabemos ni nos importa: lo que nos interesa en verdad es solo la obra, que es con la que realmente nos comunicamos. No todo el mundo opina así, claro: para los cinéfilos empedernidos, puedo traer a colación las conocidas entrevistas de Truffaut a Hitchcock. O las de Godard y Bogdanovich a John Ford, alguna de cuyas célebres respuestas lapidarias no puedo resistirme a reproducir aquí: recordarán que a la pregunta de cómo rodó una cierta escena, contestó: “Con la cámara”; y a la de qué le trajo a Hollywood, replicó: “El tren”. Además de las entrevistas, en las artes plásticas se ha puesto de moda, de un tiempo a esta parte, el llamado *artist statement* en el que el artista nos explica su obra plástica mediante la palabra: ¿pero no es un fracaso que haya de comunicarnos por escrito lo que quería comunicarnos visualmente? ¿No deberían quedar la intención, el sentido, las referencias de su trabajo plasmadas en el propio trabajo? ¿No consiste el deleite de la contemplación de la pieza en la extracción por nosotros mismos de todo el jugo emocional y conceptual, incluso contextual que podamos expresar a una imagen? Los críticos e historiadores pueden hablarnos, en efecto, del contexto en el que se concibió la obra, llamar nuestra atención sobre virtuosismos técnicos que escaparían a nuestro lego ojo... ¿pero necesitamos ciertamente conocer los pensamientos del artista en torno a una de sus creaciones? Quizá a la vista del famoso y polémico “lienzo en blanco” —bajo alguna de las muchas formas que toma en el arte contemporáneo—, nos sintamos algo menos defraudados (timados, incluso, si hemos tenido que pagar un buen precio por la entrada) al leer un prolijo texto en el que el autor nos explica cómo llegó al blanco absoluto tras un estudio exhaustivo de la pintura renacentista y



barroca, de la lectura minuciosa de las obras completas de Kierkegaard y de una inmersión antropológica en la cosmogonía de una tribu polinésica. Quería representar tanto el salto de fe en el abismo como la deglución del alma del universo por el pez sagrado con el que todo empieza y acaba, y, asimismo, hacer un homenaje a la luz de Zurbarán. Bien. Tomamos nota y nos parece todo muy conseguido —excepto el pez, a no ser que fuera un lenguaje—. ¿Y si el creador, tal vez por mera desidia o tal vez por exceso de celo, se hubiera llevado el secreto a la tumba y no nos hubiera dejado nada dicho? ¿Nos sentiremos ofendidos de que no tuviera un mensaje verbal para nosotros? Se podría quizá inquirir en su entorno. En el caso que nos ocupa en este artículo, el del ya fallecido artista José María García Gutiérrez, se le podría preguntar algo a su hija, o sea, yo: “¿Cuál era su intención como artista? Pues no me queda claro. ¿Qué significado tenían sus obras? No me lo dijo. ¿Qué pensaba? Es difícil de saber. ¿Puede decirnos, al menos, qué le pasaba por la cabeza? El cine”. En toda su gloria de sueños y celuloide. Habiendo crecido en los cuarenta y cincuenta, eran, por supuesto, la época dorada de Hollywood y directores como los arriba mencionados los que ocupaban un lugar fundamental en su apreciación del séptimo arte, pero ésta se extendía en el tiempo, desde los comienzos —Buster Keaton, Eisenstein, por citar dos favoritos— a nuestros días; y, geográficamente, desde Kurosawa a

# REFLEJOS: Cine y Artes Plásticas

Buñuel —para mencionar dos predilectos más—. alguna vez pensé en interrogarle: ¿cómo era que antes de estudiar Bellas Artes pintaba cuadros, óleos pero después ya no había vuelto a “coger los pinceles” y solo hacía dibujos de pequeño formato? ¿Acaso el arte le había defraudado? Me hubiera respondido tomando prestada la contestación de su muy admirado John Ford al joven Bogdanovich, cuando éste le preguntó si sus westerns se habían vuelto más sombríos con los años: “No sé de qué me habla”. Después de la muerte de mi padre, leyendo un poco de teoría del arte para intentar indagar y quizá responderme yo misma las preguntas nunca formuladas, sospeché cómo él había comprendido que, desde el siglo XX, el arte visual, plástico, por antonomasia, no puede ser otro que el cine: la gran obra de arte, la obra de arte total, es la película... (como han dicho muchos —me viene a la mente, por ejemplo, Susan Sontag—). No en vano, mi padre estudió Cinematografía algunos años después de terminar Bellas Artes. Pero el cine, como los grandes empeños de la humanidad, es una obra de grupo, y, como tal, de exigencias portentosas; y, en ocasiones, el artista, como el poeta, no puede sino ser totalmente libre, aferrarse a otro rasgo de los tiempos modernos, en confrontación dialéctica con el trabajo colectivo, que es la autonomía, la libertad individual. Y por eso hacía dibujos —usando, como el libérrimo poeta, tinta sobre papel—. Y si alguien ve en ellos la más mínima referencia al cine de Ford, de Huston, de Welles, de Hawks, de Walsh... (aparte de los tonos blanco y negro, que no cuentan, claro) que me lo diga, por favor.



## JOSÉ MARÍA GARCÍA GUTIÉRREZ (1932-2010)

1963-69

Estudia Bellas Artes en la Facultad de San Fernando de Madrid, en la especialidad de pintura.

1970-79

Ejerce como profesor en la Facultad de Bellas Artes dentro de las cátedras de perspectiva y dibujo geométrico.

1976-79

Obtiene la diplomatura en Sociología por la Escuela de Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, habiendo contado entre sus profesores al Dr. Rodríguez Delgado y al Dr. Alfonso Maestre.

1980

Completa estudios de realización cinematográfica en el Instituto Español de Tecnología y, bajo la dirección de Gerardo Vallejo, en la Escuela Cinematográfica de Madrid.

1981-83

Realiza cursos de postgrado en teoría del arte en la Universidad Autónoma de Madrid.

1985-2010

Lleva a cabo el conjunto de su obra artística.

La Fundación García y Chico expone obras de José María García Gutiérrez en su sede: calle La Paz, 15, 16001, Cuenca. Para más información pueden consultar la página web [www.fundaciongarciaychico.org](http://www.fundaciongarciaychico.org), en la que el lector encontrará el calendario de apertura y más imágenes de las creaciones del artista.



## AND THE BAND BEGINS TO PLAY THE BEATLES EN EL CINE

Eva Nuño de la Asunción



**R**ichard Lester, siempre vanguardista en sus planteamientos visuales, fue el primero en retratar en el cine a los Beatles, pero también el primero que presentó en un formato cinematográfico lo que fue la Beatlemania. Esto ocurría en un contexto de cambio social, donde los jóvenes se sentían en un mundo prestado por los mayores.

Eva Nuño de la Asunción dirige y locuta el programa *Caramuel*, música todos los jueves de 20,00 a 21,00 horas en Radio Kolor: 106.2 de FM o [radiokolor.es](http://radiokolor.es)  
[www.radiokolor/programas/caramuel](http://www.radiokolor/programas/caramuel)  
[@caramuelrk](https://twitter.com/caramuelrk)

Ese documental se llamó *A Hard Day's Night*. Rodado en blanco y negro, el film se estrenó en 1964. Comenzaba al ritmo de ese mismo tema de los Beatles, escrito por Paul McCartney y John Lennon, aunque lo compusieron cuando el título de la película ya estaba decidido. Unos inocentes Beatles, corriendo para dar esquinazo a sus fans, incluso cayendo alguno de ellos en su huida. Visionarla ahora es toda una vuelta a elementos del pasado. Cabinas telefónicas, fotomatonés, transistores o incluso costumbres ya imposibles, como fumar o jugar a las cartas en un tren. El desfile de personajes sirve al director para representar brechas entre la vieja y la nueva sociedad. So-

plaban vientos de cambio..., y los jóvenes tenían ganas de desmelenarse.

Lester quería que fuese una experiencia lo más natural posible y utilizó varias cámaras para otorgar libertad a los protagonistas. Consiguió escenas no actuadas de los Beatles con diecinueve años, espontáneos, tocando música y disfrutando con sus amigos. Para las actuaciones en directo se sirvió de seis cámaras, técnica totalmente innovadora en una película sobre un grupo musical, mostrándonos como si fuésemos uno de sus cámaras, desde el sudor del rostro de los músicos, a las féminas en trance de las gradas (la tecnología aún no contaba



# REFLEJOS: Cine y Rock

con la ayuda del vídeo y los cámaras eran los ojos del director).

Del guion, nominado al *oscar*, se encargó Alun Owen, aunque se iba reescribiendo sobre la marcha e incorporando hechos casuales en el rodaje, como imágenes desde un helicóptero de las que surgió uno de los primeros vídeo-clips en la historia de la música: *Can't Buy Me Love*. Los Beatles compusieron seis nuevas canciones para la película y entre las escenas de toques surrealistas desfilan clásicos como *All My Loving*, *If I Feel, I Wanna Be Your Man*, *Don't Brother Me* o *And I Love Her*. A la mejor dirección musical de la película también fue nominado George Martin.

Brian Epstein firmó tres películas de los Beatles con United Artists. La segunda fue *Help*. Volvieron a encargar la dirección a Richard Lester, pero no quería que fuese una versión en color de *A Hard Day's Night* ni mostrar la vida personal de los Beatles. Los Beatles ya existían en el imaginario colectivo popular e inventó ese título para convertirlos en sujetos pasivos de una amenaza exterior. Un argumento, con guion de Charles Wood, en el que unos lunáticos quieren robar el anillo de Ringo. Una comedia de originales escenarios, formato innovador y que puso imágenes a estu-  
pendos temas de los Beatles, aplicando filtros de luz y logrando una excepcional luminosidad en *You're Going To Lose That Girl*, *Ticket to Ride*, *I Need You*, *You've Got To Hide Your Love Away*, *The Night Before* o *Another Girl*, números musi-

cales que han envejecido anormalmente bien.

Después vinieron los filmes *Magical Mystery Tour* y *Yellow Submarine*. *Magical Mystery Tour* es la única película que dirigieron ellos mismos. Los Beatles se embarcan en esta ocasión en un autobús que parece la versión inglesa del que tuneó Ken Kesey<sup>1</sup> para sus Merry Pranksters. En su día no fue muy bien recibida, pero actualmente es un documento de miradas caleidoscópicas y actuaciones exquisitas como *I'm the Walrus*, *Fool on the Hill* y *Your Mother Should Know*.

Con el clásico *Once Upon a Time...* comienza *Yellow Submarine*, dirigida por George Duning, un universo *naïf* animado aunque también utiliza otros formatos de imagen. Un cuento que comienza en Liverpool jugando con el tiempo y el espacio en un submarino amarillo, pasando por lugares de ensoñación habitados por criaturas extrañas. Sintiéndose prisioneros de la Beatlemania, inventaron Sargent Pepeer's Lonely Hearts Club Band, la banda de los "corazones solitarios". Un espectáculo visual de principio a fin pimentado con temas acordes al universo que Duning inventó para ellas: *All Together Now*, *All You Need Is Love*. Realmente deliciosa.

A la memoria de George Martin está dedicado el documental *The Beatles: Eight Days a Week - The Touring Years* (Ron Howard, 2016). Aprovecha como hilo argumental el subtítulo, los años de sus giras, para regalarnos imágenes y archivos sonoros inéditos



con una remasterización que ha permitido limpiar grabaciones musicales de los gritos de las fans. Explica con formatos diversos y un montaje artesanal muy efectivo, el subidón meteórico de una banda completa, desde sus inicios en Hamburgo viviendo en condiciones deplorables a los que la fraternidad les hizo más fuertes, aunque por aquel entonces ajenos a la que se avecinaba.

Con imágenes de archivo, el director nos lleva a una época convulsa en EE.UU: movimientos de lucha por los derechos civiles y los asesinatos de John F. Kennedy y Martin Luther

<sup>1</sup> Ken Kesey y sus Merry Pranksters ("alegres bromistas") recorrieron EEUU de costa a costa en un autobús que conduce Neal Cassady (Neil Moriarty en *En el camino* de Jack Kerouac). Tom Wolfe viajó con ellos y lo contó con técnicas periodísticas y recursos de ficción, lo que llamaron "periodismo Gonzo", del que también es representante Hunter S. Thompson.





King. Los Beatles se negaron a tocar en ningún local donde blancos y negros estuvieran separados. En aquellos momentos llegaron a América (las televisiones de cuarenta millones de hogares se encendieron para verlos en el *show* de Ed Sullivan) y triunfaron. Ellos representaban a los adolescentes, al grito de “Agítate, nena” y el movimiento de flequillo en *Twist and Shout*, las fans se volvían locas y la policía nunca había visto antes una “multitud beatle”.

Parte de la responsabilidad del éxito era de dos visionarios: Brian Epstein y George Martin. Brian Epstein, dueño de una tienda de discos y con sabiduría en el mundo de la música, les cambió el *look*, los llevó al sastre y los convirtió en una marca: “The Beatles”. Aprovechando frescura, carisma y talento George Martin aportó al equipo sus arreglos visionarios.

El film *I Wanna Hold Your Hand* sitúa la acción en las dos actuaciones que grabaron los Beatles el 8 y 9 de febrero de 1964 en *The Ed Sullivan Show*. Los protagonistas son cuatro personajes locos por los Beatles que consiguen entrar en esa actuación

después de rocambolescas situaciones. Una comedia muy divertida dirigida por Robert Zemeckis en 1978. Otro regreso al pasado, a una época de ruptura de las convenciones sociales y al fenómeno de los fans en su momento de aparición, capaces de gritar por igual a un cartón publicitario en una tienda de discos que a los de carne y hueso. En la película, evitan la osadía de sustituir a los cuatro de Liverpool por actores, apareciendo primeros planos de elementos icónicos reconocibles como las *botas beatle*. Los efectos especiales, que también los hay, son de Alfred Wiltlock, responsable en títulos como *El hombre que sabía demasiado* o *39 escalones* de Hitchcock y bastantes más en diferentes décadas.

Julie Taymor, diseñadora de vestuario y escenógrafa de Broadway, realizó en 2007 el musical *Across the Universe*, con temas de los Beatles, pagando una fortuna por sus derechos y aportando interpretaciones interesantes como la de Joe Cocker, *Come Together*, o Bono de U2 con su propia versión de *I'm The Walrus*. Unas versiones realizadas con más acierto que otras, pero una película muy interesante visualmente.

La tercera de las películas que los Beatles habían firmado con la compañía United Artists fue *Let it Be*. Grababan el último disco de su carrera, producido por Phil Spector, con ese mismo título y Michel Lindsay Hogg rodó en 1969 el documental del proceso de grabación del disco, que culminó con el famoso concierto en la azotea de los estudios de Apple Corps en Londres. Tremenda.

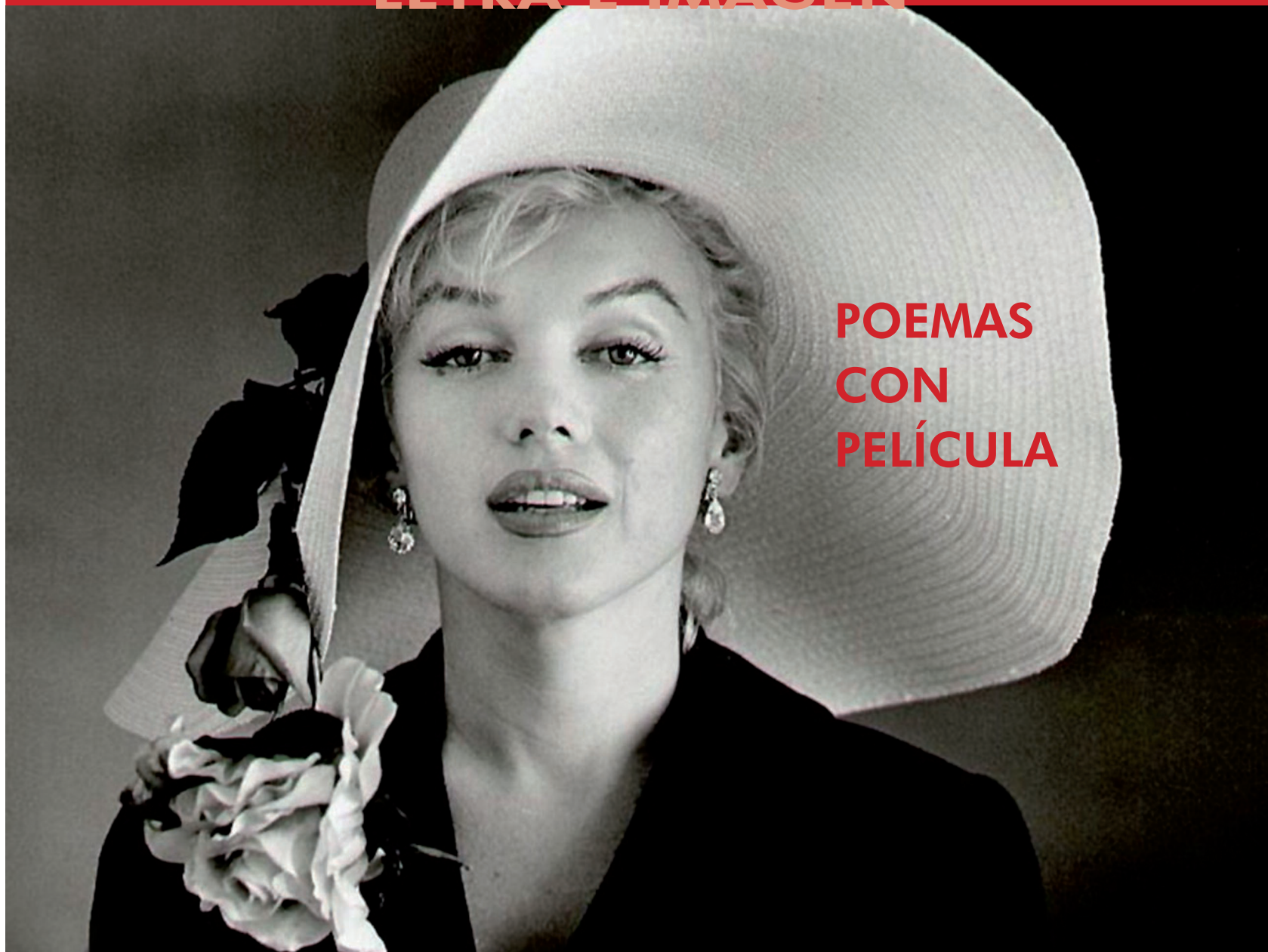
El espacio es finito y nos dejamos:

- *Back Beat*, Iain Softley, 1994 (sobre su etapa en Hamburgo);
- *Como gané la guerra*, Richard Lester, 1967 (John Lennon de actor en la costa almeriense donde compuso *Strawberry Fields Forever*);
- *Vivir es fácil con los ojos cerrados*, David Trueba, 2013;
- *Nowhere Boy*, Sam Taylor-Johnson, 2009. Y tantas otras.

