



TIEMPOS MODERNOS

LA REVISTA DEL CINE-CLUB CHAPLIN
CUENCA

ORÍGENES DEL CINE-CLUB CHAPLIN

José Luis Muñoz

LAS CASAS COLGADAS EN LA PANTALLA

Pepe Alfaro

SAURA/CUENCA: DOS ESCALAS

Pablo Pérez Rubio

HITCHCOCK: TODOS SOMOS CULPABLES

Eduardo Torres-Dulce

FELIPE G. VÉLEZ: ACTOR SIN MÁSCARA

DOSSIER:

EUROPA DE CINE (I)

Juanjo Pérez/Vicente Abán

Nº 1

AÑO 2016

Editorial

Es cosa sabida (y comentada, repetidamente) que en los tiempos modernos que nos ha tocado vivir la letra impresa en papel se encuentra en retroceso, mientras avanzan a marchas forzadas todos los sistemas de comunicación implantados a través de los muy variados artilugios con que nos obsequia de manera cotidiana la invención tecnológica. Eso es así y aquí no lo vamos a discutir, ni siquiera razonar. Y, sin embargo, conscientes de esa realidad, nos decidimos a contradecirla y afrontamos, desde este mismo momento, el desafío de hacer una publicación impresa, que sea, a la vez, órgano de difusión del Cine-club Chaplin y vehículo de expresión para cuantos de nosotros, socios en activo o simpatizantes de nuestro proyecto, sientan la necesidad, el gusto o el deseo de escribir sobre cine.

Que la Junta Directiva se decida a emprender esta iniciativa demuestra, seguramente, que el Cine-club, a pesar de su ya avanzada edad y múltiples avatares, se mantiene lozano y con ganas de conservar activo, dentro de los límites que la realidad impone, el juvenil entusiasmo y capacidad de aventura que nos lanzó a la vida pública hace ya casi medio siglo. Entonces, quienes llevaban las riendas de la naciente criatura, eligieron el nombre de Chaplin para bautizarlo. Siguiendo aquella estela fundacional, nosotros nos inclinamos por uno de los títulos míticos de la filmografía chapliniana, *Tiempos modernos*, para denominar a nuestra revista.

No es una elección casual, sino meditada. Vivimos tiempos convulsos —como todos: ya lo dijo Voltaire— e indecisos, en no pocos aspectos. No aludiremos para nada a la política, que requiere otro tipo de análisis, pero manteniéndonos en el ámbito que nos es propio, el de la Cultura, sobre todo la de la imagen, es claro que nos encontramos inmersos en un maremoto de ideas, iniciativas, proyectos, ideas convulsas, que nos desconciertan o atraen a partes iguales. En ese panorama nosotros aportamos ahora algo que pretende ser luz y claridad, o al menos un vehículo de sugerentes propósitos que nos ayuden a quienes formamos parte de este colectivo amistoso que es el Chaplin, donde varios centenares de personas nos movemos semanalmente bajo la atracción invencible que nos produce el Cine, el buen Cine. Que no es solo bueno por la calidad, la originalidad, la interpretación, la puesta en escena, la realización, sino porque nos ayuda a comprender un poco más la compleja naturaleza del ser humano.

Tiempos Modernos llamamos a nuestra revista anual. El arte de nuestro tiempo, fue calificado el cine cuando se lanzó espectacularmente a la conquista de las masas en las primeras décadas del siglo XX. Ahora, en el XXI, en este reducto rocoso y celtibérico llamado Cuenca, nos miramos en el espejo colectivo y encontramos que aquel ya centenario arte sigue siendo un ejemplo de vitalidad, lozanía y creatividad, que no sugiera y estimula. De ello hablaremos en estas páginas, abiertas a todo aquel que tengo algo que decir y quiera seguir el camino que en estas páginas se inician.

TIEMPOS MODERNOS



Número 1 - Junio 2016

Edita

Cine-club Chaplin
cuencacineclub@gmail.com

Presidente del Cine-club

José Luis Muñoz

Director

Pablo Pérez Rubio

Secretario de redacción

Pepe Alfaro

Consejo de redacción

Marisa Gómez, Ángel Luis Luján,
Gonzalo Pelayo, Juan José Pérez,
Marta Rodrigo

Colaboran en este número

Vicente Abán, José Vicente Ávila,
Rafael Escobar, Juanra Fernández,
José Ángel García, Carlos Losilla,
Miguel Mula, Eduardo Torres-Dulce,
Felipe G. Vélez

Diseño

Arturo García Blanco

Maquetación

José Alfaro Núñez

Imprime

MG Color soluciones gráficas s.l.l.
Avda. del Progreso 37 - Tarancón

© de la edición, Cine-club Chaplin
© de los textos, los autores

D.L. CU 114-2016
I.S.S.N. 2445-4486

TIEMPOS MODERNOS no comparte
necesariamente las opiniones vertidas por
los autores de los textos



pág. 18



pág. 26



pág. 30



04 Cuenca y el cine

Orígenes del Cine-club Chaplin	04
Las Casas Colgadas en la pantalla	18
Doble escala de Saura en Cuenca	26
Estreno mundial de <i>El príncipe encadenado</i> ..	30

35 Con nombre propio

Gonzalo Pelayo: "Soy un cinéfilo"	35
Juanra Fernández: Guion/story-board	39
Felipe G. Vélez: Actuar sin máscara	42
Federico Muelas: El texto recuperado	48

50 Los clásicos

Hitchcock: Todos somos culpables	50
Los hermanos inútiles de <i>Calle Mayor</i>	54
<i>Tiempos modernos</i> ochenta años después ...	64

67 Mirada contemporánea

Una cierta actitud del cine de ahora	67
--	----

70 Dossier (parte I)

Movimientos cinematográficos europeos	70
--	----

85 Letra e imagen

Poemario: <i>Lo que mirarán tus ojos</i>	85
Tres poemas con película	90

92 Cinescopio

Patio de butacas de Radio Kolor	93
Cinema Aguirre, cine con viejo sabor	94
Cinefórum del Cine-club Chaplin	95
Historia de Nuestro Cine: el melodrama	96

SUMARIO

DATOS, OBSERVACIONES Y COMENTARIOS PARA LA HISTORIA DEL CINE-CLUB CHAPLIN

José Luis Muñoz



Pedro Almodóvar recibió la insignia de oro del Cine-club en el año 2000. Se la entregan el presidente, José Luis Muñoz, y el secretario, Gonzalo Pelayo

El Cine-club Chaplin proyectó su primera película el 18 de octubre de 1971, hace 45 años y va para 50. Sin embargo, la documentación conservada ofrece grandísimas lagunas, huecos en los que solo anida el vacío y la desinformación, que hace difícil restaurar de manera completa una historia real, total. A falta de legajos y expedientes, solo queda la memoria que, en ocasiones, encuentra apoyo en algunas notas informativas aparecidas de manera desigual en los medios de comunicación. La memoria del Cine-club es la mía, porque soy de los pocos (poquísimos, es triste decirlo) supervivientes del grupo fundador. A mi memoria personal recurro pues, para rehacer lo que está oscuro o no se conoce; y a sus fallos, que existen, faltaría más, habrá que achacar algún olvido, quizá alguna equivocación. Aceptando que eso es así, presento aquí, para conocimiento de todos, este esbozo sobre los momentos originales del Cine-club y algunos datos posteriores, que pueden servir como elemento de apoyo por si alguien, con más fuerzas investigadoras, tiene ganas de completar y mejorar lo que aquí se ofrece.

Las miserias del cine en provincias

Como inicio, podemos plantearnos una pregunta esencial: ¿por qué nace un Cine-club en una pequeña ciudad de provincias sin carácter universitario? Respuesta: porque existe un grupo de personas, aficionadas al cine, insatisfechas con la programación habitual que ofrecen las cuatro salas existentes en la ciudad y deseosas de llegar a conocer aquí mismo, sin necesidad de tener que viajar a Madrid o a otras ciudades, ese otro tipo de películas que, lo saben bien, se están haciendo y pueden verse. Sólo hay que traerlas y proyectarlas; si los cines no lo hacen, piensan, hagámoslo nosotros mismos.

He apuntado en el párrafo anterior el término “universitario” porque en 1971 Cuenca no tenía ese carácter todavía y, en sus orígenes, especialmente en España, los cine-clubs presentan una directa vinculación con los ambientes de la Universidad, sobre todo a través de los Colegios Mayores. No era la vía exclusiva, pero sí la mayoritaria. En el caso de Cuenca, los promotores fuimos un grupo de personas adultas, profesionales de distintos sectores, con algún tipo de relación amistosa entre nosotros y coincidentes en lo ya señalado: la afición al cine, el convencimiento de que otro cine era posible en la ciudad. Faltaba el elemento catalizador y ese apareció en forma de Casa de Cultura y en una figura personal, la de su director, Fidel Cardete.

Los cine-clubs son una invención francesa localizada en la segunda década del siglo XX y por las mismas razones que justificarían el nacimiento del nuestro: la mediocridad de las películas que podían verse de forma habitual en las salas, a pesar de que se estaban realizando otras merecedoras de atención. En un ámbito intelectual inquieto, creativo, investigador, como era la Francia de esa época, surgen los movimientos de vanguardia artística y literaria que van a sustentar las bases de la cultura moderna; entre ellos se encuentra el interés por el nuevo arte de la imagen, entonces en pleno desarrollo, sobre todo cuando al final de los años 20 aparezca el sonoro, una auténtica revolución para lo que entonces se conocía.