Cuando los Beatles grabaron *Let It Be* se habían hecho hombres. Finalmente, puede que la culpa de todo no la tuviera Yoko Ono.

## Referencias bibliográficas

- Kesey, Ken, *Alguien voló sobre el nido del cuco*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Thompson, Hunter S., *Los ángeles del infierno. Una extraña y terrible saga*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- Wolfe, Tom, *Ponche de ácido lisérgico*, Anagrama, Barcelona, 2000.



**I**niciamos en el número 1 de *TIEMPOS MODERNOS* un recorrido por la obra de poetas conquenses o afincados en Cuenca que se han servido del cine para configurar parcialmente el imaginario referencial de algunos de sus textos. Decíamos entonces que tanto el cine como la poesía se nutren de la imagen, de manera que sus confluencias han sido numerosas desde el nacimiento del primero de ellos. Lo demostramos una vez más rescatando en este segundo número tres poemas de Francisco Mora inspirados por la figura y la memoria de Marilyn Monroe, además de un cuarto de Antonio Lázaro que evoca el clásico de Paramount *Beau Geste* (William A. Wellman, 1939). Incluimos también un inédito de Rafael Escobar que igualmente surge a partir de un pretexto fílmico: *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988).



## TRES POEMAS CON MARILYN

Francisco Mora

Presento en **TIEMPOS MODERNOS** *Tres poemas con Marilyn*, pertenecientes a mis dos últimos libros de poemas publicados. En el primero, una enumeración caótica sobre las pequeñas pero importantes cosas de la vida, aparece Marilyn como una secundaria de lujo durante el rodaje de la extraordinaria película de Billy Wilder *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959), quizá, en mi opinión, la película más divertida de la historia del cine pero que la Monroe rueda con una depresión de caballo y que marcará el principio del fin de su carrera y de su vida. Como bien sabemos, fue un rodaje desquiciado (Marilyn sacó de quicio a todo el mundo): había que hacer tomas una y otra vez porque ella era incapaz de recordar su texto, lloraba como una Magdalena después de cada toma, se cerraba en su camerino y se negaba a rodar, llegaba dos horas tarde al set, es decir, era la imagen pura del tormento; y sin embargo estaba inmersa en el rodaje de una comedia de carcajada que terminó bordando, hasta el punto de hacer que un crítico como Carlos Boyero considere *Con faldas y a lo loco* “la consagración de Marilyn como actriz cómica”. Paradojas.

En el segundo poema, del que siempre digo que es el poema de “algunos de mis monstruos favoritos”, ya Marilyn es una protagonista más de una película sin protagonistas, pues se trata una comedia coral. Me resultaba estimulante soñar que Marilyn bien podría haber sido la amada a la que iban destinados los impresionantes versos de esa obra maestra de la poesía que es el Soneto V de Garcilaso: siempre quise “copiar”, aunque fuera dándole la vuelta y, en consecuencia, poniéndolo del revés, un verso de ese poema; así que escogí uno del primer terceto: “Yo no nací sino para quereros; / mi alma os ha cortado a su medida; / por hábito del alma misma os quiero”. En el tercer poema, Marilyn es ya la protagonista absoluta de la película, una película inconclusa que habría sido la de su consagración definitiva como gran actriz dramática. Está completamente destruida y el texto arranca con esa frase atribuida a la Monroe, “te veré en tus sueños”, que aseguran que le dijo a Frank Sinatra, a modo de despedida, la última vez que habló con él, días antes de morir.

## ENTRE LAS COSAS DEL MUNDO

De entre las cosas del mundo prefiero  
una tarde con sol y sin domingo:  
El lápiz de cartón y mina gruesa  
con el que escribí mi primer poema  
en grandes trazos negros, hace tanto  
tiempo ya que me cuesta recordar  
sus contornos precisos, su misterio.  
El monigote de saco y madera  
que ve pasar las horas desde un banco,  
con un graffiti cursi  
de amor adolescente  
grabado en el envés de una tablilla.  
La foto de la Monroe en blanco y negro  
tomada en un descanso del rodaje  
de *Con faldas y a lo loco*, la imagen  
del tormento interior tal vez más pura  
que haya visto; a Marilyn le sobran  
unos kilos y algunas  
píldoras de consciencia.  
Una edición barata en cartoné  
de *Opiniones de un payaso*, de Böll,  
donde aprendí a enroscar correctamente  
el tapón del dentífrico y quizá  
que el amor es un café en zapatillas  
con unos pocos gramos de ternura.  
El cuaderno de hule con una frase  
escrita —sola aún hoy—  
en los años 70,  
principio y fin de mi única novela.  
Un retrato de Mária hecho a bolígrafo  
por Pepe Hierro, con manchas de anís  
y vino moteándolo, en recuerdo  
de un mediodía en Priego con alubias  
y guindillas, y tres copas de más.  
Una piedra lunar de Lanzarote.  
Un canto rodado del río Júcar.

## LETRA E IMAGEN

Un reloj de sol expuesto a la sombra.  
 El reloj de bolsillo  
 con sus piezas al aire.  
 Los fragmentos cuarteados del fresco  
 de un templo de Atenas donde una vez  
 fuimos reciencaados, e italianos.  
 Algunas fotos antiguas de bordes  
 en sierra sobre las que se pasean,  
 ciertos días de niebla, tus fantasmas  
 y los míos en feliz contubernio.  
 La foto de mi hija con una pose  
 beatífica de niña cantora,  
 porque a través de ella puedo mirarme  
 de nuevo en tus ojos hasta el hartazgo.  
 Un plumín roto. Una caja de parches  
 de bicicleta de hojalata. Dos  
 extraños bodegones  
 de un pintor aprendiz  
 que al cabo de los años fue mi padre.  
 Una ventana que se asoma al sur.  
 Un balcón que se precipita al norte.  
 La especie de bargueño donde guardas  
 los retazos de tu infancia que el tiempo  
 salvó de los escombros. Un mechero  
 de pedernal sin mecha  
 como los que el abuelo  
 usaba para prender un cigarro  
 o la lumbre. Un simple pisapapeles  
 de metacrilato, con aquel beso  
 primerizo atrapado en su interior.  
 Un plato picassiano con mujer  
 desnuda sobre un lecho de hojas verdes.  
 Los deuvédés de Charles Chaplin. Los discos  
 de Aute y de Serrat, de Dylan y Knopfler.  
 Tres perlas extraviadas en los cuentos  
 sin orillas de Chéjov y de Stevenson.  
 Un facsímil de Fray Luis de León.

Un vuelo de campanas  
 al rayar el crepúsculo.  
 Tus manos sobre el teclado del piano  
 haciendo con Chopin —quiero decir  
 con un Preludio de Chopin muy triste—  
 sin que lllore de celos, el amor.  
 Y un plumier de madera de dos pisos  
 que contiene los restos de un naufragio.  
 Todo lo que abriga y no pide cuentas,  
 lo que vive en mí y morirá conmigo.

*Palabras para conjugar tu nombre*, Exlibris, Madrid, 2009.

\* \* \*

Heinrich Böll mendiga  
 unas monedas  
 en una esquina de Berlín  
 con una nariz de payaso.  
 Robert Louis Stevenson  
 desnuda a una sirena  
 en una playa desierta de Samoa.  
 Borges deshila el hilo  
 de Ariadna, en el laberinto  
 sin fin de un libro de Wells.  
 Homero desembarca  
 aterido de frío  
 en la Isla del Tesoro.  
 Nombran a Chéjov,  
 —por testigos Kafka y Poe—  
 Príncipe sin Corona  
 de la Ínsula de Barataria.  
 En una comedia  
 de Billy Wilder, Garcilaso  
 le declara su amor  
 —cortada a la medida de su alma—  
 a Marilyn Monroe  
 en disfraz de Norma Jean.  
 ¿Qué hará el hidalgo



Alonso Quijano

—que espanta telarañas  
de nubes a lanzadas—  
dando friegas al muñón  
—le duele el miembro amputado—  
de ese vencido poeta y oscuro  
recaudador, al que llaman  
Miguel de Cervantes Saavedra?  
Si nos vale de tan poco  
lo que escriben.

*El corazón desnudo*, Olcades, Cuenca, 2015.

\* \* \*

*Te veré en tus sueños,*

dicen que dijo Marilyn  
Monroe, unos días antes de morir,  
a su amigo Frank Sinatra;

*te veré en tus sueños,*

allá donde las rubias platino  
no pasan por locas o tontas  
y la vida no miente  
vivirse de nuevo, ser  
otra, o no ser  
sino en el sueño del amigo  
que, íntimo, te sueña;  
allí  
donde un instante de amor  
es infinito  
como infinita en el mar  
es una gota de lluvia,  
o una lágrima.

*El corazón desnudo*, Olcades, Cuenca, 2015.





## BEAU GESTE

Antonio Lázaro

No sé qué pasó  
aquel día  
pero no fue solo  
la película,  
inolvidable,  
en el Radiocinema  
blanco y negro.  
Hubo algo más,  
tuvo por fuerza  
que haberlo:  
un gesto hermoso  
que eternizó una tarde  
y para siempre  
nos ligó  
a la amistad,  
a la aventura...  
A la desolación  
de un fuerte  
desde donde  
un cadáver  
sigue disparando  
hacia las dunas

## BESOS CORTADOS

Rafael Escobar

(Con Totò desde *Cinema Paradiso*)

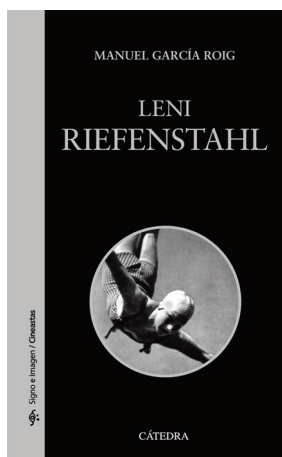
Como besos cortados  
en la penumbra dulce de un cine de verano,  
así ha sido para mí el amor,  
como si me acosara el aliento de un censor,  
como si me pesara el acecho  
de un dios mezquino y cruel  
que cargara un fardo de odio sobre mi inocencia,  
como si mi cuerpo sembrara una ofensa  
en cuya perversidad pudiera arruinarse el sueño  
y el eco de niño que ama en mi nombre  
fuese el surco ofrecido de la herejía;  
así se me privó del afán limpio de mi anhelo,  
y así me afirmo en esta verdad  
de defender la ruina de mi vida malograda,  
como si todavía me aguardara un tiempo de gracia  
y fuera este pulso arrebatado de fe  
la última voz de resistencia  
que aún le opongo a la muerte.





# LIBROS DE CINE

Pablo Pérez Rubio



## Leni Riefenstahl

Manuel García Roig

Cátedra, Madrid, 2017. 306 páginas

Formuló Adorno la duda sobre si es posible la poesía después de Auschwitz; o bien llega demasiado tarde o bien es imposible la belleza después del horror. ¿Y es posible haber sido nazi y, al mismo tiempo, una artista excepcional? A esta pregunta se encarga de responder —afirmativamente— el libro *Leni Riefenstahl*, de Manuel García Roig, de la colección Signo e Imagen de Cátedra “¿Cineasta nazi o cineasta favorita del III Reich?”, se pregunta el autor acerca de esta mujer de cine (directora, productora, guionista), actriz, bailarina, fotógrafa, escritora, alpinista, submarinista y más. Para García Roig, su vida y su obra son la plasmación de su idealismo totalizador, su estética de la belleza suprema y su afiliación a la “Nueva Objetividad”, para con-

cluir que Riefenstahl fue la “cineasta de la fuerza de voluntad”, jugando con el título de uno de sus dos filmes más conocidos (*El triunfo de la voluntad*; el otro es *Olimpiada*) que supuso la más concluyente y devota glorificación fílmica del apabullante artefacto sobre el que se construyó el ideario del Partido Nacional Socialista alemán. Conocíamos de la artista sus discutibles y apasionantes *Memorias*, publicadas por Lumen; García Roig nos ofrece ahora un lúcido estudio que habla de su obra, pero también del contexto en el que esta nació, creció y se edificó; ninguna obra humana es ajena a su tiempo (voluntariamente o no). Pero el sentido de la filmografía de esta directora, en concreto, fue luego negada por ella misma, como si la construcción de una mentira fuera capaz de inhabilitarlo: aquellas imágenes siguen hablando, nos interpe-lan, nos fascinan, nos horrorizan, y el autor las comenta y explica con conocimiento y rigor. Solo un reparo: el exceso de biografismo en detrimento del análisis de los filmes, un tanto escueto pero atinado y revelador.

## Oteiza al margen. Notas manuscritas sobre cine y arte

Oskar Alegria Suescun

Festival Punto de Vista, Pamplona, 2017. 190 páginas.



El escultor Jorge Oteiza reunió más de diez mil ejemplares en su biblioteca, muchos ellos sobre arte y cine. Este bello libro-álbum recoge, en texto y en imagen facsímil, las anotaciones que, a modo de glosa y a lo largo de sus lecturas, fue realizando en esos libros, y que revelan no solo su condición de lector atento y creativo, lápiz en mano, sino también su concepción del hecho cinematográfico: la *Psicología del cine* de Malraux, el *Anti-Cine* de Aguirre, *El sentido del cine* de Eisenstein... Oteiza dialoga con los libros, los interpela y completa o rebate su contenido. Oskar Alegria, director del navarro Festival Punto de Vista de cine documental y también realizador, ha ordenado y organizado el material —procedente del Museo del artista— para dotarlo de estructura y continuidad, y ha añadido al glosario notas sobre cine encontradas en cuadernos y libretas y escritas en momentos más propicios al debate teórico como los años sesenta del pasado siglo. En ellas, reflexiona Oteiza sobre conceptos fílmicos próximos a sus intereses, como el espacio, la escena, el tiempo, la dialéctica realidad/subjetividad, etc. Además, se presentan esbozos de

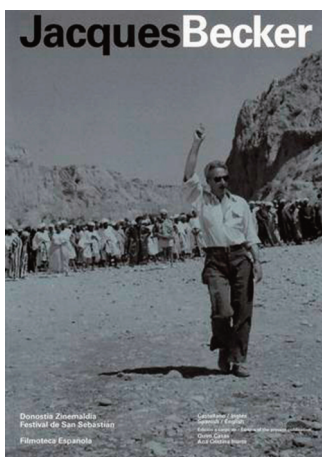
guiones de práctica experimental (solo vio cómo *Acteón* se convertía en película, y con poca fortuna para él) y reflexiones sobre cineastas que quedan bien (Herzog, Resnais, Eisenstein) o mal parados (Hitchcock, Cocteau) en las notas del glosador. Libro para ver y leer, *Oteiza al margen* propone evocar las ideas y especulaciones de un “cineasta sin cine”, de un escultor que pensaba en cine y de un lector que pensaba la lectura.

### Jacques Becker

Quim Casas y Ana Cristina Iriarte (eds.)

Festival de San Sebastián – Filмотeca Española, San Sebastián, 2016. 262 páginas.

Antes de comenzar a leerlo, son dos los atractivos que presenta este volumen: la pertinente reivindicación de uno de los grandes maestros del cine europeo y la reunión de críticos de las dos revistas mensuales españolas dedicadas al análisis del cine: *Caimán* CdC y *Dirigido por...* Pero la lectura

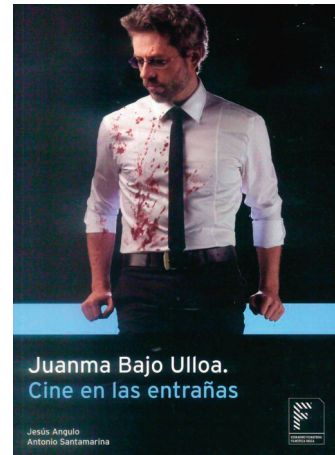


es más aprovechable todavía por cuanto el libro, que complementó un exhaustivo ciclo sobre Becker presentado por el festival donostiarra en 2016, invita a una visión fragmentada, pero a la vez global, de los aspectos nucleares del autor de obras tan magníficas como *París, bajos fondos* y *La evasión*. Hay textos sobre géneros cinematográficos (*mélo*, *film noir*, aventuras), sobre temas y asuntos *beckerianos* (el deseo, la política, la pintura), y sobre estética fílmica, sobresaliendo las aportaciones de Carlos Heredero, Carlos Losilla, Antonio José Navarro, Inma Merino y Adrian Martín, entre otras de valía. La publicación contribuye a ofrecer del director francés una panorámica que lo sitúe en su verdadero espacio en la Historia del cine: no como epígono de Renoir o preludio de la *nouvelle vague*, sino como un artista riguroso y de potente sensibilidad, y sobre todo un auténtico creador de formas cinematográficas. Un lastre: la necesidad de ofrecer una edición bilingüe (español e inglés) que duplica innecesariamente los textos.