Son los años del surrealismo, del dadaísmo, del expresionismo, de la aparición de la crítica cinematográfica, de las primeras escuelas de creación fílmica. Se atribuye al pionero crítico Louis Delluc la fundación en 1920 de *Le Journal du Ciné-club*, una revista que, a su vez, promovió una asociación del mismo nombre que facilitaba la reunión conjunta de realizadores, críticos y espectadores para discutir sobre alguna película en concreto o en torno a cuestiones generales relacionadas con el arte (empiezan a llamarlo así) cinematográfico. A partir de esa primera iniciativa se produce una activa difusión de la idea que, pronto, pierde su carácter inicial para pasar a ser directamente agrupación de espectadores interesados en el visionado de películas consideradas “difíciles” por la industria y rechazadas por los canales comerciales establecidos.

La invención francesa encuentra aplicación en otros países del entorno europeo inmediato. A España llega en 1928, cuando el 28 de diciembre surge el Cine-club Español creado por Ernesto Giménez Caballero y Luis Buñuel. El primero había fundado la revista *La Gaceta Literaria*; el segundo era un joven estudiante vinculado a la Residencia de Estudiantes madrileña. La nómina de promotores de este inicial Cine-club incluye nombres destacados de la intelectualidad, el pensamiento, el arte y la literatura de esa época, como el inquieto Ramón Gómez de la Serna o los primeros impulsores de la crítica cinematográfica española, como Francisco Ayala, Esteban Salazar, César M. Arconada, Miguel Pérez Ferrero, Luis Gómez Mesa, Juan Piqueras o artistas como Salvador Dalí. Y una circunstancia común a todos ellos durante los primeros años: encuentran cobijo en las facultades universitarias y en los colegios mayores. Cuando llegue la República - que ya entonces estaba llamando a las puertas- el cine y los cine-clubs formarán parte de los programas de extensión cultural promovidos por las instituciones republicanas. Para la historia quedará siempre la imagen de los atrevidos miembros de Misiones Pedagógicas caminando con su proyector de cine por los duros senderos de la Sierra de Cuenca.

Terminada la guerra civil, con la liquidación no solo del sistema político sino también de todos los proyectos culturales que se estaban impulsando, incluyendo los cine-clubs, que prácticamente desaparecen o se mantienen en estado latente en espera de circunstancias más propicias que se producirán, muy lentamente, con una vuelta a los orígenes, esto es, a la Universidad, pero con un condicionamiento muy concreto: el control político que el nuevo régimen impone a todo aquello que tenga que ver la cultura. Un buen ejemplo: el primer nuevo cine-club de este periodo, el Circe, se crea en 1941 y lo hace Manuel Augusto García Viñolas, jefe del departamento nacional de Cinematografía, es decir, se pone en marcha por iniciativa oficial y bajo el control administrativo. No hablaré aquí, por no extender en exceso este preámbulo, de las dificultades de programación que se encontraban entonces pero pese a ellas volvieron a crearse cine-clubs en las principales ciudades españolas (Madrid, Barcelona, Zaragoza, Granada, Pamplona) siempre circunscritos al ámbito universitario. En 1956 se registraban ya 35 cine-clubs.

Este movimiento disperso encuentra vías de coordinación durante la celebración del festival de Cannes de 1947, en el que se desarrolla la primera asamblea de la Federación Internacional de Cineclubes, con participación de delegaciones de veinte países. Otro teórico francés, Henri Langlois, fundador de la Cinémathèque Française será el promotor del nuevo organismo internacional. En España, la reunión constitutiva de la Federación nacional tuvo lugar en 1952 por iniciativa del Ateneo de Madrid y bajo la protección de la Secretaría Nacional del Movimiento, con asistencia de representantes de 26 cine-clubs.

Los primeros cine-clubs de Cuenca

Cuenca formaba parte del grupo de ciudades españolas maltratadas por la distribución cinematográfica. A pesar de que la ciudad llegó a disponer de cuatro salas de exhibición —Alegría, España, Xúcar y Avenida— además de otras tres de verano, al aire libre —Terraza Alegría, Palmeras, Garcés (luego llamado Terraza Xúcar)—, haría

falta un grueso volumen para recoger el listado completo de las películas que no llegaron nunca a proyectarse en la ciudad.

En los años 60 se registra la presencia de un denominado “Cine-club Palafox” sobre el que debemos emitir algunas severas dudas de que, realmente, llegara a ser lo que indicaba en su título. Estaba situado en el inmueble que hoy conocemos como Edificio Palafox, en el puente de la Trinidad, el antiguo Instituto de Enseñanza Media, ocupado en esos momentos por el Colegio de Salesianos, responsables también de poner en marcha y mantener la actividad cinematográfica, en forma de una sesión semanal, sábados o domingos. Por tanto, eran películas elegidas por ellos y dirigidas básicamente a un público juvenil, con la declarada intención de hacerles pasar el rato. Los títulos estaban condicionados por los criterios que la Iglesia ha considerado siempre que son formativos, decentes y adecuados a una sana mentalidad juvenil; por supuesto, dentro de aquella curiosa calificación numérica que permitía a las familias discernir fácilmente qué era lo recomendable y qué debía ser considerado moralmente rechazable. Entre esos criterios no figuran para nada otros como la calidad, el interés, el compromiso social de los contenidos o los méritos estéticos de las películas proyectadas. Por eso digo que, a pesar de su nombre, habría que tener serias dudas de que el Palafox deba ser considerado realmente como un Cine-club. En cualquier caso y matices o interpretaciones aparte, el 26 de mayo de 1968 se ofreció la última sesión.

También recibió ese título un segundo intento, al que yo aparezco vinculado, por lo que debo aportar aquí un brevísimo aporte biográfico. Había llegado a Cuenca en 1963, con un escueto bagaje de teoría cinematográfica, que empecé a asumir cuando, al terminar el Bachillerato, ingresé de inmediato en la Asociación de Antiguos Alumnos de mi Instituto y allí descubrí varias cosas maravillosas, entre ellas el Cine-club que mantenían en activo y una revista que me pareció sorprendente, *Film Ideal*, en cuyas páginas encontré las primeras observaciones de interés sobre el arte cinematográfico que, desde entonces, empecé a ver de forma diferente. Con ese mínimo

soporte de preparación, al llegar a Cuenca me lancé alegremente sobre las páginas del periódico local, *Diario de Cuenca*, al que entregué varios artículos debidamente publicados. Fueron pocos, pero como nadie más hacía tal cosa (ni existía la crítica cinematográfica, que antaño había ejercido Eduardo de la Rica) en poco tiempo adquirí un moderado prestigio como “experto” en cine. De manera que en mí pensaron quienes en 1964 quisieron dar forma a un cine-club, promovido y controlado desde la delegación provincial de Organizaciones del Movimiento. Acepté el encargo y preparé una programación en la que busqué incorporar algunos títulos que, dentro de lo posible en aquella época y con los limitadísimos medios disponibles, pudiera resultar aceptable.

El 15 de febrero se proyectó *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959), el 14 de marzo, *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro Martínez Ferry, 1958) y el 29 de mayo, *El diario de Ana Frank* (George Stevens, 1959). Supongo que cualquier lector de hoy coincidirá conmigo en que son tres títulos serios y valiosos, dignos de un cine-club. Me temo que a los dirigentes locales del Movimiento Nacional no les parecieron muy acordes con los principios inamovibles del régimen ni útiles a los objetivos que buscaran conseguir, que nunca supe cuáles fueron. De manera que tras esas tres sesiones, la idea se evaporó tal como había surgido.

Las sesiones tuvieron lugar en la sala de la Jefatura provincial, hoy sede de la delegación de Cultura de la Junta de Comunidades. El proyector era de 16 mm. y no se cobró ningún tipo de entrada ni se hicieron socios, por lo que, realmente, el Cine-club no llegó a existir como tal. Sí hubo en todas las sesiones presentación y coloquio; el primer día lo hizo Teodomiro García Pérez, que hizo un discurso muy ortodoxo sobre la familia cristiana y española en oposición a la imagen disolvente que acompañaba a la figura del díscolo joven Antoine Doinel; en las otras dos el tono fue diferente, pues intervino Vidal Acebrón, un gran conocedor de la materia cinematográfica, cuya temprana (y accidentada) muerte nos privó de alguien que, con toda seguridad, habría sido utilísimo en el trance siguiente, al crear nuestro propio Cine-club.

Las Jornadas de Orientación Cinematográfica

Entre una cosa y otra, en 1961 habían aparecido en el panorama cinematográfico y cultural conguense las tituladas *Jornadas de Orientación Cinematográfica*, promovidas por un grupo de aficionados cuyos nombres nunca fueron debidamente ensalzados. La organización aparecía englobada en una “Cátedra de Cultura y Arte de la J.A.C.E. de El Salvador”, de la que no existe ninguna otra noticia en los periódicos de la época. En la justificación de esta iniciativa aparece la misma idea que ya he señalado al comienzo y que será preciso repetir una y otra vez, hasta llegar al tiempo presente: las enormes carencias de la programación ofrecida por las salas comerciales estables, que dejan fuera, de manera sistemática, títulos fundamentales del cine en cada momento, condenando a los aficionados de ciudades de tipo medio, como la nuestra, a quedar fuera de los circuitos habituales de la exhibición.

La Semana de Orientación Cinematográfica se puso en marcha, de manera absolutamente artesanal. Días antes de su inicio salía a la palestra el concejal de Festejos del Ayuntamiento de Cuenca, Rafael Araque, atribuyendo a iniciativa municipal la notable propuesta pero cuando