### Juanma Bajo Ulloa. Cine en las entrañas

Jesús Angulo y Antonio Santamarina  
Filмотeca Vasca, San Sebastián, 2016. 360 páginas

El muy decreciente interés de la obra del cineasta vitoriano Juanma Bajo Ulloa (de *Alas de mariposa* y *La madre muerta* a *Airbag* y *Rey Gitano*) no impide que Santamarina y Angulo



ofrezcan un recorrido totalizador por ella, primero con un estudio analítico certero de una filmografía poliédrica y discutible, pero siempre radical, insobornable y llena de elementos de interés. Después, con una extensa entrevista al director, que respeta la cronología de su vida y obra, pero que a la vez incide —cuando es preciso— en los elementos seminales de sus poco ortodoxas películas y en los que las atraviesan de manera transversal, constituyendo eso que llamamos “mirada del artista”. No solo en los largos, sino también en el cortometraje, el *video-clip* o el *making of*. Si Bajo Ulloa abandona la densidad dramática de sus primeros filmes por el esperpento grotesco de los últimos se debe a no pocos motivos (industriales y económicos, pero también personales y creativos). Es conocida la pericia de los entrevistadores para extraer del entrevistado incluso aquello que se resiste a decir, y aquí ocurre en varias ocasiones. Si a ello añadimos una cuidada tercera parte documental, con unas exhaustivas filmografía y bibliografía, el libro supone una pieza más del mosaico que los autores vienen dedicando a los más importantes cineastas vascos.






THE  
COLLECTOR

UN BUEN EJEMPLO DE  
ALIANZA/DESENCUENTRO  
ENTRE CINE Y NARRATIVA

## EL COLECCIONISTA, DE JOHN FOWLES, SEGÚN WILLIAM WYLER

Francisco Mora

.....

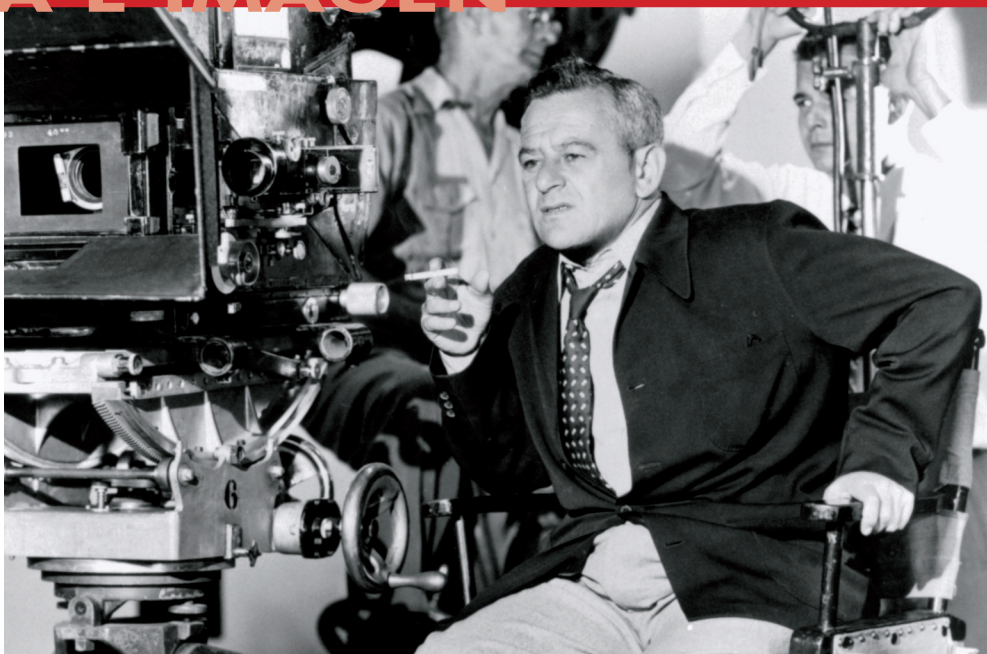
En el anterior y primer número de *TIEMPOS MODERNOS*, el amigo José Ángel García nos ilustraba con un artículo sobre cine-poesía/poesía-cine en el que comenzaba constatando una verdad que, no por obvia, debe dejar de señalarse: "... la alianza entre cine y literatura no solo se dio desde el momento mismo del nacimiento del primero sino que formó parte sustantiva de su propia concepción y desarrollo y que ese *tú-yo* no solo no iba a desaparecer sino que seguiría vertebrando la propia historia y desarrollo del que acabaríamos llamando séptimo arte..."

Pues bien, para ejemplificar ese sugerente e inevitable binomio cine/literatura —o por mejor decir, dado el caso que nos ocupa, cine/narrativa— traigo hoy a estas páginas *El coleccionista*, una película si no olvidada, sí relegada o preterida injustamente, en mi modesta opinión, siendo no ya una de las grandes obras de su director, William Wyler, sino un referente obligado en su género y un modelo de adaptación cinematográfica sobre una propuesta narrativa que, a priori, al más avezado guionista se le antojaría más que peliaguda. Y escribo esto a sabiendas de que ha habido voces que opinan lo contrario: la película es una simplificación de la novela. Pero no es tan *simple* la cosa, ni mucho menos, y es por ello por lo que quizá merece la pena traerla hoy aquí.

Me habría resultado mucho más cómodo y grato, desde luego, escribir sobre *A sangre fría*, por ejemplo, o sobre *Matar a un ruiseñor* —ciñéndome a la década de los sesenta de la centuria anterior, por la que siento especial debilidad—, obras ambas que han gozado siempre de gran predicamento en sus respectivas versiones, la novelesca y la cinematográfica —y con razón, pues son obras maestras indiscutibles— y un juicio unánime extraordinario en su consideración crítica. Por si fuera poco, sus autores, Truman Capote y Harper Lee, respectivamente, se mostraron siempre encantados con el trabajo realizado para el cine por Richard Brooks —otro director “olvidado” a recuperar—, en el caso de *A sangre fría* (*In Cold Blood*, 1967) y por Robert Mulligan —ídem de lo mismo— en lo que respecta a *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, 1962). Y sin embargo, si nos pusiéramos en plan purista —qué término más antipático, antinatural y detestable— las películas de Brooks y Mulligan no son en absoluto menos “simplificadoras”, respecto a su modelo narrativo de origen, que *El coleccionista* (*The Collector*, 1965) de Wyler lo es con la novela de John Fowles. Claro que convendría, lo primero, no confundir los términos. La literatura y el cine tienen códigos, registros y lenguajes diferentes —son artes complementarias que divergen, pues juegan en ligas distintas, la del tiempo y la del espacio— y, por tanto, el acierto o desacierto de una adaptación no está en copiar al pie de la letra la propuesta de tal o cual narración (tarea por demás imposible, condenada al fracaso y, lo que es peor, a la traición) sino, trayéndola a tu terreno, ser capaz de pasarla por el tamiz de los recursos que el medio te proporciona y tu talento te procura sin que, en la transposición, pierda su esencia, esto es, su carga emocional, su discurso, el sentido último que el autor quiso darle, en fin, a su obra.

### El impecable artesano William Wyler

Pero comencemos por el principio, es decir, por el director William Wyler, pues “su caso”, aunque tal vez debiera



escribir “su consideración”, nos dará algunas claves de lo que hablamos.

Nacido europeo en 1902 en Mulhouse (hoy Francia, pero entonces perteneciente a la Alsacia alemana) William Wyler es ya ciudadano estadounidense en 1928. Aún antes, en 1925, era el director más joven de los estudios Universal. De estos pasaría a la Metro, convirtiéndose en seguida en el director predilecto del todopoderoso Sam Goldwyn. ¿Por qué? Pues sencillamente porque era el director “de estudio” ideal: siempre se atuvo a las fechas de rodaje y a los presupuestos pero, como además tenía un talento innato para el cine, construía películas perfectas que funcionaban a las mil maravillas. Destaca pues, desde el principio, como un artesano competentísimo —de ahí la errónea idea de haberlo considerado mucho tiempo así y solo así, como un “simple artesano”— y un riguroso director de escena y de actores. La gran actriz Bette Davis, con la que mantuvo un romance “intermitente”, diría siempre de él que fue el único director que supo dirigirla “correcta y completamente”. Es el director clásico más laureado y premiado de todos los tiempos —sirvan como ejemplo las 127 candidaturas a los Premios Oscar que alcanzaron sus películas—, lo que no jugaría tampoco muy a su favor entre críticos y ciertos sectores profesionales del gremio. Si a ello le sumamos que Wyler dirigió películas de todo tipo: drama, *western*, *thriller*, de época o históricas, aventuras, comedia, musical..., sin decantarse con claridad por ningún género, se convierte para muchos de hecho (otro error de bulto) en



un director *sin marca personal* en sus películas, es decir, lo contrario a un “autor” o un “creador”, marbete del que sí gozaron siempre otros grandes clásicos coetáneos como John Ford, Howard Hawks, Nicholas Ray, Fritz Lang o Alfred Hitchcock. Resumiendo, así como hay directores sobrevalorados, los hay como Wyler que han de cargar con diversos sambenitos que a la postre contribuyen a su infravaloración, por razón de la sinrazón misma. Es como si despachásemos a la ligera el cine de Michael Curtiz, director de la inconmensurable *Casablanca* (1942), porque fue toda su vida un bien mandado al servicio de los estudios, o como si le negásemos a Kubrick la condición de creador porque, como Wyler, tampoco quiso atarse a género alguno definido, probándolos absolutamente todos salvo el *western*, y no por falta de ganas, pues como el lector sabrá comenzó a rodar *El rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*, 1961) pero sus desavenencias con Marlon Brando le obligaron a dejar el rodaje a las primeras de cambio.

Las películas de William Wyler no solo están impecablemente hechas y rodadas de una forma personal y perfectamente reconocible, sino que incluyen innovaciones propias del creador nato: desde 1940, el *impecable artesano* está ya especialmente interesado en la composición fotográfica y muy vinculado al desarrollo de la profundidad de campo en el cine. Precisamente uno de los “autores” que mejor trabajaría en sus películas la profundidad de campo, el gran Orson Welles, sería en buena medida uno de los causantes del poco aprecio que en un principio, por ejemplo *Cahiers du Cinéma*, mostró por la obra de Wyler, pues aquel decía despectivamente de este que no era más que “un brillante productor”. El tiempo, sin embargo, que es quien da y quita razones, iría colocando las cosas en su sitio, y así, uno de los creadores de *Cahiers* curiosamente, el importante crítico André Bazin, sería a la postre un convencido rehabilitador de la filmografía de Wyler, del que llegó a afirmar que no era difícil reconocer su personal firma en sus películas, que el crítico fundamentaba en su “ética de la puesta en escena” y su “personal ascesis”, logradas gracias a un rigurosísimo trabajo con los actores (que expresaban y determinaban la acción), merced a lo cual conseguiría lo que Bazin llamó un

gran *cine-escritura*. “El cine puro”, dice el crítico, “existe en muchas combinaciones narrativas, no es una materia independiente y aislable; el cine es más bien un estado estético de la materia, y nadie ha sabido contar mejor una historia en el cine que Wyler”. A este respecto, añadido yo, es proverbial en sus películas la claridad narrativa y el sólido tratamiento de sus personajes y de las relaciones humanas.

En cualquier caso, pues, aquella etiqueta de “competente artesano al servicio de los estudios” que durante mucho tiempo le colgaron a Wyler es sencillamente facilona y, supongo, tentadora para el cinéfilo superficial, pero limitadora, simplista e injusta. Es sin duda el director que mejor supo trabajar en el medio y en esas condiciones de estrechez creativa que imponían los estudios y, como ningún otro, aprendió a controlar y llevarse a su terreno las imposiciones de los mismos: como perfeccionista meticoloso hasta el extremo era antológica su obsesión por realizar decenas de tomas de cada escena (“se puede hacer una toma más”, era una de sus frases recurrentes), y por exigir un gran control sobre la historia, las localizaciones y el personal de cada producción. John Ford decía de él: “no se le puede persuadir de que la perfección es inalcanzable.” ¿No es esta la obsesión del creador nato?

No hay, en fin, más que echar un vistazo a su filmografía para constatar que William Wyler nos ha legado algunas de las más memorables secuencias de la historia del cine, entre otras en películas de factura tan acabada como *Calles sin salida* (*Dead End*, 1937), *Jezabel* (*Jezebel*, 1938), *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1939), *La carta* (*The Letter*, 1940), *La loba* (*The Little Foxes*, 1941), *La señora Miniver* (*Mrs. Miniver*, 1942), *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), *La heredera* (*The Heiress*, 1949), *Brigada 21* (*Detective Story*, 1951), *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, 1953), *Horas desesperadas* (*Desperate Hours*, 1953), *La gran prueba* (*Freindly Persuasion*, 1956), *Horizontes de grandeza* (*The Great Country*, 1958), *Ben-Hur* (1959), *La calumnia* (*The Children's Hour*, 1961) o *El coleccionista* (1965), la película que hoy nos trae a estas líneas.

## La película

*El coleccionista*, como ya sabemos, está basada en la novela homónima de John Fowles. Era la primera obra narrativa del escritor inglés y se publicó con gran éxito en 1963. Es autor, además, de títulos tan conocidos como *La mujer del teniente francés* (*The French Lieutenant's Woman*), llevaba al cine en 1981 por Karel Reisz según guion de Harold Pinter y con Meryl Streep y Jeremy Irons de protagonistas, o de *El mago* (1968), también adaptada a la gran pantalla en 1968 por Guy Green y con un reparto encabezado por Michael Caine, Anthony Quinn, Candice Bergen y Anna Karina.

Rodada en el Reino Unido es, desde luego, su película más atípica, muy distinta del resto de las de Wyler: tiene un marcado *sello inglés* que impregna ambientes y atmósferas de principio a fin, sin por ello perder un ápice de la particular marca de la casa que imprime el director a todos sus filmes. Si hubiéramos de catalogarla en un género, sin duda sería un *thriller* psicológico, porque es de hecho la película, como la novela en literatura, que inaugura el género —con guiños todavía a otros formatos, por supuesto—, y yo diría que incluso anticipa ese subgénero que después hemos dado en llamar de *terror psicológico*: la película es inquietante y perturbadora por momentos hasta el extremo gracias a esos gestos, esas miradas, esos ademanes y hasta esos pensamientos, a veces más que oscuros, que trasluce el personaje de Freddie ante los ojos aterrorizados de Miranda. Aunque, en rigor, son una novela y una película tan pioneras a este respecto que ni siquiera se había acuñado el término *thriller psicológico*

entonces, y lo común es que se hablara de *una variante psicologista del género de suspense*.

A fin de dar mayor verosimilitud a la historia, Wyler tuvo muy claro desde el principio que debía contratar a actores desconocidos (o casi) entonces, y así lo hizo. Para una historia en la que prácticamente solo hay dos personajes que absorben —y de qué manera— casi cada plano de la película, fichó a dos jóvenes novatos, lo que implicaba un riesgo añadido en una película ya muy arriesgada de por sí en aquel tiempo: a Terence Stamp para que encarnara el papel de Frederick Clegg y a Samantha Eggar para que hiciese lo propio con el de Miranda Grey. Desde el comienzo del rodaje la relación entre el director y Stamp fue muy fluida y de entendimiento pleno, y ello a pesar de que el joven actor tuvo muchas dudas iniciales sobre su propia capacidad para meterse en la piel de un personaje tan complejo y exigente. Las incertidumbres se disipan viendo la impresionante creación que Stamp hace de Clegg. A Samantha Eggar le pasó tres cuartos de lo mismo, pero en su caso el cineasta compartió esas serias dudas, incluso ya comenzado el rodaje, por lo que calibró la posibilidad de sustituirla: Natalie Wood —aunque ya era muy conocida— fue la candidata en la que pensó en algún momento. Finalmente no sustituyó a Samantha Eggar y consiguió de ella una interpretación memorable que no solo le convenció a él, sino también al público y a la crítica, como lo demuestra el hecho de alcanzar el premio a la mejor actriz en Cannes —también Terence Stamp conseguiría el de mejor actor en ese festival—, lograr el Globo de Oro de aquel año y una nominación al



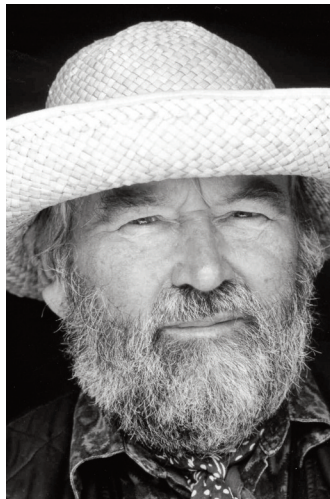
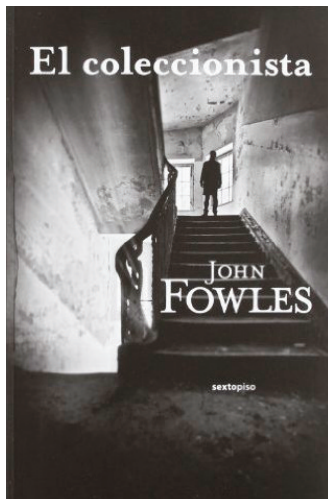


oscar como mejor actriz principal. Una vez más, William Wyler demostraba su buen ojo para descubrir nuevos talentos y su portentosa capacidad en la dirección de actores. Y es que su afán perfeccionista no tenía límites. Se cuenta que para que Stamp sacara al Freddie Clegg que llevaba dentro, sobre todo en las secuencias más violentas y comprometidas de la película, Wyler le decía al actor que no era muy conveniente empatizar o trabar amistad con Samantha Eggar, que lo mejor era mostrarse durante el rodaje fríamente profesional con ella, incluso distante, porque tal vez así le costaría menos enfrentar ciertas escenas y, a la postre, les daría más verdad. Quizá la anécdota sea una maldad sin fundamento, pero de ser cierta demostraría de nuevo la obsesión de Wyler por extraer el máximo jugo de sus actores y de cada una de las escenas de sus películas. Lo que quizá no podía saber el director es que su *consejo* era inútil. Stamp y Eggar habían coincidido años antes estudiando ambos Arte, y al actor le gustaba tanto la chica que incluso le había pedido salir con ella, proposición que ella rechazó. Lo cual, si se me permite a mí ahora la pequeña maldad (o la broma) le dio ocasión a Stamp para “vengarse” convincente y concienzudamente en la ficción de aquel rechazo en la vida real. No hay ficción que supere a la realidad, decimos. Es posible. Pero a veces un solo escalofrío de ficción puede contener más bocados de realidad de los que pudiéramos imaginar aun en nuestras pesadillas más delirantes. El libro de Fowles y la película de Wyler han sido desgraciadamente, y ni que decir tiene de modo gratuito e injustificable, un referente para algunos criminales perturbados; por ejemplo para Charles Chi-Tat Ng y Leonard Lake, quienes asesinaron en Estados Unidos, entre 1984 y 1985, al menos a veinticinco personas, incluidas dos familias enteras. A dos jóvenes de dieciocho y diecinueve años las secuestraron, violaron y asesinaron por “satisfacer su fantasía de tener a su propia *Miranda*” y a su macabro plan criminal, según revela un diario escrito por el propio Lake, lo llamaron “Operación Miranda” por el libro de Fowles. Christopher Bernard Wilder, un asesino en serie apodado “The Beauty Queen Killer”, que secuestró, violó y asesinó al menos a doce mujeres, algunas de ellas adolescentes, cuando fue abatido por la po-

licía —aunque otras versiones afirman que se suicidó antes de que lo mataran en el tiroteo que se produjo al ir a detenerlo— tenía en su poder un ejemplar de *El coleccionista*. Robert Berdella, otro asesino en serie que violó, torturó y asesinó a seis hombres, alegó que su inspiración durante la adolescencia fue la película *El coleccionista*. Es abyecto, estremece simplemente escribir todo esto. Pero es un hecho.

## El argumento

El argumento de la obra de Fowles (y pongo el de la novela, no el de la película de Wyler, porque se vean después las diferencias entre la obra literaria frente a la cinematográfica) podría extractarse así: el retraído, apocado y solitario Frederick Clegg, un joven de vida gris empleado en una oficina municipal, colecciona mariposas en su tiempo libre. Siempre ha sentido fascinación, hasta obsesionarse, por Miranda Grey, una estudiante de Arte a la que vigila y observa en secreto, a la que admira y de la que cree estar enamorado desde la distancia, pues jamás se ha permitido contactar con ella. Un día, la fortuna sonrío a Clegg: gana una cantidad importante de dinero en las quinielas. Deja el trabajo y adquiere una casa en el campo. Entonces toma la decisión: sabiéndose incapaz de intentar establecer una relación normal con la muchacha —la diferencia de clase, según él, los separa y la haría imposible— decide incorporarla a su colección de mariposas, como el más bello ejemplar de todos, en la esperanza de que con el transcurrir del tiempo, cuando vaya conociéndolo y comprenda la nobleza de sus sentimientos, esto es, que lo único que guía su comportamiento es el amor, Miranda se enamore a su vez de él. Secuestra, pues, a la chica y la encierra en el sótano de su nueva casa, un sótano que ha preparado confortablemente hasta el detalle para que Miranda se sienta como en un hogar, más como una invitada o una huésped feliz que como una raptada. Cuando la muchacha despierta —para secuestrarla la había sedado con cloroformo— se enfrenta a Clegg y le recrimina sus acciones, exigiéndole que la deje libre. Él, avergonzado, tras un tira y afloja, le promete que la dejará marchar en un mes, si aún no se ha



enamorado de él para entonces y así lo sigue deseando, que la tratará con respeto y consentirá ciertas libertades, como poder salir a la casa cuando necesite bañarse y, además, le comprará todo lo que considere necesario y desee, a condición, eso sí, de que no intente escapar. Durante ese mes la muchacha, con diversas tretas siempre fallidas, intentará escapar de su secuestrador. A la desesperada, procurará seducirlo, para lograr su objetivo de que al fin la deje libre, pero lo que conseguirá es que Clegg le pierda el respeto y la trate con extraordinaria brutalidad, como a una cualquiera: la obligará, por ejemplo, a posar para él desnuda en una sesión fotográfica obscena. Miranda intentará incluso matar a Clegg, aunque solo logra herirlo. A la postre, la muchacha enfermará repentinamente de gravedad. Esta primera parte de la novela está narrada en primera persona por el protagonista.

La segunda parte del relato también está narrada en primera persona, pero esta vez por Miranda a partir de los fragmentos de un diario que logra escribir en secreto durante su cautiverio, lo que da al autor un juego literario magnífico: contarnos, entre muchas otras cosas, buena parte de los mismos hechos que ya conocíamos por boca de Clegg pero desde el otro punto de vista: desde la perspectiva de la muchacha. En consecuencia, interpretados muchas veces de forma diametralmente opuesta. Miranda recuerda su vida previa fuera de esas cuatro paredes y muchas partes de su diario están dirigidas o bien a su hermana o bien a un hombre al que llama por sus iniciales, GP, con quien mantiene una relación difícil, llena

de dudas e incertidumbres pero del que, finalmente, cree estar enamorada. Se trata de George Paston, un pintor al que admira —con la admiración propia de la alumna por el maestro— y que la dobla en edad. Es la parte más filosófica de la novela, en la que, además de relatarnos fragmentariamente el día a día de su secuestro, el autor explora en voz de su protagonista algunas cuestiones que le interesan. Al principio Miranda, a quien asusta su captor, cree que este la ha secuestrado por motivos sexuales, o económicos, pero poco a poco descubrirá que no es así, que, aunque no logre entenderlo, son otras las razones. Así, Miranda comenzará a sentir cierta conmiseración por Clegg, hasta compararlo, debido a su obsesión por ella, con el personaje de Calibán en *La tempestad*, la obra de Shakespeare. Clegg le miente diciéndole que su nombre es Ferdinand, es decir: sin saberlo se bautiza con el nombre de quien conquista el corazón del personaje de Miranda en la obra shakesperiana (como se ve, todo muy intelectualizado). La muchacha, por supuesto, irá escribiendo en su diario lo que ya sabemos en buena medida por boca de Freddie: su obsesión por fugarse, sus diálogos con él, su intento de seducirlo y aun de matarlo... hasta la gravísima enfermedad que contrae y que le obliga a abandonar la escritura del diario muy poco antes de su muerte.

La última parte de la novela, mucho más breve que las anteriores, vuelve a estar narrada por Frederick Clegg. Tras la muerte de Miranda, estudia y prepara su suicidio —muerto su gran amor, su vida carece de sentido— pero tras encontrar el diario y saber que ella nunca se habría enamorado de él, que todo fue mentira y fingimiento por su parte, decide que, en realidad, estará mejor sin ella, que ella ha sido la culpable de lo que ha pasado, no él, y que su único error ha sido quizá enamorarse de la persona equivocada, querer picar demasiado alto con una “intelectual” llena de trucos, tan alejada de los de su clase. La novela concluye con un deseo: encontrar a una muchacha que sí pueda enamorarse de él, a la que sí pueda “enseñar” y modelar a su gusto, aunque para ello deba recurrir, claro es, a un nuevo secuestro. “Esta vez no será por amor”, dice con escalofriante frialdad Freddie en la novela, “solo por el interés de la cosa en sí, para



comparar a las dos”. Y, en efecto, ya ha comenzado a seguir en secreto los pasos de Marian, su posible nuevo ejemplar de mariposa.

Pues bien, aunque la película adopte el punto de vista de Freddie Clegg —él es el narrador único del film—, todo eso que nos cuenta Fowles en su novela está en el relato que nos presenta Wyler, aunque con un enfoque distinto, resaltando los elementos teatrales y de *thriller* de la historia frente a los filosóficos, sí, pero no excluyéndolos, sino integrándolos en gran medida: por ejemplo, en los diálogos entre la raptada y su secuestrador; excepción hecha de la difícil relación que Miranda nos cuenta que mantiene con ese pintor que le dobla la edad y de alguna de las más sórdidas escenas del libro, como la sesión fotográfica final de la que antes hablaba. Aunque como veremos, quizá en un primer montaje de la película también esto estuviera incluido, lo cual no quiere decir que el film hubiera ganado por ello, sino todo lo contrario.

La película, eso es cierto, se sustenta básicamente en la descripción y evolución de la personalidad de Freddie y en la relación e interacciones que se establecen entre él y Miranda. El tímido y complejo coleccionista siente por la chica el mismo amor (capricho, obsesión) que por las mariposas: está loco por darles caza para poseerlas, aunque la posesión consista simplemente en contemplarlas en una vitrina para admirarlas arrebatadamente. “Estaba pensando en toda la belleza viva con la que has acabado”, le dice Miranda a Freddie tanto en el libro como en la película, cuando este le muestra a aquella su impresionante colección de mariposas, “y ni siquiera las compartes. ¿Quién puede disfrutar de estas? Eres como un hombre avaro que guarda solo para él toda esta belleza en unos cajones”. A este respecto y, al margen de la idea del personaje shakesperiano de *La tempestad*, nótese la sutileza etimológica del nombre de la chica, Miranda. Freddie Clegg simplemente sustituirá la vitrina por un sótano y Wyler no apartará la cámara de esos cuatro muros ni de los personajes enfrentados en ese demencial encuentro para aumentar la sensación de claustrofobia e incertidumbre, y todo ello subrayado de forma deliberada mediante cierta indefinición fotográfica de los contornos

—en los momentos más tensos— y eligiendo una paleta de colores sucios que acentúan la existencia oculta y subterránea de la pareja, a lo que ayuda, y mucho, la puesta en escena, obligadamente teatral con esos dos personajes únicos en todo el metraje, logrando así un ejercicio psicológico cuyo brillante resultando no disimula la enorme dificultad de llevarlo a buen término. Wyler es un maestro de la puesta en escena y despliega siempre un gusto impecable en la planificación visual de sus películas, pero en este caso el reto era de aúpa, y lo supera merced a su enorme capacidad cinematográfica: sus estudiadas composiciones, el cuidado del detalle a través de los encuadres elegidos, los movimientos de los actores subrayando el cariz psicológico del film, otorgan a la historia una intensidad dramática inusual y le permiten explicitar con gran sobriedad de recursos las emociones de los personajes, sin dejar de mantener por ello una tensión continuada y sin desfallecimientos, ni de capturar esa atmósfera, ese entorno asfixiante, enrarecido, perturbador y, por momentos, turbio de un relato que sin embargo discurre, merced a un ritmo muy marcado, con una fluidez absoluta. A este resultado contribuye también mucho la construcción y el tratamiento dado a sus personajes; la habitual frialdad de Wyler al respecto, le sirve en esta ocasión de distanciamiento emocional hacia ellos, derivándose de su apuesta lo que pretende conseguir: una imparcialidad que aumenta la inquietud —por momentos desazón— y la angustia.

## Los personajes

La evolución de Miranda Grey, en lo que se refiere a su situación y en la actitud hacia su captor, pasa por diversas etapas, desde la sorpresa e inquietud inicial, al miedo en diversos momentos, e incluso a la conmisericordia, la pena y cierta piedad por su carcelero, aunque jamás su postura será de resignación ni mucho menos de aceptación: su obsesión —como la de todo ser humano carente de libertad— es la fuga, y todas sus “concesiones” son puro fingimiento y están destinadas a conseguir casi a cualquier precio este fin último, la huida, escapar de su cautiverio.

En la evolución del personaje de Frederick Clegg observamos, según avanza el metraje de la película —al igual que en la novela— un deterioro progresivo de su personalidad (siempre con altibajos, eso sí), motivado tanto por la frustración que supone la incapacidad de alcanzar su anhelado propósito de que Miranda se enamore de él, como por las reacciones de esta que, a diferencia de sus sumisas mariposas muertas, no es tan fácil de “domesticar”. Ello exacerba a marchas forzadas el complejo de inferioridad de Freddie, haciendo que sus reacciones sean cada vez más impulsivas, irracionales y difíciles de predecir. Ese complejo se retroalimenta además en la diferencia de clase social que los separa: él está obsesionado con las diferencias de clase y está convencido de que son insalvables; lo cual les permite tanto al cineasta como al novelista un juego interesantísimo: el cambio de roles, no siempre tan nítidos como pudiera parecer. Si bien Clegg es el secuestrador y, por tanto, el supuesto dominador de la situación, a veces parecerá estar a merced de ella: siempre se presentará ante su “huésped secreta” vestido de punta en blanco, con suaves y educados modales y dispuesto a satisfacer todos sus caprichos (porque —se supone— después de todo es la mujer de su vida, la quiere con locura y debe complacerla sobre todas las cosas), de modo que el personaje dominante se nos va a mostrar como dominado, falsamente dominado a la larga, pues pronto sabrá que Miranda solo le está siguiendo la corriente, entre otras cosas porque no le queda otra opción si quiere tener la menor posibilidad de escapar. “Nadie se creería una situación como esta”, escribe Miranda en su diario, “soy su *absoluta* prisionera, pero en todo lo demás soy su señora”.

Pasado el ecuador del film veremos que la evolución de Freddie es diáfana: no se trata ya del *enfermo* en el que pudiéramos haber pensado al principio, sino del psicópata; amable, edulcorado y vulnerable si se quiere, sí, pero psicópata al fin y al cabo, como lo fueron sus predecesores en *Psicosis*, la obra maestra de Hitchcock, o en *El fotógrafo del pánico*, la genial obra de Michael Powell; o como lo serán muchos años después la psicópata de *Misery* (Rob Reiner) o el de *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme). Películas estas dos últimas, por cierto, en



las que hay referencias explícitas a *El coleccionista* de William Wyler.

Mención aparte merecería —pero no viene al caso— la película *Átame*, de Pedro Almodóvar, que parte de una situación calcada a la que nos proponen Fowles y Wyler.

### Los temas

Son tantos y tan complejos los temas que aborda la película, y aun los que subyacen en ella —y por supuesto en el libro—, que enumerarlos todos resultaría inútil y, desde luego, prolijo, fatigoso y aun enojoso para el lector. Así que me ceñiré a los principales y, sobre todo, a las lecturas, tan rabiosamente actuales, que hoy nos provoca su visionado.

Creo que la selección de materiales que Wyler —con sus guionistas— hace al respecto es impecable, porque huye de lo puntual o anecdótico para centrarse en lo esencial. Me explico. Poco importa que en la película *falte*, por ejemplo, ese diálogo entre Miranda y Freddie, que sí está en la novela, por el que sabemos que la chica milita en los movimientos pacifistas de aquellos días —por ejemplo en contra de la bomba H y a favor del desarme nuclear—, mientras él considera que es inútil e iluso comprometerse en algo que no va a cambiar las cosas, pues nada se puede hacer contra el sistema: el mundo es como es, se acepta, y punto. No importa, digo, que este diálogo se haya “desechado” para el film si lo que subyace tras él está pre-



sente una y otra vez casi en cada secuencia; esto es: el abismo que separa las concepciones que del mundo tienen cada uno de los personajes, dos combatientes irreconciliables batiéndose una y otra vez en un duelo interminable que solo puede acabar en tablas, por más que uno represente los más hermosos ideales de libertad por una sociedad mejor, más solidaria y justa, en tanto el otro se cierra en sus ideas mostrencas y trasnochadas que solo conducen al servilismo y a la resignación. Teniendo en cuenta, además, que de un modo más o menos explícito están todos los temas que Fowles nos sugiere en su novela a través del fascinante juego de espejos en los que se miran, se escrutan, se espían —recelosos ambos— los dos protagonistas del relato, a saber: la diferencia de clases, representada por una burguesía intelectualizada muy poderosa frente a los “nuevos ricos” que emergían entonces en Inglaterra con fuerza, y ambas frente a una clase obrera despreciada o ninguneada por unos y otros; la naturaleza del arte; el poder del dinero, o lo que es lo mismo, su capacidad de corrupción; la neurosis de la impotencia; el amor en todas sus variantes, incluyendo el amor como droga dura o el mal entendido amor como *enfermedad posesiva* que somete y anula al otro; la muerte en sus múltiples formas, o sea, más allá —y antes— de la muerte física; el desprecio del diferente en una sociedad estereotipada; el maltrato físico y, sobre todo, el psicológico, etcétera, etcétera.

Pero es que hay más. Si *El coleccionista* sigue siendo una película actualísima, lo es porque la columna vertebral, la línea medular que anima y sustenta todo el relato denuncia un problema espantoso que no es que siga vigente, es que parece que no haga sino incrementarse y agravarse día a día, sin que seamos capaces —parece mentira— de atajarlo. Lo más terrorífico de *El coleccionista* es que desarrolla una historia que seguimos leyendo cada día en la página de sucesos de los periódicos.

En un momento de la película, Freddie le dice a Miranda: “Seamos francos, esto ocurriría muchísimas más veces si la gente tuviera tiempo y dinero. Todos deseamos cosas que no podemos tener. Todos nos apoderamos de lo que podemos”. Así las cosas él, que dispone de tiempo y de

dinero, puede permitirse dictar sus propias reglas y, al igual que puede comprarse la casa que quiera o pasar el día sin dar un palo al agua cazando mariposas, ¿por qué no va a *adquirir* su máspreciado capricho?, ¿por qué no tener a su merced al más hermoso ejemplar de mariposa?, aunque tenga que *comprarle un hogar* que le cueste un pico porque, por supuesto, para que la bella mariposa sea feliz hay que *dotarla* con todas las cosas materiales que más desee, en el caso de Miranda ropa, libros, discos, cosméticos, útiles de dibujo y pintura... El concepto de la mujer que esta actitud lleva implícito es aterrador, pero no es otro que el que históricamente le ha otorgado el hombre. En varias ocasiones el personaje de Freddie asegura que si ella no es feliz con todo lo que le da y ni siquiera se molesta en conocerle, es culpa suya porque él, en definitiva, le ofrece todo lo que pueda necesitar y sus negativas constantes y sus protestas son en realidad una ofensa a su generosidad. ¿Nos suena de algo este discurso? Este tipo de comportamientos —salvando las distancias entre el personaje de ficción, Frederick Clegg, y los *reales* machos dominantes de nuestra especie— son habituales en nuestra sociedad y en muchas ocasiones se toleran y justifican: la mujer como una posesión que puede comprarse —aunque ella no nos haya pedido nada— a cambio de la sumisión. Pero es que hay más, si seguimos rascando en la herida del machismo y en su consecuencia, la violencia de género. Cuando Miranda urde la treta de intentar seducir a su secuestrador para escapar de su cautiverio, él reacciona, *ofendidísimo*, despreciándola como a una prostituta, como si mantener la decencia, aun en la situación más extrema, fuera más importante que mantenerse con vida. De ahí al “la maté porque era mía y, además, se lo merecía porque ella se lo ha buscado” media un solo paso.