Las Jornadas de Orientación Cinematográfica, un intento de traer a Cuenca películas que las salas no programaban pensando que los conguenses no podrían entenderlas

llegó efectivamente la hora no apareció para nada mención alguna referida a tal patrocinio. Por el contrario, la responsabilidad corresponde en exclusiva a la Cátedra de Cultura y Arte de la Juventud de Acción Católica Española, ubicada en la parroquia de El Salvador, a cuyo frente se encontraba el canónigo Julián Castellanos Hernández, lo que nos permitiría deducir que el proyecto estaría condicionado por los mismos criterios restrictivos que la Iglesia suele aplicar a estas cuestiones, sobre todo a las cinematográficas, pero no fue así. La programación ofrecida en esa primera edición es razonablemente correcta y, desde luego, válida. El ciclo se abrió el día 31 de agosto con una conferencia denominada “El cine y el público” (no sabemos quien la pronunció) y la proyección de un documental sobre Cuenca, cuyo título igualmente permanece ignorado en la información periodística, aunque sí sabemos cuál fue, el ya por entonces mítico realizado por Carlos Saura. El día 1 de septiembre se proyectó *El general della Rovere* (Roberto Rossellini, 1959); el 2, *El puente* (Bernard Wicki, 1959) y el 3, *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1956). Las sesiones tuvieron lugar en el cine Xúcar y vinieron a ser un primer y destacado acercamiento del cine moderno, europeo en concreto, a nuestra ciudad.

En la segunda edición se incorporó una interesante novedad, la presencia de algunos protagonistas vinculados con las películas ofrecidas así como de personalidades de la crítica para hacer un comentario previo y dirigir un coloquio posterior. De esa forma, el día de la clausura estuvo en Cuenca Luis García Berlanga, para presentar su película *Plácido*. Otra novedad apareció en la edición de 1963, al establecerse una doble sesión, la primera dedicada a películas de aceptación generalizada y la segunda formada con títulos de compleja elaboración fílmica, como *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961), *El eclipse* (Michelangelo Antonioni, 1962) o *El proceso* (Orson Welles, 1962). Como se ve, continuaba la predilección por el cine europeo algo que, salvo todas las distancias, nos equipara porque también en el Cine-club consideramos como prioridad esencial conocer el cine que se hace en nuestro continente, aunque estamos abiertos, como es obvio, al procedente de otras culturas.

La última Jornada pudo celebrarse en el año 1971, en el cine Alegría. El proyecto murió por el motivo de siempre: escasez de dinero y ausencia prácticamente total de apoyos oficiales. De hecho, a pesar de la numeración correlativa señalada a cada edición, no se celebraron los años 1964 y 1968, de manera que la última citada fue la VIII. Para completar esta mención señalaré aquí los nombres de quienes formaron parte de la comisión organizadora: Antonio Lozano López, Jesús Rodríguez Orozco, José María Martínez Ruiz, Jesús Martínez Fernández y Germán Monedero Bermejo.

La fundación del Cine-club Chaplin

Apenas si habían desaparecido las Jornadas de Orientación Cinematográfica, en el mes de agosto, cuando otro grupo de aficionados, diferentes y sin relación alguna con los anteriores, salvo las simpatías mutuas de unos con otros y la coincidencia en los propósitos, tomó un inesperado relevo que habría de desembocar en la fundación del Cine-club Chaplin.

Trazaré en breves rasgos la génesis y desarrollo inicial de la idea. Desde 1964 se encontraba abierta y en plena actividad la Casa de Cultura, gestionada desde el ministerio de Educación Nacional, al que entonces estaban adscritas las competencias de lo que hoy llamamos genéricamente Cultura, entre las que se incluían el cine. El objetivo fundamental de la Casa de Cultura, dirigida desde el primer día por Fidel Cardete, era mantener abierta y activa la biblioteca pública, pero el edificio disponía de un acogedor salón de actos, susceptible de ofrecer representaciones, conciertos y, quizá, proyecciones cinematográficas, además de dos salas de exposiciones. Es decir, más allá del servicio bibliotecario, Cardete se enfrentaba al desafío de mantener activos los demás espacios y ello, conviene decirlo pronto, sin disponer de un presupuesto holgado que lo hiciera posible. En ese dilema se le ofreció una solución genial: recurrir a la capacidad asociativa de los seres humanos y delegar en ellos la responsabilidad de organizar (y financiar) actividades, que encontrarían el soporte físico y las infraestructuras de la Casa de Cultura.



Ahí, en ese voladizo de la Casa de Cultura, nació el Cine-club en el otoño de 1971

Fidel Cardete (de cuya muerte aún no se ha cumplido un año) resultó extraordinariamente convincente y logró que tres sectores culturales diéramos vida a otras tantas asociaciones: el Cine-club, Amigos de la Música y Amigos del Teatro. Cada una de ellas formó sus propios estatutos y reguló su funcionamiento, asumiendo la responsabilidad organizativa y financiera de las actividades a desarrollar en adelante.