En el fondo, como se ve, se nos está hablando del miedo del hombre frente a la mujer, del complejo de inferioridad que ha aflorado en el hombre desde que la mujer, por fin y pese a quien pese, ha podido demostrar que es su igual. ¿Cómo asumir eso los Freddie Glegg del mundo, con lo que pesa la Historia? Una Historia que no por falsa y tergiversada, es decir, escrita por el *macho*, ha dejado siempre de afirmar lo contrario: la mujer es inferior al hombre.



Hay una magnífica escena en la película —magnífica y terrible— que pone bien a las claras sobre la mesa esta cuestión. Es aquella en la que Freddie y Miranda discuten sobre *El guardián entre el centeno* (está en la novela de Fowles) y sobre la pintura de Picasso (es un añadido de guion para la película), en la que Wyler aprovecha para desarmar a Clegg: la naturaleza de su *anomalía* frente a Miranda va más allá de la diferencia de clase que los separa, hay cosas, como por ejemplo la educación, la cultura o la sensibilidad artística que no entienden de clases sociales y esas —o mejor dicho, su carencia— son las que nos ponen en un nivel inferior ante el otro y hacen aflorar sin remedio nuestros complejos, nuestros demonios y fantasmas y, en definitiva, nuestros más bajos instintos.

### La huella de Hitchcock

Es bastante evidente, por otra parte, que la película tiene mucho de *hitchcockiana*, lo que debe entenderse, a mi modo de ver, como un homenaje al gran maestro del suspense, y ya no solo por la historia que cuenta (que bien pudiera ser de su agrado) en la que ni falta esa tensión sexual no resuelta tan del gusto de Hitchcock, sino sobre todo por la planificación de algunas escenas, ciertas posiciones y movimientos de la cámara, planos, composiciones, detalles de montaje, etc. Ni siquiera se priva Wyler de insertar un *macguffin*, entendido en este caso como un elemento de suspense que hace que los personajes avancen en la trama de la película pero que, en sí mismo, no tiene mayor relevancia en la propia trama. Me refiero, claro es, a la escena quizá más antologada y recordada



de *El coleccionista*, aquella en la que se presenta en la casa inopinadamente un vecino mientras Freddie *permite* que Miranda se de un baño, y que es uno de los pocos añadidos de guion que no está en la novela de Fowles. Pero es tan buena la secuencia que se me antoja que no habría desdeñado firmarla el propio Hitch. Por no faltar, tampoco falta —y con ello se ve lo que decía, que tiene algo de homenaje— esa “superstición” del creador de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) por la cual debía aparecer fugazmente su oronda figura, como un figurante más, en todas y cada una de sus películas, eso sí, en los primeros cinco minutos del metraje, por no distraer la atención del espectador, más allá de ese tiempo, de lo que realmente importaba, la trama. Wyler no aparece en carne y hueso en ningún momento de *El coleccionista*, pero sí lo hace a través de su obra más popular, y sin duda una de las más vistas de la historia del cine. En un determinado momento de la película, en esos primeros quince minutos largos —prácticamente mudos— en los que vemos a Miranda de aquí para allá por Londres, seguida y espiada de cerca por Freddie desde su furgoneta, aparece durante un solo segundo la fachada de un cine en el que se anuncia la proyección de *Ben-Hur*.

### Novela *versus* película

Para acabar ya, me referiré ahora a las alianzas y desencuentros entre la novela y la película. Como ya apunté más arriba, para algunos puristas de la literatura —y no sé si también del cine— el film no es bueno porque no sigue fielmente la novela; matizo, porque traiciona la no-



vela al primar los elementos de intriga y de suspense sobre los filosóficos, cuando para Fowles el *thriller* es un simple envoltorio del que se sirve para hablarnos de otras cosas. Falso. Fowles quiere escribir y escribe un potente *thriller* desde la primera palabra de la novela hasta el punto final. Otra cosa es que lo enriquezca (o no, porque a veces distrae la atención del lector y se dispersa el mensaje), con sus ideas y su visión de algunos problemas de la sociedad de aquellos días sobre los que quiere llamar la atención del lector. Pero no perdamos la perspectiva, Fowles hace una novela, no un ensayo, y en consecuencia sabe muy bien que el género tiene sus reglas y, como digo y veremos brevemente, se atiene a ellas hasta el final.

Claro que la película resalta el *thriller* y los aspectos más teatrales de la novela, faltaría más, pero es que no sería lógico hacerlo de otra manera. El cine, entendido a la manera de Wyler (como al de todos los clásicos desde el citado Hitchcock a Ford, de Hawks a Wilder) es un espectáculo de masas y, en consecuencia, cultura popular en el más noble sentido del término, de esa que se posa en el inconsciente colectivo; lo cual, ojo, nada tiene que ver con la banalidad o lo trivial, y, por tanto, si lo que se quiere es llegar al público y que, como en este caso, una vez atrapado en la trama escuche a través de los diálogos esas otras cosas que, además, nos quiso decir Fowles en su novela, se convendrá que es inevitable —y no tiene nada de malo, bien al contrario si ello nos sirve para hacer un buen trabajo— traer a primer plano aquellos aspectos que, por otro lado, son parte sustancial de la novela. Al respecto, William Wyler decía: “Si haces un film que tiene algo que decir, si quieres hacer llegar ese pensamiento a una gran audiencia, entonces debes hacerlo compatible con ellos. Debes hacer que lo acepten y les guste. De otro modo, si no van a ver tu película, si solo llegas a un puñado de gente, no tienes éxito en hacer que tu mensaje llegue”. Más que obvio, palmario. Y nada que no hubiera dicho también en parecidos términos el muy aludido Alfred Hitchcock, a quien no creo que pueda discutirle hoy nadie que su filmografía representa, como la de ningún otro cineasta, la idea del cine en estado puro —nos lo recordaba Eduardo Torres-Dulce en el anterior número de *TIEMPOS MODERNOS*—, es decir, la del hombre que por

ojos pareciera que tenga lentes, pues ve la vida entera en imágenes. ¿Acaso hace otra cosa Wyler en *El coleccionista*? Aparte de esa larguísima secuencia inicial del seguimiento de Freddie a Miranda encadenada al rapto de la chica, donde todo son imágenes prácticamente mudas, o de aquella otra de la visita del vecino pelmazo, cuando Miranda está en el baño, en la que una conversación trivial sirve para contar en imágenes otra cosa (magníficos los planos en picado de la escalera, del agua finalmente cayendo en primer término), son innumerables las escenas, los planos y contraplanos donde los rostros mudos de los protagonistas —aunque estén en plena charla— nos transmiten con solo una o dos imágenes, con una mirada, un ademán o un sutil gesto, todo un cúmulo de sensaciones sobre su mundo interior.

Debemos contar, además, con la dificultad que Stanley Mann y John Kohn (guionistas del film) debieron enfrentar para adaptar una novela que está escrita a dos voces, ambas en primera persona y desde perspectivas distintas, es decir, con visiones sobre unos mismos hechos a veces complementarias pero otras opuestas. Honestamente creo que es un trabajo de guion muy bueno (sus autores fueron nominados para el *oscar* por él) pues adoptando el punto de vista de Freddie consiguen el milagro de integrar, a través de los diálogos, el de Miranda; lo que es todo un hallazgo que provoca un acabado y singular efecto: mientras crece nuestra angustia por la suerte de la chica, crece también nuestra compasión por su secuestrador, pues se nos muestra tan ambiguo que puede resultar tan atractivo como repulsivo por momentos aunque, como ya apuntábamos, el personaje se vaya degradando y mostrando su cara más abyecta según avanza el metraje del film; lo cual solo puede provenir, por cierto, del punto de vista de Miranda, quien a la postre va a resumir/definir a Freddie con una frase tan contundente como expresiva: “Tienes la cabeza llena de mierda”. Así resulta ser, para su desgracia.

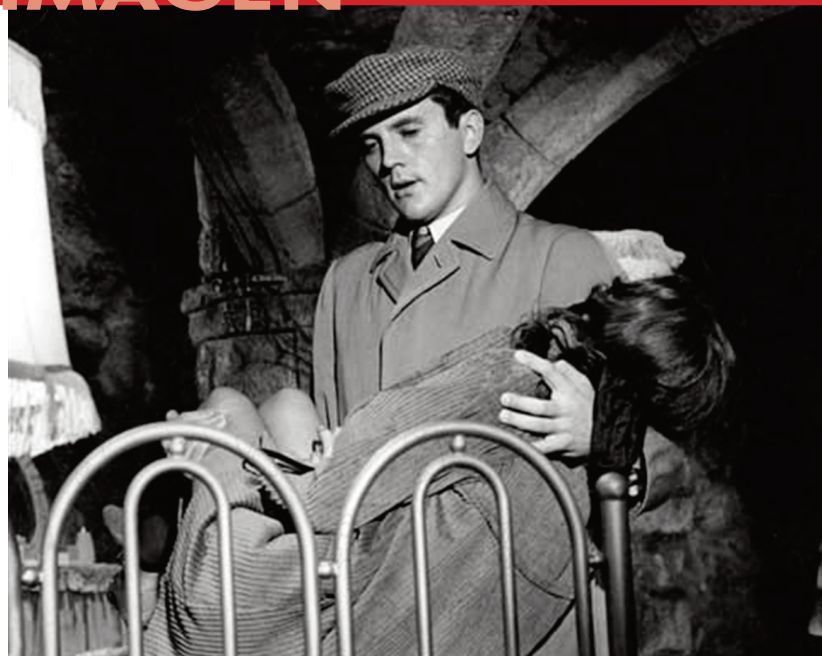
Lo de que John Fowles utiliza en su novela el *thriller* como simple excusa se desmonta solo y cae por su propio peso. La idea parte de un planteamiento erróneo: Fowles renuncia al suspense desde el momento en que, en la se-

gunda parte, Miranda escribe en su diario los mismos hechos que el lector ya conoce desde la primera parte por voz de Freddie Clegg, luego no hay *sorpres*a alguna por descubrir. Si así fuera, la novela acabaría ahí. Fowles ya nos habría contado todo lo que quería contar. Pero se da el caso de que no es así. Que escribe una tercera parte y aun una *coda final* de tres páginas donde ya no hay ni el más mínimo asomo de “novela filosófica”, sino *thriller* puro y duro y de la mejor ley que, por si fuera poco, rematará con una sorpresa mayúscula y completamente inesperada para el lector, que marcará además un hito del que van a alimentarse, para bien y para mal, infinidad de *thrillers* posteriores.

John Fowles afirmaba que una de sus motivaciones para escribir era imaginar a sus personajes en situaciones límite para ver cómo respondían. En *El coleccionista* enfrenta a sus personajes en una de las situaciones más extremas que pudiéramos figurarnos entre dos personas y con ello —y únicamente con ello, conviene no olvidarlo— escribe el que está considerado el primer *thriller* psicológico moderno.

¿Qué otra cosa hace Wyler, sino seguir a pie juntillas la motivación de Fowles, amplificando y aun sublimando incluso esa situación límite a la que expone a sus criaturas?

Y eso que William Wyler hizo una película que en su versión original primera duraba tres horas (la que conocemos se queda en dos), porque lo que en principio quería es ser rigurosamente fiel a la novela, pero la productora se negó a ello. ¿Qué contaría en esa hora descartada? Pues probablemente, además de la infamante sesión fotográfica comentada, que la censura no habría tolerado en cualquier caso, ahí incluiría esa parte del diario de Miranda en la que nos cuenta su *relación* con ese pintor que la dobla en edad y que básicamente se sustenta en una serie de pensamientos y de diálogos sobre la naturaleza del amor, del arte, de la sociedad del momento... De la vida, en definitiva, según la ve una muchacha de veinte años, burguesa, cultivada, contradictoria, llena de sueños y, a la postre, fuertemente influenciada por su entorno. La película, si es que alguna vez fue así, sin duda sería más fiel al libro —en la letra, y solo en la letra— pero es



muy posible que resultara excesiva y que hubiese perdido muchísima intensidad, lo que para el género no es bueno, nada bueno.

A cambio del tijeretazo en el metraje, que en este caso intuyo que pudo ser oportuno, Wyler consiguió que se respetara el final de la película que había rodado (le costó lo suyo, pues tampoco los mandamases del estudio lo querían) y que no es otro que el del libro; consiguiendo con ello uno de los finales más impactantes, sorprendivos y sobrecogedores de la historia del cine clásico. Un final que es un principio y cierra un círculo perfecto, pues la película acaba en el punto exacto en el que comenzarán cientos y cientos de películas posteriores.

“Piensa en toda la belleza a la que has puesto fin”, le dice Miranda a Freddie en una de las más memorables escenas de la película, aquella en la que él le muestra a ella su colección de mariposas. “Esto es la muerte. Ellas [por las mariposas] están muertas. Yo estoy muerta. Todo lo que hay aquí está muerto. ¿Es eso lo que amas? ¿La muerte?”. Por este simple parlamento (dicho con esa expresión de desvalimiento absoluto que transmite Samantha Eggar) el film ya merecería la pena.

Y es que, como todas las obras importantes que si lo son es porque admiten un caudal de lecturas inagotable, esta película no trata en el fondo sino de los dos grandes temas que han sustentado y sustentan ya no solo el arte de todos los tiempos, sino la propia condición humana: el amor y la muerte.





# Cuenca-Cine-Cultura

## EL CINECLUB CHAPLIN RECUPERA LA SEMANA DE CINE DE CUENCA

T M

.....



**P**ara muchos, el intento de recuperación de la Semana de Cine de Cuenca parecía una deuda con la ciudad y sus cinéfilos después de varios años de ausencia. También resultaba lógico que el Cineclub Chaplin asumiese tal iniciativa; a juicio de sus responsables, aquella cita anual en torno al cine español —con dieciocho convocatorias— había sido útil, tuvo arraigo popular, introducía un toque de animación (y también algo de *glamour*, por qué no decirlo) en la mortecina vida del melancólico otoño conquense y cubría una notable deficiencia en la programación habitual de los cines comerciales de la ciudad, circunstancia que se sigue manteniendo.

La 19ª Semana surge, por tanto, de ese deseo de recuperar una actividad que los aficionados se merecen; un esfuerzo que se pone en marcha cuando entra en el proyecto una persona como Carolina Martínez, cuya labor como programadora —basada en su trabajo en el mundo del cine, con variados contactos en festivales, la universidad y la distribución— ha resultado extraordinariamente eficaz y útil para establecer los criterios de selección de películas. Además, la iniciativa encontró una satisfactoria acogida en la Diputación Provincial, la Junta de Comunidades y el Ayuntamiento de Cuenca, en cantidades económicas suficientes para poder afrontar la organización con un mínimo de garantías, además de las aportaciones menores, pero igualmente dignas de consideración, de la Fundación Globalcaja y de la Posada de San José, más la ayuda no dineraria de la Fundación de Cultura Ciudad de Cuenca y la Biblioteca Pública Municipal.

El objetivo de la cita era abrir un espacio al cine español del momento, el que en noviembre de 2016 estaba recién elaborado, recién estrenado o a punto de hacerlo, teniendo en cuenta la calidad, el interés, el riesgo, el compromiso con la realidad de nuestro tiempo y sus circunstancias. No todo vale, simplemente porque sea español. En el rigor de la propuesta que deberíamos elaborar se encuentra el trasfondo de nuestra propia exigencia por presentar a la sociedad conquense una selección de títulos que ofreciera una justa visión de dónde está y cómo es el cine español de ahora, el verdaderamente en-garzado en valores ajenos al cúmulo de tópicos asentados durante años.

Para llevar a cabo el proyecto se estructuraron tres ciclos: “Último cine español”, formado por cinco largometrajes de ficción; “Entre el arte, la vida y la pantalla”, con cinco documentales de temática artística, con la intención de



vincularlos a la actividad que en ese terreno (Arte, Música y Danza) se viene desarrollando en Cuenca; y “España en Corto”, con cinco cortometrajes, el hermano pequeño del cine pero igualmente necesitado de atención y cuidados.

### La programación

De esa manera se pudo llegar a la realización efectiva de la programación seleccionada, con los títulos que figuran en el siguiente cuadro:

#### CICLO “ÚLTIMO CINE ESPAÑOL”

*Falling*, de Ana Rodríguez Rosell, que vino a la presentación de la película acompañada del protagonista, el alemán Birol Ünel.

*La madre*, de Alberto Morais, que fue presentada por el protagonista, el joven actor Javier Mendo, la actriz Nieve de Medina y la guionista Verónica García.

*Migas de pan*, de Manane Rodríguez, que también estuvo presente en Cuenca, acompañada de una de las protagonistas, la joven actriz argentina Justina Bustos.

*La próxima piel*, de Isaki Lacuesta e Isa Campo, una de las más prestigiosas producciones del más reciente cine español.

*María (y los demás)*, de Nely Reguera, que estuvo en los cines conquenses comentando los avatares del rodaje acompañada por la actriz Aixa Villagrán.

#### CICLO “ENTRE EL ARTE, LA VIDA Y LA PANTALLA”

*La mayor locura*, de Adolfo Dufour, sobre el paso del tiempo, la vejez y la memoria en torno a tres creadores: el locutor Ángel Marco, la artista Paca Arceo y el escritor Manuel Alcántara. En la presentación estuvo el propio Dufour.

*Daniel Gatti*, de Carmen Cobos, en torno a la figura y el trabajo del actual director de la orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam.