Vayamos, pues, a lo que nos interesa. Hasta donde la memoria se me alcanza veo a varias personas reunidas en el voladizo de la Casa de Cultura. Podemos ser diez o doce, organizados en círculo, de manera que todos nos vemos las caras. Están Eduardo de la Rica, Eduardo Herrero, Gregorio Herrero (que no eran hermanos, a pesar de estar siempre juntos), Vicente Tusón, Alberto Martínez Casillas, José Morate, Juan Fernández Cursach, José Ramón Nadal. Hablamos, pero no recuerdo con precisión lo que se dice, aunque puedo imaginarlo. Seguramente lamentamos la desaparición de las Jornadas de Orientación Cinematográfica; nos quejamos de la programación de los cines de Cuenca; creemos que debemos mejorar esa situación; Cardete nos anima a formar una asociación, ofrece su apoyo, las instalaciones de la Casa de Cultura. No estoy seguro de creer que éramos optimistas; en estas cosas, siempre asustan los problemas, las sombras, el dinero, la burocracia. Sin embargo, vamos adelante. Se nombra una comisión gestora y ya estoy al

frente de ella para hacer las gestiones, siempre laboriosas, en un sistema tan ordenancista, sujeto a constantes permisos y autorizaciones. Además, hay que buscar dinero, sin recurrir a subvenciones oficiales que pudieran condicionarnos, y esta es una de las grandes dudas que nos abrumba: ¿habrá suficiente número de socios como para financiar las películas?

Detalle importante: hay que bautizar a la criatura. Sin necesidad de pila bautismal ni banquete acompañante, discretamente. Surgen los nombres, unos genéricos, otros concretos de personas conocidas, directores, actores. Eduardo de la Rica, el hombre más discreto y juicioso que he podido a conocer, dice con su tranquila voz, sin aspavientos: Chaplin. Se rompe el dilema, sin votación. Chaplin, no Charlot, sino Chaplin, será el nombre elegido.

El día 8 se reunió la Junta gestora que, con una eficacia sorprendente, decidió emprender las gestiones burocráticas necesarias: preparación de estatutos, inscripción en todos los registros oficiales habidos y por haber, preparativos para empezar las proyecciones de inmediato. Me veo joven y animoso, yendo de acá para allá, al gobierno civil, a la delegación de Información y Turismo, llevando y trayendo papeles, difundiendo mensajes para informar al público de lo que está en marcha. Y preparando las primeras proyecciones, lo que significa tratar con las distribuidoras, una especie comercial muy características en la vida de la cultura cinematográfica de este país y a las que hay que pagar por adelantado, lo que significa que previamente debíamos recaudar las primeras cuotas de los socios, que llegaron, a ciegas, sin que esos pioneros supieran exactamente a qué se abonaban ni qué uso iba a darse a su dinero. De inmediato se pusieron a disposición de las personas interesadas los impresos de inscripción y se abrió ese periodo de inquietudes en el que nadie sabía con precisión cual podría ser la respuesta del colectivo ciudadano, porque ya se sabe que una cosa son las palabras y las intenciones y otra muy diferente la realidad concreta.

El cálculo previsto para hacer viable el Cine-club requería un mínimo de cien socios fundadores, que deberían abonar 50 pesetas a fondo perdido, para dar lugar a la can-

tividad necesaria para financiar los primeros gastos. El 15 de octubre se celebró una nueva asamblea general, en la que se dieron detalles de todos los trámites en vigor y se anunció la primera sesión para el lunes siguiente, día 18. Al término de esa reunión, los socios inscritos eran ya 104, cifra suficiente y optimista con la que poder afrontar el futuro inmediato. En cuanto a las cuotas, se fijó en 50 pesetas mensuales para cubrir todas las sesiones del mes. La prensa destacaba que la nuestra era “la única manifestación de la Casa de Cultura que percibe cuotas de sus beneficiarios” o, por decirlo con otras palabras, la única que autofinanciaba sus gastos.

La Casa de Cultura disponía en esos momentos de un proyector cinematográfico de 16 mm. y en ese formato, reducido, empezó la actividad del Cine-club, el 18 de octubre de 1971, con la proyección de *Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967), con presentación y moderación del coloquio a cargo del flamante presidente provisional, yo mismo, a la que siguieron el día 26 *Una historia inmortal* (Orson Welles, 1968), con un cortometraje previo, *Retrato de Orson Welles* y la presentación a cargo de Vicente Tusón, sesión que mereció un comentario en las páginas de *Diario de Cuenca*: “Nuevamente el salón de la Casa de Cultura registró un lleno absoluto, como demostración palpable el enorme interés que el proyecto de Cine-club ha despertado en la población conquense” y el 2 de noviembre, *Corredor sin retorno* (Samuel Fuller, 1963), que presentó Juan Fernández Cursach, tres sesiones que vinieron a formar una opinión coincidente y divergente, todo a la vez. Coincidente en la altísima expectación e interés despertados, de manera que en esas pocas semanas el número inicial de socios se incrementó de manera muy notable, pasando pronto de las cien personas, cantidad muy superior a lo que los promotores imaginábamos, temiendo una respuesta minoritaria. Pero divergente también porque los espectadores de esas primeras sesiones encontraron muy deficiente el sistema de proyección, útil en pequeñas salas o para círculos reducidos, pero con una calidad defectuosa en el caso del salón de la Casa de Cultura que, a sus respetables dimensiones sumaba su disposición en anchura, con lo que desde los extremos de las filas la visibilidad era muy mala.

Hay que tener en cuenta que el proyector se colocaba en la fila central y desde allí lanzaba sobre la pantalla una dimensión de imagen muy reducida.

Ya la proyección inicial, la de *Peppermint frappé*, provocó un evidente desencanto por la deficiente calidad de la copia y sus incómodo visionado, circunstancia que se repitió en las sesiones siguientes. Como muestra de la situación, podemos reproducir aquí la nota aparecida en *Diario de Cuenca* el día 3 de noviembre, tras la proyección de *Corredor sin retorno*: “La sala volvió a registrar un lleno casi completo, aunque las deficientes condiciones de la proyección, motivadas por el estado anticuado de la copia, hizo que el éxito de esta nueva sesión se viera notablemente disminuido”.

Planteé el problema a Fidel Cardete, que también era consciente de lo que estaba sucediendo, animándolo a que gestionara en el ministerio el cambio de proyector, para instalar uno profesional de 35 mm. El buen director fue extraordinariamente eficaz y en brevísimo tiempo consiguió lo que se necesitaba y que vino acompañado de la correspondiente anécdota, porque los diseñadores del edificio no habían previsto esta contingencia: la cabina de proyección tenía una puerta mínima, por la que no cabía el nuevo proyector, de manera que fue preciso derribar la pared, introducir y montar la máquina y a continuación volver a levantar la pared con el proyector ya instalado dentro.

En esas circunstancias, se convocó asamblea general para el día 5 de noviembre, con el fin de analizar la situación planteada a causa del excesivo número de peticiones de inscripción, que superaban con mucho la capacidad del salón de la Casa de Cultura, por lo que la Junta gestora decidió, de manera provisional, suspender la admisión de más socios; también era preciso definir el nivel de las cuotas y la forma de percibir las. Y, por supuesto, era preciso afrontar el problema de las dificultades, asunto para el que yo llevaba una propuesta radical, pero concreta: suspender las sesiones y no reanudarlas hasta que fuera posible hacerlas en condiciones mínimas de calidad. Hubo aceptación generalizada y así, después de tres sesiones en 16 mm., el Cine-club entró en un periodo de



Alfredo Mayo y Geraldine corren por el balneario de Valdeganga.
Peppermint frappé fue la película que abrió las proyecciones del Cine-club



Pocos meses después de iniciar las sesiones se publicó el primer folleto informativo, una costumbre mantenida hasta hoy

descanso durante el que, eso sí, se abrieron nuevamente las puertas para que pudiera incorporarse todo el que quisiera, sin temer a un desbordamiento en el número de socios. Y también se dio un nuevo paso en la regularización burocrática: el día 20, el Cine-club quedó inscrito en el Registro Oficial del Ministerio de Información y Turismo. Y el 17 de diciembre llegó la comunicación de la Federación Nacional de Cine-Clubs anunciando igualmente la inscripción del de Cuenca, con el número 322.

Superada esta leve contingencia, el Cine-club reanudó su actividad, proyectando el 30 de noviembre *El barón fantástico* (Karel Zeman, 1962), el 7 de diciembre *El juego de la oca* (Manuel Summers, 1965), el 14, *La busca* (Angelino Fons, 1966), el 4 de enero de 1972, *Giulietta de los espíritus* (Federico Fellini, 1965), el 11, *La vieja dama indigna* (René Allio, 1964), el 18, *Comida sobre la hierba* (Jean Renoir, 1959), el 25, *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930), el 8 de febrero, *Zazie en el metro* (Louis Malle, 1959), el 15, *El muchacho de los cabellos verdes* (Joseph Losey, 1948), el 22, *Rebelión* (Masaki Kobayashi, 1967), el 29, *Cumbite* (Tomás Gutiérrez Alea, 1964), relación inicial en la que queda de manifiesto, con bastante claridad, el repertorio de objetivos planteados en el pro-

ceso fundacional y que, en buena medida, es el que continúa vigente 45 años después, con las naturales innovaciones que el tiempo ha ido trayendo.

Pues, en efecto, ahí están títulos del cine reciente, con autores comprometidos, como Zeman, Fellini, Allio, Renoir, Malle o Losey, junto a clásicos respetables, como Von Sternberg, un japonés (Kobayashi) y un primer acercamiento al cine revolucionario cubano (Gutiérrez Alea) con presencia también dos valiosos directores españoles, Summers y Fons. Es, desde luego, un esquema de programación que hemos ido desarrollando y completando a lo largo de estos años, fieles, entonces y ahora, a intentar ofrecer a los aficionados de Cuenca una amplísima selección del mejor cine que se hace en el mundo, en cada momento.

Elaborar la selección de películas que deberíamos proyectar no era cosa especialmente difícil, aunque sí algo laboriosa: búsqueda de títulos, relación con distribuidoras, llamadas de teléfono, acuerdos sobre fechas y precios, etc. Por un lado estaban los títulos no estrenados en Cuenca a pesar de estar incluidos en el circuito comercial, pero que los cines de aquí rechazaban por considerar que

el estúpido público conquense no acudiría a ver semejantes bodrios intelectuales. Por otro, desde el 12 de enero de 1967 (fecha de la correspondiente orden ministerial) existía en España un circuito paralelo, el de las Salas de Arte y Ensayo en el que se incluían películas apriorísticamente consideradas “difíciles” pero como en Cuenca no se había abierto ninguna que reuniera las condiciones restrictivas marcadas en la legislación, también ese listado se encontraba disponible y en él, desde luego, encontramos muchísimos títulos.