*Dancing Beethoven*, de Arantxa Aguirre, una recreación en torno a la interpretación de una versión de la *Novena Sinfonía* de Beethoven a través del montaje realizado por el ballet de Maurice Béjart. La directora estuvo en Cuenca y explicó el intenso trabajo llevado a cabo para filmar esta película.

*El Bosco. El jardín de los sueños*, de José Luis López Linares, centrado en el análisis de una de las obras artísticas más complejas y misteriosa que se han realizado jamás, coincidiendo con el quinto

centenario de la muerte del pintor. En este caso, también el director estuvo en la Semana y comentó su trabajo.

*La décadence*, de Augusto M. Torres, que ha diseccionado la figura del cineasta Iván Zulueta, uno de los directores malditos del cine español. El director también estuvo en Cuenca, junto con la productora Mayuca Gil.

#### CICLO “ESPAÑA EN CORTO”

*Tout le monde aime le bord de la mer*, de Keina Espiñeira, un film de alto contenido social.

*Cavalls morts*, de Marc Riba y Anna Solanas; los dos directores estuvieron personalmente en la presentación de su película de animación.

*El adiós*, de Clara Roquet, sensible mirada a la injusticia de clase.

*Timecode*, de Juanjo Giménez, un corto multipremiado y nominado al oscar.

*La cena*, de Juanra Fernández.





*La cena* lleva la firma del realizador conquense Juanra Fernández, y en su rodaje ha participado un amplio número de actores procedentes de las Escuelas Municipales de Música, de Cine y de Teatro, con la intervención muy especial como protagonista del director de la primera de ellas, Pedro Pablo Morante. La acción, totalmente ficticia, sucede durante la guerra de la Independencia, a partir de una posible visita del emperador Napoleón a una ciudad (que bien puede ser Cuenca), cuyos vecinos planean atentar contra su vida aprovechando la cena que se le va a ofrecer. El tratamiento de la acción, la incardinación de música cantada e imágenes y la interpretación de los numerosos y juveniles actores hacen de *La cena* una apuesta muy decidida por el cine en Cuenca.

### Cervantes, al alcance de los estudiantes

En el “Año Cervantes”, la Semana abrió un hueco importante, orientado al sector educativo, al autor del *Quijote*, ofreciendo un excelente documental dirigido a la atención de los estudiantes de Bachillerato: *Cervantes, la búsqueda*, dirigido por Javier Balaguer, interpretado en los principales papeles por Ramón Barea y Ginés García Millán, y cuya trama se estructura a partir de la búsqueda de los restos de Cervantes, en el convento de las trinitarias, en Madrid, donde el escritor fue enterrado, si bien se ha perdido por completo el rastro de la ubicación exacta de su tumba. En 2015, un grupo de científicos e historiadores empezó a trabajar para, con medios científicos muy sofisticados, intentar localizar el ignoto donde pudieran

estar los restos. Balaguer hizo la presentación de la película y luego dirigió el coloquio final, que contó con una activa y numerosa participación de los estudiantes que habían acudido a esta sesión especial, procedentes de los institutos Alfonso VIII, San José y Pedro Mercedes, y de la Escuela de Arte Cruz Novillo.

### Recuerdo de Juan Antonio Bardem y *Calle Mayor*

Durante el año 2016 se conmemoró otro aniversario importante, el del estreno de *Calle Mayor*, la gran película rodada por Juan Antonio Bardem en 1956 en las calles de Cuenca, igualmente merecedora de atención en el seno de la Semana, en forma de una exposición que nos ayudó a conocer mejor aquel singular acontecimiento, junto con un breve seminario dedicado a analizar las circunstancias y la trascendencia de aquella película.

El seminario pretendía ofrecer una reflexión sobre lo que esta película representó para Cuenca como escenario cinematográfico. Con Pablo Pérez Rubio como presentador y moderador, intervinieron un experto en la obra de Bardem, Juan Antonio Ríos Carratalá, catedrático de la Universidad de Alicante, y Antonio Santamarina, gerente de la Filmoteca Española. Con todos ellos fue posible entrar en detalles sobre la incidencia de *Calle Mayor* en el contexto del cine español de los años 50-60 del pasado siglo, su conexión con la obra de Arniches y con otros modelos de literatura popular, así como sus recursos dramáticos y narrativos, como se comprueba en el libro *Cuenca, Bardem y su Calle Mayor*, también editado por el Chaplin.





Previamente, el día 22 de noviembre, se había inaugurado la exposición conmemorativa, preparada en el Centro Cultural Aguirre por el crítico e historiador Pepe Alfaro, que ha conseguido reunir más de cuarenta fotografías del rodaje de la película en las calles de Cuenca, a lo largo del mes de marzo de 1956, con una magnífica colección de fotos fijas tomadas por Felipe López. En la ceremonia inaugural, junto con las primeras autoridades conquenses, estuvieron María y Guillermo Bardem, hija y nieto, respectivamente, del fallecido director. Y, como novedad muy llamativa, al término de la inauguración de la exposición se proyectó un documental de veinte minutos, inédito hasta esos momentos, constituido por una entrevista realizada al director en Cuenca, en la Posada de San José, cuando estuvo en la ciudad en 1996 para conmemorar el centenario del cine español. En esa entrevista, casi un monólogo, Bardem habla del cine, de la censura, del rodaje en Cuenca y de su amplia visión del mundo y sus circunstancias.

Además, el Cineclub dirigió al Ayuntamiento de Cuenca una propuesta para que el nombre de Juan Antonio Bardem fuera asignado a una de las calles de la ciudad, sugiriendo incluso que podría ser la que hoy se llama Travesía o Callejón de Santo Domingo, que comunica la plaza de Palafox con la de Santo Domingo, lugar donde se filmó una de las escenas más emblemáticas de la película. Posteriormente, el Ayuntamiento de Cuenca adoptó efectivamente el acuerdo plenario para otorgar a Bardem la calle indicada.

## Un futuro cargado de esperanzas

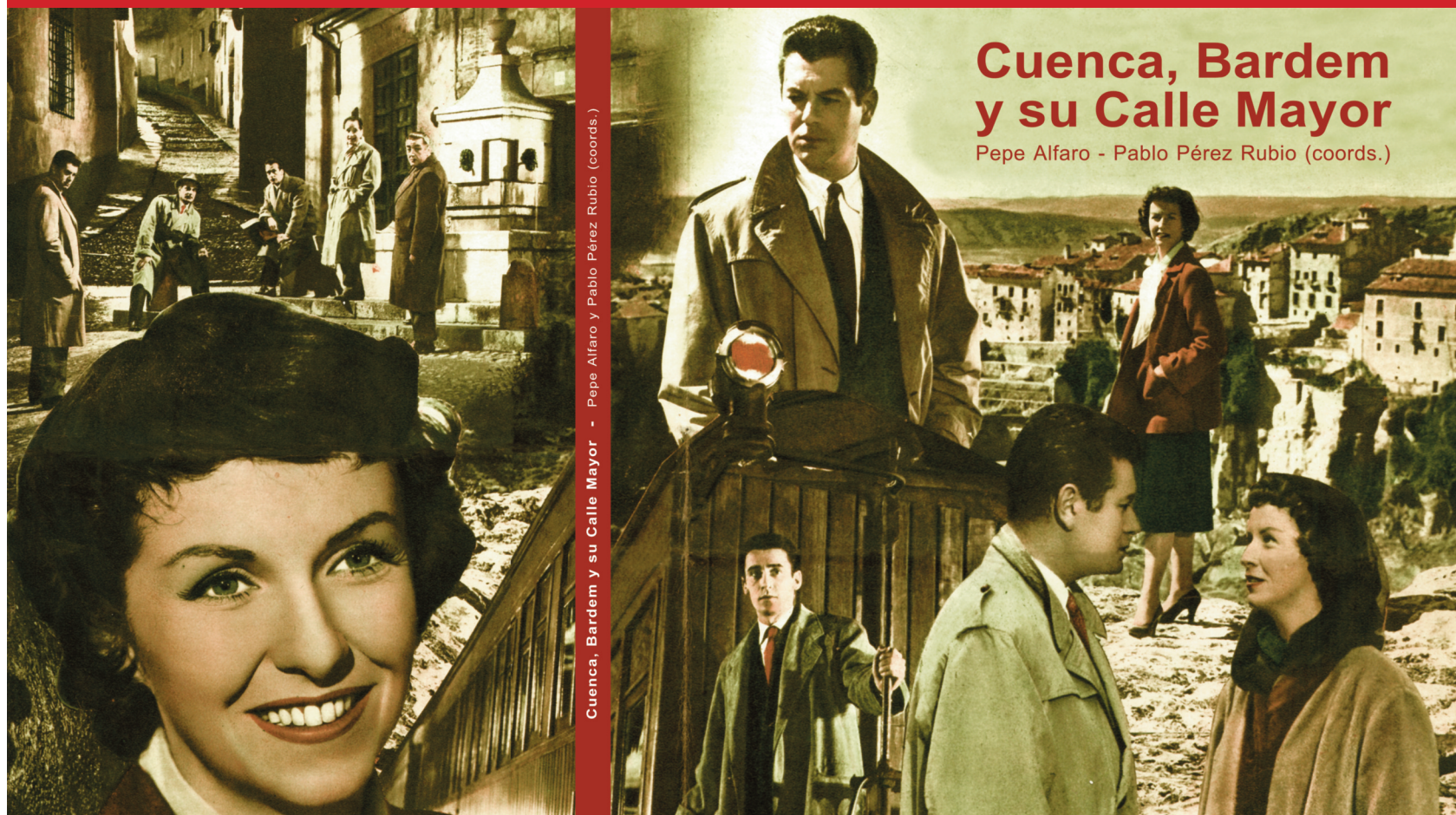
La recuperación de un proyecto como la Semana de Cine de Cuenca ha sido el producto de un trabajo en equipo, realizado por un grupo de personas que desde la Directiva del Chaplin emprendieron la tarea con abundante dosis de entusiasmo y de ilusión, con el ánimo de ofrecer a los conquenses una panorámica con las mejores y más recientes obras de nuestro cine. El esfuerzo mereció la pena, pero no es menos cierto que se esperaba más participación y asistencia a las diferentes (y muy interesantes) sesiones y actividades programadas, un poso velado que esperamos superar en las próximas citas. Para ello es necesario que este encuentro otoñal con el cine más cercano arraigue en la gente y en la propia ciudad. Por nuestra parte, seguiremos trabajando al objeto de mejorar y conseguir la intervención activa de los espectadores; entre otras cosas, se piensa establecer un premio a la mejor película otorgado directamente por quien tiene la última palabra: el público, que constituye el nutriente necesario para que la Semana de Cine de Cuenca sea algo más que un catálogo impreso sin savia ni vigor. En este sentido, se hace imprescindible una llamada a los socios del Cineclub, pues como entidad organizadora y *alma mater* del evento, constituyen no solo el soporte orgánico, también es necesario que asuman el papel correspondiente de actores principales. Si no conseguimos este propósito, la Semana de Cine tendrá los días contados. Nosotros estamos trabajando para que esta cita con la cultura audiovisual perviva durante mucho tiempo.





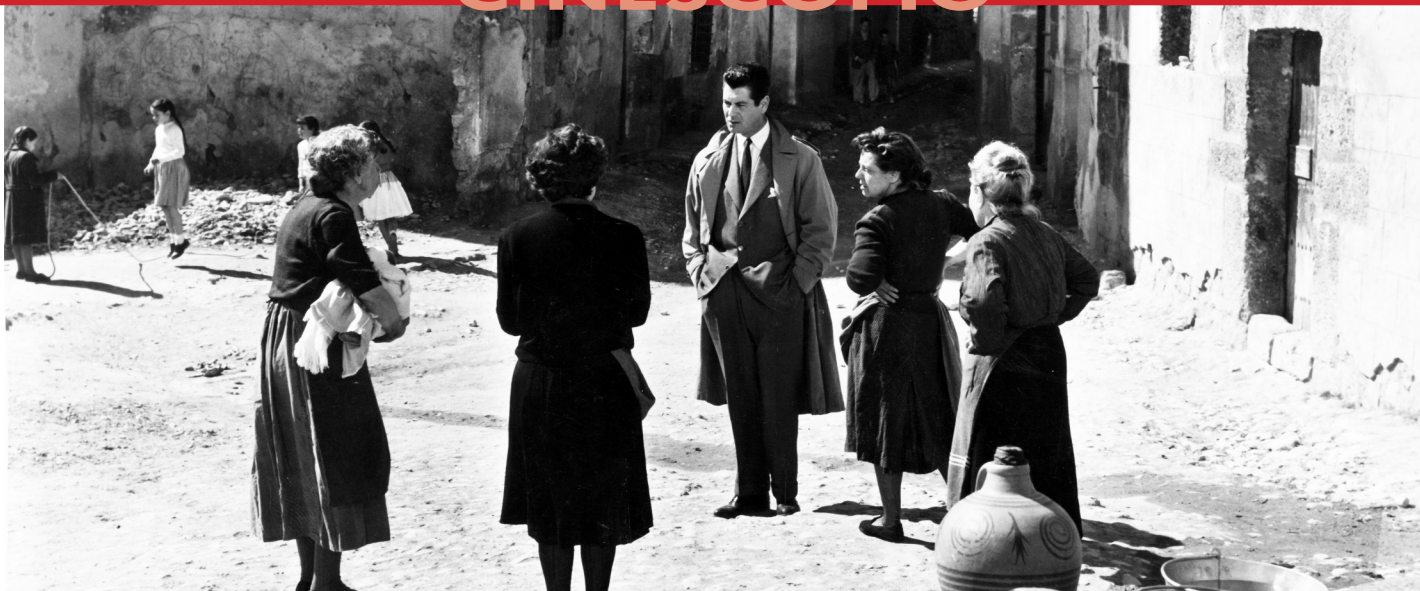
# Cuenca, Bardem y su Calle Mayor

José Luis Muñoz



Entre los diversos ingredientes de la recuperada —tras varios años de ausencia— Semana de Cine de Cuenca, todos ellos de contenido cinematográfico, como parece obvio decir, se incluyó un ciclo conmemorativo dedicado a la figura del director Juan Antonio Bardem y a la que, con toda probabilidad, fue su obra más significativa, *Calle Mayor*, rodada parcialmente en Cuenca en la que, según parece ser coincidencia generalizada, es la película que mejor y con mayor justeza ha sabido recoger imágenes de nuestra ciudad como soporte visual para un argumento narrativo. *Calle Mayor* es una historia que recoge con asombrosa fidelidad la vida y las miserias humanas (también la dignidad de su personaje femenino protagonista) en una pequeña ciudad provinciana en los duros años del franquismo y para ambientar ese relato, tomado de una obra de Carlos Arniches (*La señorita de Trévez*), Bardem encontró en las calles, los rincones, los puentes y el paisaje de Cuenca el escenario adecuado.





Aquella conmemoración, sesenta años desde el estreno de la película, tuvo en el ámbito de la Semana de Cine tres soportes: un pequeño seminario, una gran exposición y, lógicamente, la proyección de la película en una versión restaurada y remasterizada, que permite ahora recuperar con plena nitidez aquellas magníficas imágenes en blanco y negro y a la que se acompañó, con características de estreno absoluto, el primer visionado de una entrevista realizada a Bardem en la Posada de San José, en la que habla de él mismo, su obra y su compromiso político y, naturalmente, del rodaje de la película en Cuenca.

Ahora llega a las manos de los aficionados un excelente ejemplar impreso que recoge el desarrollo de aquella actividad. *Cuenca, Bardem y su Calle Mayor*, es un volumen editado por el Cineclub Chaplin y coordinado por Pepe Alfaro y Pablo Pérez Rubio, autores a la vez de la introducción al texto (que se abre con un comentario a cargo del presidente del Cine Club, José Luis Muñoz), con el que sitúan, con perspectiva histórica, la aparición de la película, su impacto social y fílmico y las motivaciones que han hecho recuperar aquel momento cinematográfico especialmente intenso, en el que Bardem eligió a Cuenca, aunque en la película nunca se menciona este nombre, como síntesis representativa de la España de un momento singularmente preciso, “con su rancio catolicismo, su estratificación social, su represión colectiva, su patriarcado y su asfixia general”.

Tras este comentario inicial, el libro recoge el texto íntegro de las dos conferencias pronunciadas durante el seminario, “Calle Mayor, de Juan A. Bardem, y la imagen de Cuenca”, de Juan A. Ríos Carratalá, un texto verdade-

ramente esclarecedor, a cargo de un auténtico especialista en la obra de Bardem, y “De conflictos, oposiciones y contrastes”, de Antonio Santamarina, hasta poco tiempo antes gerente de la Filmoteca Española y experto en el análisis de la realidad cinematográfica de la España que nos ocupa. Estos artículos se completan con un tercero, a cargo de uno de los coordinadores de la actividad, Pablo Pérez Rubio, quien desmenuza en forma crítica “Drama provinciano, melodrama del deseo”.

Por su parte, Pepe Alfaro ofrece datos y detalles del rodaje de la película y aporta una curiosa noticia sobre el proyecto de Bardem de realizar una segunda parte, para la que incluso llegó a esbozar un guion, propósito que hubiera sido la oportunidad de volver a utilizar los escenarios de Cuenca. Finalmente, el contenido literario de este libro se completa con un breve artículo de Antonio Lázaro, autor de la entrevista con Bardem que hemos comentado anteriormente.

La segunda parte del libro tiene contenido fundamentalmente gráfico, ya que incluye la totalidad de las fotografías, realizadas por Felipe López, que estuvieron montadas durante la exposición celebrada en el Centro Cultural Aguirre durante el periodo de celebración de la Semana de Cine de Cuenca. Se trata, realmente, de una colección de excepcional belleza plástica en la que dos elementos, película y ciudad, se combinan de forma extraordinaria para ofrecer una simbiosis tan expresiva como conmovedora de un momento ciertamente singular, vivido hace ahora sesenta años, y recuperado con plena y sorprendente vigencia.



# TENDENCIAS DEL CINE ACTUAL: ENTRE LA CRISIS DE IDENTIDAD Y LAS MIRADAS AL PASADO

Pablo Pérez Rubio

.....



**N**o pocos de los grandes directores de la actualidad han estrenado película en España en la última temporada cinematográfica, lo cual nos puede permitir plantearnos cuáles son las líneas generales del mejor cine del momento, sobre todo por lo que respecta a los tres grandes focos de producción del planeta: América, Europa y Extremo Oriente. Se han podido ver filmes de (sin orden alguno) Hong Sang-soo, Todd Haynes, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-ke, Paul Verhoeven, Jim Jarmush, Albert Serra, Mia Hansen-Løve, Terence Davies (por partida doble), Nanni Moretti, Hirokazu Koreeda, Richard Linklater, Miguel Gomes, Alexandr Sokurov o Pedro Costa, entre otros. Y un primer repaso nos sirve para desvelar cuál es el principal conflicto dramático que se dilucida en muchos de ellos, que no es otro que la búsqueda de la identidad perdida y la crisis del yo. Con ello, el cine contemporáneo quizá se haga eco de la liquidez y la fragilidad que caracterizan la existencia del hombre de hoy y la sociedad que ha construido, como ha planteado con lucidez el polaco Zygmunt Bauman.

La pérdida de la identidad, la disolución del yo, la suspensión y relativización de los valores antes inmutables, son asuntos que centran el contenido de excelentes películas de cinematografías tan variadas como *Carol* (Haynes), *Cemetery of Splendour* (Weerasethakul), *Más allá de las montañas* (Zhang-ke), *Elle* (Verhoeven), *Patterson* (Jarmush), *Esa sensación* (Cavestany, Hernando y Genisson), *El porvenir* (Hansen-Løve), *Anomalisa* (Charlie Kaufman), *Tres recuerdos de mi juventud* (Arnaud Desplechin), *Historia de una pasión* (Davies), *La próxima piel* (Isaki Lacuesta e Isa Campo), *Julieta* (Pedro Almodóvar), *Mia madre* (Moretti), *Kubo y las dos cuerdas mágicas* (Travis Knight)...

Son relatos que presentan personajes extraviados y desorientados: seres que andan en busca de sus raíces perdidas, que aspiran a encontrarse a sí mismos, que se concentran en descubrir su auténtica sexualidad, que buscan reencontrarse con su familia... Porque la disolución de la pareja y de la familia como núcleo institucional y afectivo canaliza la narración de algunas de las antes citadas (*Mia madre*, *Elle*, *El porvenir*, *Anomalisa*, *Kubo*, *Carol* o *La próxima piel*), pero también de interesantes propuestas como *Nuestra hermana pequeña* (Hirokazu Koreeda), *Toni Erdmann* (Maren Ade), *La madre* (Alberto Morais), *Corazón gigante* (Dagur Kári) o *45 años* (Andrew Haig). Un aspecto que, curiosamente, se ve acrecentado en las obras españolas citadas; si *La madre* habla de la ausencia de padre —y de su huella— en la existencia de un adolescente, *La próxima piel* investiga en la pertenencia de un joven a una familia de la que ha estado diez años ausente y *Julieta* relata el periplo de una madre por encontrar a su hija voluntariamente desaparecida. Algo que también ocurre en la francesa *Mi hija, mi hermana / Les cowboys*, en la que Thomas Bidegain aprovecha un homenaje a *Centauros del desierto* de John Ford para reflexionar sobre la fragilidad de las creencias por parte de adolescentes sin una identidad definida en un universo cultural globalizado y el subsiguiente abandono del hogar restringido (la familia) por otro más amplio, disuelto, difuminado (el mundo, la creencia, la fe).

Un segundo aspecto que complementa al anterior, que constituye su reverso, está también presente en bastantes ficciones recientes, que trabajan en preguntar al pasado

para hablar de las dificultades y conflictos que azotan al presente. Eso ocurre, en el ámbito del cine europeo, con la aproximación al fin del absolutismo de *La muerte de Luis XIV* (Albert Serra), la asimilación en primer plano del horror nazi (*El hijo de Saúl*, de László Nemes), las consecuencias sociales y familiares de la Gran Guerra (*Sunset Song*, de Terence Davies), la diferencias de clase (*Amor y amistad*, de Whit Stillman), la corrupción política (*El hombre de las mil caras*, de Alberto Rodríguez), la reciente crisis financiera que aumenta la pobreza (*Las mil y una noches*, de Miguel Gomes), la nostalgia por la democracia popular (*Caballo dinero*, de Pedro Costa) o la propia idea de la europeidad, también ahora en disolución (la muy brillante *Francofonía*, de Alexandr Sokurov). Y lo mismo ha pasado con la producción norteamericana, tanto en Hollywood como fuera de sus límites, que inquiere al pasado reciente para diluir la idea de una posible construcción nacional en el final de la “era Obama”: los valores de la juventud de 1980 (*Todos queremos algo*, de Richard Linklater), las relaciones al margen de la pareja tradicional (*Carol*), la segregación racial (*Loving*, de Jeff Nichols), las convenciones sociales (*Historia de una pasión*) o los entresijos y servidumbres del poder con motivo del asesinato de Kennedy (*Jackie*, de Pablo Larraín). O incluso con propuestas más convencionales como *Los odiosos ocho*, de Quentin Tarantino, enésima reflexión del autor sobre la violencia (aquí en el marco del oeste americano del siglo XIX), o *Spotlight*, de Thomas McCarthy, sobre la pedrería en el seno de la Iglesia católica. O con el paso del comunismo al capitalismo económicos en la China de las tres últimas décadas (*Más allá de las montañas*).

La identidad individual y la identidad colectiva; el yo y el nosotros. El cine más lúcido del presente indaga en todo ello a partir de las más heterogéneas miradas, perspectivas, moldes genéricos, estilos fílmicos, modelos narrativos o intensidades dramáticas. Y, sin ser la más redonda de todas ellas, quizá haya sido *Esa sensación* la película que mejor haya plasmado el carácter absurdo, indomable, inaprehensible, del mundo actual. Un certero ejemplo, a modo de guía representativa de entender las nuevas formas del cine (como arte y como producto), de cómo reflejar fílmicamente este actual estado de permanente incertidumbre.



# ANTOLOGÍA

## MÁS ALLÁ DE LAS MONTAÑAS

Juanjo Pérez

Nieva en la periferia de la ciudad. Caen los copos pausadamente sobre vetustos y carcomidos edificios que soportan el paso del tiempo. Y allí, en medio de este paraje, la protagonista, Tao, reinicia aquella coreografía que bailó cuando era joven, al ritmo de los Pet Shop Boys, evocando recuerdos de su pasado, liberándose durante unos instantes de su pesada carga emocional, evadiéndose de su actual soledad. Tao se sume en una fugaz catarsis de felicidad, inmersa en una poética paisajística, con un ritmo estilista cinematográfico que invita a la tristeza.

Y así finaliza la película, cíclica, porque termina como empieza..., con la célebre canción del grupo musical que actúa de eje conductor. Pero ahora ella está con más canas y su perro fiel, que la acompaña, languidece.

En *Más allá de las montañas*, Jia Zhang-Ke se centra en el elemento humano para retratar la vida de unos personajes que fueron jóvenes en los años noventa, y cuyas vidas van paralelas a las realidades cambiantes de China.

La película habla del pasado, del presente y del futuro con un toque de melancolía y con una cierta desazón. En este film no sale bien parado el nuevo sistema capitalista que impera en China y que fomenta las desigualdades sociales, dejando sin esperanza a miles de personas. El tono melodramático de la película rebaja el tono crítico con respecto a su anterior obra *Un toque de violencia*. Zhang-Ke explica que las cosas no funcionan en su país por medio de las historias de unos personajes cada vez más solos y tristes.

*Más allá de las montañas* se estructura en tres partes. La primera se sitúa en la celebración del año nuevo de 1999. Sus protagonistas son tres jóvenes, dos chicos y una chica, que viven en un pueblo de China. Ellos no intuyen que, a partir de aquel año, el país iba a experimentar un importante cambio social y económico.



La segunda parte tiene el mismo escenario, pero en 2014. Ahora los personajes han evolucionado, los lazos de amistad son endebles, apenas coinciden. Sus vidas son divergentes.

La tercera parte transcurre en Australia en 2025. El film da un giro. Se mezclan sentimientos, se descubren identidades, se intenta retornar al pasado, se buscan orígenes.

En una entrevista al director, este declara: “Quería mostrar la situación de los jóvenes en los años noventa en China. En aquel entonces, todo se hacía en grupo. Se bailaba, se charlaban, se cantaba en grupo. El dinero se ha convertido en una idea-religión que está por encima de todo. La economía y el consumismo están afectando los sentimientos. Las tecnologías están cambiando las relaciones personales. Pero, ¿cómo mostrar eso? Fue muy complicado organizarlo al nivel de las imágenes y del guion. Por eso empiezo la película con un baile en grupo y la termino con una persona sola”.

## ELLE

Carmen Pérez Burrull

Articulada alrededor de cinco escenas visualmente violentas (de la violencia de los diálogos no hay espacio suficiente para hablar aquí, como tampoco de la violencia del recuerdo que se asoma en la fotografía de la niña apenas vestida y manchada de sangre que fue Michèle), *Elle*

es un relato único, magnífico, el arte de la narración clásica.

¿Qué le sucede a Michéle LeBlanc en los primeros diez minutos del film? Formulemos la pregunta de forma más académica: ¿cómo se nos define al personaje protagonista? Veamos: sufre una violación brutal en una mansión burguesa (agresión primera, física, no deseada); mantiene una pública discusión con un joven creativo de la empresa de videojuegos que dirige junto a una socia de su misma edad (agresión segunda, verbal); se realiza un análisis de sangre (agresión tercera, física, necesaria); por último, es insultada y ensuciada por una desconocida en un café al que acude sola (agresión cuarta, física y verbal). El director Paul Verhoven enfrenta a su personaje a una sucesión de hechos crueles que parecen prepararnos para el visionado de un drama, de la lucha de una mujer independiente por mantener en equilibrio su vida.

Pero no. Fijémonos en otros detalles que han aparecido hasta ahora de forma paralela a los comentados arriba. En las bragas con las que se limpia el violador suponemos que habrá ADN suficiente para conocer su identidad sin problemas; luego ¿de verdad esta película es un *thriller*? Unos minutos más tarde, la mujer se da un baño de placer y, sobre la espuma; la forma caprichosa de la sangre sobre el pubis armoniza con la gama cromática de la bañera; vamos a ver ¿dónde están la ducha purificadora y las lágrimas?, ¿no es extraña esta forma de enfrentarse al intenso el drama interior de la agresión? Y un tercer elemento: ajeno a lo que acaba de suceder, Vincent, el hijo, acude a cenar y no se cree la mentira de la caída de la bicicleta, pero ya se ve que está acostumbrado a las ex-

cusas su madre y le sigue la corriente. Con todos estos datos en los primeros cuatro minutos de metraje, ¿veremos en *Elle* una trama familiar, como *Escrito sobre el viento* (Douglas Sirk, 1956), como *El cuarto mandamiento* (Orson Welles, 1942), e incluso como *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976)?

Relaciones familiares, intergeneracionales, laborales, sexuales, vecinales, opiniones religiosas, moralidad de los personajes... Cuando leo y escucho sobre la situación política actual no puedo evitar pensar cuántas Michelle, cuántos Vincent, cuantas Anna o Kurt abundan ahora en Francia. El visionado de un retrato certero y sosegado como es *El porvenir* (2016) de Mia Hansen-Løve, de nuevo con Isabelle Huppert en medio de una nada traumática pero inexorable destrucción de su cómodo mundo familiar y laboral puede darnos algunas respuestas.

## REMEMBER

Marta Rodrigo

Una gran ambigüedad nos presenta Atom Egoyan en su nueva película, la memoria histórica colectiva unida a la pérdida del recuerdo individual. Zev (Christopher Plummer) es un judío superviviente del Holocausto ya de noventa años y con *alzheimer* que busca a Rudy, un criminal de guerra nazi que fue responsable de la muerte de su familia, con el objetivo de asesinarlo. A través de un acercamiento al *thriller* convencional iremos descubriendo los rescoldos del nazismo que siguen latentes en el mundo actual. Con la magnífica interpretación de Christopher Plummer, el director Egoyan logra un drama sentido y profundo sobre la búsqueda. El espectador le acompaña en tal *cruzada* siguiendo el paso cansino del anciano protagonista. Por otro lado hay que resaltar que Max, el amigo en la residencia, está interpretado por Martin Landau, que en el momento de grabación de la película tenía 87 años. Su personaje no tiene la importancia del de Plummer, pero es el impulsor de la *road-movie* que inicia Zev.







La cinta puede recordar a *Nebraska* (2013) de Alexander Payne, pero aquella película tenía una historia detrás de mucho más empaque y era mejor a nivel técnico y artístico, pero la actuación de Plummer no tiene nada que envidiar a la de Bruce Dern. Entre las apariciones de la película destaco las del veterano actor alemán Bruno Ganz y la de Dean Norris, miembro del reparto de *Breaking Bad*.

## EL CIUDADANO ILUSTRE

José Luis Muñoz

No creo que ninguno de los dirigentes políticos locales, ni siquiera los que, teóricamente, están relacionados con la Cultura, haya visto *El ciudadano ilustre*, película argentina dirigida por Gastón Duprat y Mariano Cohn en 2016, que ganó el goya a la mejor película procedente del ámbito hispanohablante americano y que programó esta temporada el Cineclub Chaplin ante unos centenares de conguenses.

Para quienes no la conozcan, resumiré brevemente el argumento: un escritor argentino recibe el premio Nobel (in-

ciso: ningún escritor de ese país lo ha obtenido nunca, lo que allí, por lo que dicen, consideran un agravio, que personalizan en el gran olvidado de la Academia sueca, Jorge Luis Borges). El escritor, Daniel Mantovani, vive en Europa y nunca había vuelto a su país, pero un día recibe una invitación de su pueblo natal, Salas, donde quieren otorgarle la distinción de ciudadano ilustre. Pese a su rechazo inicial, algo interior (¿nostalgia, melancolía, morriña, curiosidad?) le hace cambiar de idea y emprende el viaje. Inicialmente, el pueblo se vuelca con él, pero pronto empezará a encontrarse con situaciones incómodas: una antigua novia, ahora casada; el cementerio donde están sus padres; la joven lectora impertinente que, sin embargo, se meterá en su cama del hotel; antiguos amigos envejecidos; el burdo amaño de un concurso de pintura para el que le han elegido como jurado; un pavoroso desconocimiento de su trabajo como escritor y, finalmente, la molesta sensación de que está siendo utilizado como reclamo político. De manera que llega el momento del estallido, cuando en plena ceremonia protocolaria, tras el baboso y convencional discurso del alcalde, reacciona con un parlamento incendiario poniendo a caldo a todos y singularmente a los responsables de la gestión cultural de su pueblo.

Ahí es donde me hubiera gustado ver a los señores y señoras responsables de la cultura conguense, alcaldes, diputados, concejales e incluso funcionarios gestores, generalmente ausentes de cualquier evento (teatro, música, conferencias, exposiciones, ¡cine!) salvo que tengan



garantizado un puesto en primera fila, un micrófono delante para hablar y varias cámaras de televisión para recoger sus prescindibles palabras. Pero no, no había ninguno dispuesto a recibir la soflama de Daniel Mantovani (excelente Óscar Martínez, un veterano actor hasta ahora desconocido en España) desde la pantalla. Porque al parecer, lo que pasa en Salas, Argentina, se parece como un guante a otro a lo que pasa en Cuenca, España y probablemente en otras muchas Salas y Cuencas repartidas por el ancho mundo.

Deberían haberla visto, aunque no lo han hecho y, muy probablemente, no tienen interés alguno en hacerlo. A casi nadie le gusta oír una cuantas verdades y menos aún cuando están convencidos de lo maravillosos que son.

## FRANCOFONÍA

Carmen Pérez Burrull

*Francofonía* comienza por su epílogo. Lo que se ofrece al espectador es una sucesión de reflexiones sobre el encargo que su director, Alexandr Sokurov, recibe del Museo del Louvre. En esto consiste la película: en un devaneo con todo lo que puede/debe contarse, en la confluencia de técnicas audiovisuales, personajes actuales e históricos, informaciones e imágenes en el orden en el que surgen en el pensamiento creativo del director, que convierte un film documental en un ensayo sobre lo que para un ruso significa Europa.

Aunque *a priori* pudiera suponerse, no estamos ante un caos, ni siquiera ante un todo caleidoscópico. Un elemento sutil lleva la linealidad del documental: la banda sonora. No es la primera vez que esto sucede en la filmografía del director. En 2002, también había realizado un trabajo similar para el Hermitage de San Petersburgo que resolvió rodando un único plano que recorría la película y el museo. Allí estaba ya la voz *over* dirigiendo el relato, mostrando el asombro, los comentarios, las interpelaciones a personajes de diferentes momentos de la historia de Rusia. En *Francofonía* el Sokurov ensayista escoge las



herramientas del lenguaje que mejor conoce para comunicar su tesis: el espectador sale del cine sabiendo más sobre el palacio del Louvre (edificio) y se convence de su imprescindible valor como símbolo de Europa, idea que se extiende a la ciudad de París.

Podríamos pensar que Sokurov inicia cuatro filmes y no concluye más que uno: el de la fabulada colaboración entre dos personajes históricos (Jacques Jaujard y el conde Franz Wolff-Metternich) con los que a modo de Unamuno dialoga durante el metraje. Otros dos quedan en suspenso (Marianne y Napoleón, el panorama de la historia francesa y la edificación del museo) porque el espectador ya sabe su desenlace. Y el cuarto, el drama sobre el océano que en un momento determinado deja de ocupar el pensamiento de Sokurov, distraído en su despacho con otras imágenes.

Los deliberados anacronismos, ya sean visuales o sonoros, adelantan al espectador el giro en la linealidad del relato, que avanza siempre, pero en zig-zag. El caos marino de Gericault puntúa el metraje (primero con la sencilla identificación con el carguero y sus contenedores a la deriva; después con su hundimiento en el foso seco del castillo de Sourches) y se transforma en la reconocible disonancia del himno ruso final. Una música que se ha iniciado hora y media antes cuando, sobre los títulos de crédito, una orquesta afina sus instrumentos al inicio del film.

Se emplean las imágenes de archivo documental (las de



la dominación nazi de París, alteradas por el montaje), la recreación histórica voluntariamente artificial (véanse esos automóviles modernos, la iluminación, los embalajes y la relación del autor con sus personajes; por ejemplo, durante la visita al castillo de Souches dice Sokurov: "Metternich me ha invitado a acompañarlo aquí"), la teatralización (el diálogo Napoleón-Marianne), el recurso a Internet (la comunicación vía Skype), los drones (París a vista de paloma), la planificación (la Victoria de Samotracia inquiriendo en un contrapicado a Jaujard, que la mira mientras es trasladada en un moderno embalaje, nos avisa del peligro de sacar las obras de arte de su santuario), la manipulación del color (esa panorámica de 360° desde el tejado del museo), la voz *over*.

Pese a todos los personajes que aparecen, solo queda en nuestra memoria uno: Alexandr Sokurov. Es la definición de "ensayo" en la acepción segunda del *DRAE*: "escrito en prosa en el cual un autor desarrolla sus ideas sobre un tema determinado con carácter y estilo personales".

## LA MUERTE DE LUIS XIV

Pablo Pérez Rubio

Una muerte de antiguo régimen: una muerte absolutista. Eso cuenta Abert Serra en su estimulante ficción sobre los últimos días de vida del Rey Sol. Al comienzo de la película, Luis XIV es un Dios enfermo, el Mito aplaudido por sus cortesanos, venerado por sus ministros, analizado y mimado por sus médicos: el centro del universo y, también, de la diégesis fílmica. Al final, se ha convertido ya en un cuerpo (cuerpo de hombre, claro) putrefacto, maloliente y eviscerado: un enorme y horrible intestino, un bazo inflamado, un estómago nauseabundo, un corazón viejo que ha dejado de palpar. ¿Se puede morir de absolutismo? Es la parábola política que Serra incrusta con sutileza en su relato palaciego, haciendo que el Poder mismo se vaya consumiendo y difuminando hasta hacerse pura abstracción. El rey caprichoso, tiránico, soberbio, ególatra e indolente lo es hasta que en las horas finales su voluntad queda anulada por la inminencia de

la muerte definitiva, esa que iguala a los hombres. Pero, eso sí, permanecen los ritos absolutistas: la comida como espectáculo, el dosel de la cama que lo protege hasta el final, las severas —e interesadas— visitas de estado, los sacramentos impartidos con pomposa ritualidad y, sobre todo ello, la acción de los médicos, que comprenden lo principal: que la ciencia humana puede paliar el sufrimiento del hombre Luis, alargar ligeramente su vida, procurarle confort y alivio físico, pero nunca podrá inmortalizar al Dios, al Mito. Para eso está, evidentemente, la Historia.

*La muerte de Luis XIV* ofrece mucho más en su riqueza conceptual, narrativa y referencial. Hay resonancias de la imaginería barroca, de Rembrandt (*Lección de anatomía*, *El buey desollado*), del claroscuro y del manierismo tenebrista. Hay ecos de Bresson y de Dreyer, y citas expresas a Rossellini (*La prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966), a Mozart (admirable la utilización extrema y sorprendente del *Kyrie* en la única secuencia con música del film), a Molière (el irónico y cruel debate entre ciencia y superstición, entre Logos y Mithos)... Pero hay, antes que nada, la mirada radical y diáfana de un cineasta que ha sabido encontrar un tono propio, una voz, para enfrentarse a la ficción cinematográfica, de Sancho Panza a los Reyes Magos pasando por Casanova o Drácula, y extraer de ella esa extraña mezcla de realidad y leyenda que, sin los caligrafismos y esteticismos propios de propuestas similares, articule una visión de la Historia como una suma de cuerpos, de fantasmas, de ritos y de señales que ayuden a la comprensión de ese misterio que convenimos en llamar ser humano.



## ESA SENSACIÓN

José Ángel García

Cabe afirmar, casi sin dudas de cualquier tipo, que ninguna de las películas proyectadas el curso pasado en las sesiones del Chaplin ostentaba un título más acorde con el efecto que iba a producir en cuantos asistimos a sus pases que la peculiar *trioferta* de Cavestany, Génisson y Hernando *Esa sensación*. Porque me atrevo a decir que todos, quien más, quien menos, pero todos, todos, salimos tras su proyección auscultándonos... pues eso, la propia “sensación”, la extraña sensación que su visionado había causado, acababa de causar, en nuestros más o menos cinéfilos cerebros. Casi de modo semejante a como el protagonista de una de sus historias, en tal vez uno de los más sugerentes hallazgos de diálogo del film, le da la vuelta a la habitual y esperable frase “¿te lo estás pasando bien?” para mutarla en la infinitamente más sugestiva “te pregunto si me lo estoy pasando bien”, no sé si nos inquiríamos, a nosotros mismos y a los demás, no exactamente eso, si nos lo habíamos pasado bien, sino un mucho más interesante y atrayente: ¿me puedes decir qué es lo que he sentido a lo largo de la última hora y veinte?

No era desde luego esperable, dados los antecedentes fílmicos del triunvirato regidor, que nos fueran a brindar una película convencional. Si nada convencionales habían sido, tras sus iniciales y bastante distintos escauceos *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo* (2014) y *Gente de mala calidad* (2008), las anteriores y más próximas en el tiempo tres entregas anteriores de Cavestany —*Dispongo de barcos* (2010), que Luis Martínez definió en *El Mundo* como una no-película, *El señor* (2012), y sobre todo *Gente en sitios* (2013), que algún crítico calificó de la mejor película española del año y anda ya convertida en título de culto—, tampoco, en verdad, ni *Cabás* (2012) ni *Berserker* (2015) de Hernando, ni *La tumba de Bruce Lee* (2013) de Génisson —codirigida con Lorena Iglesias y Aaron Rux— se ajustaban precisamente a lo que pudiéramos considerar el cine más al uso, de modo que lo extraño hubiera sido que su alianza nos hubiera deparado algo que pudiera inscribirse en el cuadro de normas del



cine más estandarizado. Lógico es pues que *Esa sensación*, que no solo dirigieron sino que también guionizaron a seis manos, y sea como sea cómo la hayan rodado y montado, tanto si fue, como Alejandro García precisa en su web *cinemaldito.com*, encargándose cada uno de una de las tres historias que en ella coexisten —Cavestany habría realizado la del hombre tocado del don de la inoportunidad, Génisson la que desarrolla el conturbado proceder del hijo vigilante del repentino extraño comportamiento de su padre y Hernando la que sigue la creciente parafilia urbanita del personaje encarnado por Lorena Iglesias— o de cualquier otra cómplice manera, lógico repito era aguardar que resultara, cual iba a ser, otra rara avis en la producción fílmica nacional; o por decirlo con palabras de Miguel Ángel Martín Maestro en la internética revista *Culturamas*, algo “divergente en relación con el cine convencional”.

No sé si, como dijera Javier Ocaña en *El País*, *Esa sensación* “no es una película, es una experiencia”; a lo mejor, lo mismo puede que por ahí vayan los tiros. No sé, desde luego, si lo fue —una experiencia, digo— para su trío director pero vaya que sí para el espectador medio, poco, si no nada acostumbrado a enfrentarse a una propuesta que a caballo entre lo enigmático-irracional y el absurdo, el existencialismo y el surrealismo —Lynch, Sartre y Buñuel, ¡vaya cóctel!— como telón de fondo, nos enfrenta a situaciones retrato no sé tampoco si, como también ha señalado, y vuelvo a citar a Martín Maestro, “de una sociedad que se sorprende y escandaliza de la espontaneidad”; sí, a mi modo de ver, de una sociedad —de un



nosotros— que bien poco reflexiona sobre si lo que en principio le parece tan extraño o atrabiliario en la pantalla no está más, pero que bastante más presente en nuestro propio cotidiano devenir: ¿o es que ninguno nos hemos hecho cruces en más de una ocasión de lo que nos ha parecido anómalo comportamiento de ese familiar o ese vecino —no digo que nos hayamos puesto a seguirlo pero...— sin, por cierto, echar una mirada al propio espejo?; o, sin ir más lejos, ¿estamos seguros de que no estamos cualquiera de nosotros estableciendo una relación no sé si erótica pero desde luego enamorada-dependiente de nuestros móviles, vueltos imprescindibles camaradas de nuestro diario y a veces inconsciente sinvivir? Y todo ello puesto a nuestro alcance mediante un en apariencia humilde y poco gritón, pero con mucha más carga de profundidad de lo que parece, ejercicio de extrañamiento.

Todo eso es lo que, en principio, nos brinda *Esa sensación* a través de un juego, pero un juego en serio o, si lo prefieren, desde no diría yo que la subversión de un género tan revoltoso-provocador ya de entrada bajo su inocentona apariencia como es la comedia, sino, pongámonos modernos o hasta posmodernos o pos-posmodernos y magníficos, mediante su deconstrucción. Porque eso es lo que a mí me parece que han hecho Cavestany, Génisson y Hernando con su película: deconstruir la comedia, es decir, deshacer analíticamente los elementos que constituyen su estructura conceptual, para volver a ofertarnos en una nueva y mucho más en relación con nuestro mundo actual, propuesta de lo que pudiera parecer.

## LA PRÓXIMA PIEL

Carmen Pérez Burrull

La segunda parte de *Viaje a Sils María* (Olivier Assayas, 2014) se abre con un soleado paisaje alpino ambientado con luz y música de Haendel y, mientras circulan por una tortuosa carretera de montaña, la protagonista (Juliette Binoche) advierte "el pasado y el presente están mezclados". Las excursiones, el suicidio del amigo, y las confidencias se enmarcan en un lugar idílico que solo amenaza



la "serpiente", un banco de nubes que siempre trae muy mal tiempo y que clausurará esta parte de la película con un denso telón gris sobre las cumbres.

En *La próxima piel* (Isaki Lacuesta e Isa Campo, 2016), esas nubes que en la película de Assayas eran objeto de deseo, son perpetuas, densas, gélidas, pesan sobre unos personajes que apenas pueden desprenderse de la amargura, del miedo y del recuerdo. Todos tienen un lado oscuro propiciado por su contacto con la montaña: la dulce Ana trabaja entre camiones, gigantescos engranajes, nieve sucia y mucho frío en una estación de esquí, pero cuando ella y su hijo sobrevuelan las pistas en el telesilla, no vemos un valle idílico, ni coloridos esquiadores, sino de nuevo un muro de nubes grises y deslavazadas. La pandilla de jóvenes se divierte maltratando a un perro o en una cueva húmeda junto a una construcción industrial en ruinas donde se bebe a saltos y apenas las manos pueden sostener los cigarrillos. Los paseos se hacen junto a una pequeña subestación eléctrica o bajo la lluvia mientras caminan por el camping vacío. La diversión tiene forma de prostíbulo o de caza invernal con su apoteosis de sangre y muerte.

Mientras que el film de Assayas refleja el paisaje idílico e inalterado, en armonía con ese *genius loci* que los romanos representaban en forma de serpiente, la ambientación de la película española se parece más a un poblacho distópico norteamericano, donde sus habitantes no han comprendido cuál es el espíritu que habita el lugar y mantienen con él, por tanto, una relación difícil. Y seguramente Leo, a la manera de los solitarios protagonistas del *western*, puede haber llegado al pueblo para cambiar trágicamente las cosas.

## SUNSET SONG / HISTORIA DE UNA PASIÓN

José Luis Muñoz

La personalidad del director inglés Terence Davies se presta a la formulación de algunas consideraciones cuya exposición detallada superaría con mucho los límites de espacio y los objetivos de una publicación como esta por lo que, en su lugar, parece preciso exponer algunas características casi telegráficas que nos ayuden a situar a quien es, con mucho, una de las más interesantes personalidades del cine contemporáneo a pesar de lo cual (y esta es la primera nota, superficial sin duda, pero muy expresiva) su nombre o el título de sus películas no figura nunca en los repertorios de premios cinematográficos, empezando por el *oscar* y terminando por cualquier festival o exhibición monográfica. Lo que, en verdad, no es especialmente significativo: recordemos que hay figuras muy señeras que no ganaron nunca el premio de la Academia, que a la hora de repartir sus galardones no suele estar especialmente preocupada por la calidad, la profundidad o la belleza de las obras.

Otra nota: la forma, verdaderamente lenta, premiosa, con que Davies desarrolla su trabajo, que se concreta en doce películas realizadas desde 1976, tendencia que se ha roto de manera muy llamativa al presentar dos en los dos últimos años, precisamente las que hemos podido ver, casi seguidas, en el Chaplin y que motivan este comentario: *Sunset Song* (2015) e *Historia de una pasión* (2016), de argumentos y escenificaciones bien diferenciadas pero con tales coincidencias estéticas y estilísticas que justifican sobradamente el comentario conjunto.

Nacido en 1945 en el seno de una familia numerosa (diez hermanos), su madre, católica y muy religiosa, le educó en esos principios, a los que Davies ha renunciado posteriormente para entrar en el territorio donde conviven el escepticismo y el carácter agnóstico, lo que no le impide impregnar sus películas de una profunda carga religiosa, y ello es especialmente patente en la segunda que estamos comentando, aunque la religión, en este caso, es el más férreo puritanismo protestante que crea un ambiente singularmente opresivo en torno a la figura de la poetisa Emily Dickinson. La afición del director por incorporar

cuestiones de este tipo a sus películas nos puede hacer sospechar, sin ser excesivamente temerarios, que en el transfondo de su alma late con fuerza las experiencias vividas en la niñez en la casa familiar, de las que no ha podido liberarse a pesar de sus declaraciones en tal sentido. Ambas coinciden en una característica común que, a la vez, viene arrastrada de otros títulos anteriores del director, como *La casa de la alegría* (2000) o *The Deep Blue Sea* (2011) pero también, con mayor o menor carga expresiva, en la práctica totalidad de su obra: la presencia de la mujer, hasta el punto de que bien podríamos definir o calificar a Davies como un director de personajes femeninos, como centros en cuyo entorno se organiza la ficción dramática de sus películas. En el primer caso, es Chris Guthrie, una joven escocesa que vive unas circunstancias ciertamente complicadas a comienzos del siglo XX, en permanente y duro conflicto con su familia y con el ambiente, áspero, de un territorio adverso, incluyendo la movilización de su marido para ir a la I Guerra Mundial, donde será fusilado por desertor, agravando así la situación emocional de la mujer en el duro retiro de su tierra natal. En la segunda, el personaje protagonista es Emily Dickinson, una sorprendente personalidad prácticamente desconocida en España pero de enorme valoración en Estados Unidos como singular poetisa (en nuestro país se acaba de publicar su libro *La esperanza es una cosa con alas*, con traducción de Hilario Barrero: antes, en una edición casi fantasmal, se publicó su Obra Completa, *Los só-*







*tanos del alma*), que tras unos primeros años de vida que podemos calificar como “normal”, decidió aislarse por completo, no volviendo a salir jamás de su residencia. A través de estas dos figuras de mujer, Davies organiza un complejísimo muestrario de sensaciones, pensamientos, ideas, comportamientos y actitudes femeninas, en situaciones que pueden llegar a ser extremas, acercándose a lo insólito y que se concentran en un ambiente muy reducido.

Así ocurre con Chris Guthrie, sobre la que se acumulan toda suerte de calamidades en un entorno social ciertamente problemático, de una crudeza extrema, en el espacio que corresponde a una granja familiar; en *Historia de una pasión*, la concentrada vida de Emily Dickinson, circunscrita a la residencia también familiar, en las afueras de la ciudad de Amherst, Massachussets. En el primer caso, Davies se permite una ligera inmersión en la I Guerra Mundial, con escenas más sugeridas que reales, una especie de *flash-back* que interrumpe el ritmo del relato; en el segundo, el mundo exterior se conoce a través de las visitas que llegan a la casa, donde la joven ha organizado un mundo propio del que solo se evade para escribir poesía que guardará celosamente salvo algunos breves trabajos que conseguirá publicar en revistas literarias. El título original, *The Quiet Passion*, seguramente traduce mejor el espíritu de Dickinson que el de la versión española.

Pero lo más valioso e interesante en el trabajo de este singular director es la forma, absolutamente minuciosa, es-



teticista, detallista, con que afronta la realización de sus películas, de una belleza inaudita, convirtiendo casi cada fotograma en un cuadro pictórico clásico, tal es la profundidad del análisis conceptual con que afronta la organización del encuadre para, a continuación, ensamblar las escenas que se van sucediendo con un ritmo cadencioso, verdaderamente inconfundible y que, lo asumo, no es aceptado con facilidad por cualquier espectador, menos aún si tenemos en cuenta que el cine comercial se ha convertido en una maquinaria que fabrica una precipitación constante, sin dejar espacio para la meditación.

Terence Davies es el sosiego narrativo, el rigor sistemático de guiones cuadrículados escritos siempre en solitario, la meticulosidad en la elaboración del plano, el clasicismo en el trazado de la ambientación, la búsqueda de paisajes y ámbitos para dar forma a la belleza, la inteligencia en el trabajo de la banda sonora hasta conferir a su obra una estructura sinfónica que va desarrollándose con la armónica sucesión de tempos musicales. Quizá en las dos películas, más en *Sunset Song*, se echa de menos una actriz con mayor fuerza y personalidad. Ni Agyness Deyn como Chris, ni Cynthia Nixon como Emily consiguen dotar a sus apasionantes personajes de la pulsión dramática deseable para figuras cuya potencialidad interna requería unos equivalentes interpretativos de carácter más acusado, lo que no afecta para nada a la valoración global de un trabajo creativo, el de Davies, que viene a ser como una auténtica isla de emociones estéticas en un panorama cinematográfico cada vez más desolador.