También fue de considerable importancia la colaboración de la Federación Española de Cine-clubs, a través de la cual pudieron llegar a Cuenca una serie de películas, especialmente de países del este, que nunca alcanzaron distribución comercial en España. Por ese medio pudieron proyectarse películas de Andrzej Wajda, Miklos Jancsó, Vera Chytilová, Andrzej Munk, Evald Schorm, Milos Forman (antes de llegar a Hollywood), autores totalmente desconocidos en la programación comercial y reservados a ser conocidos en festivales o en cine-clubs.

En esa lista inicial se encuentra incluida una película que generó la primera anécdota curiosa de nuestro largo historial. Seguramente el gran Jean Renoir no imaginaba que con su, por otro lado, mediocre *Comida sobre la hierba*, homenaje fílmico al cuadro impresionista del mismo título de Edouard Manet, iba a producir un pequeño alboroto en el Cine-club de Cuenca, cuando la pantalla se iluminó con la presencia esplendorosa de un bello cuerpo femenino, completamente desnudo, eso sí, de espaldas,



*Un día simbólico. El primer desnudo en nuestra pantalla lo trajo Jean Renoir (*Comida sobre la hierba*, 1959)*

introduciéndose en el río y dejando plenamente al descubierto su hermoso trasero. Qué tiempos aquellos en que un limpio desnudo femenino podía alterar los espíritus, ya más sosegados cuando al año siguiente nos llegó *Amores de una rubia* (Milos Forman, 1965), donde también había espacio generoso para la exhibición del cuerpo humano.

Claro que nada que ver el caso ya citado con el sucedido el 27 de febrero de 1973, cuando trajimos *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1971), envuelta en el morbo de la presunta homosexualidad que debería quedar patente entre un hombre ya maduro y un bello adolescente rubio. La expectación fue tal en toda la ciudad y las presiones tantas por ver la película que nos dejamos vencer por la tentación y trasladamos la proyección al amplio salón de los salesianos (donde ahora está instalada la biblioteca de la Universidad) y la abrimos al público, por primera y única en nuestra historia, previo pago de la correspondiente entrada. Años más tarde volvimos a proyectarla para conmemorar la sesión número 1000, ya en Multicines Cuenca y así pudimos comprobar, desde la realidad, qué volubles son los conceptos y de qué manera pueden cambiar los criterios. Vista ahora, *Muerte en Venecia* es una historia limpia, poética, melancólica, una profunda meditación sobre la vida y la muerte, la belleza y la soledad, sin que de sus sosegadas imágenes se desprenda ningún hálito morboso. Ni siquiera podemos considerarla entre las mejores obras de su director. Pero la represión del franquismo, ya agonizante entonces, producía estos desvaríos de las mentes.

Desde el principio, el Cine-club implantó varias costumbres que se han mantenido firmes a lo largo del tiempo, algunas con leves alteraciones. Por ejemplo, ofrecer siempre un documento informativo sobre la película de cada jornada. En las primeras semanas era una sencilla hoja impresa con la legendaria técnica de la multicopista, que se completó, en febrero de 1972, con la edición de nuestro primer folleto conteniendo toda la programación de los siguientes meses y que se fue completando con otros monográficos, como el dedicado al ciclo “Comienzos del cine” u otro para el “Cine de Checoslovaquia”. Ese meca-



*La proyección de **Muerte en Venecia** causó un enorme impacto social en Cuenca*

nismo informativo conoció un destacado revulsivo cuando en enero de 1978 ampliamos el formato para incorporar también más datos técnicos y un más amplio comentario de la película de cada día. Eso sí, con una característica constante (en la que apenas si se registran un par de excepciones): la portada se dedica siempre a la figura enorme que nos da nombre, Charles Chaplin. A él personalmente o a alguna de sus películas.

Otro principio esencial, implantado en los inicios y mantenido con firmeza hasta hoy es el de ofrecer las películas extranjeras en versión original subtitulada. Aunque este sistema resultó algo molesto a algunas personas en aquellos tiempos primerizos, parece claro que es el más razonable y el que la mayoría de los socios (me gustaría creer que la totalidad) acepta como normal y recomendable. Es una aberración, insólita entre los países de Europa, que una película se ofrezca doblada al idioma del país, distorsionando así gravemente el verdadero sentido global del film, que se estructura no solo de imágenes sino también de sonidos, de las palabras que emiten los propios intérpretes. Sin olvidar que la técnica del doblaje ha dado lugar a situaciones muy penosas, como el caso paradigmático de *Mogambo* (John Ford, 1953) o la gravísima alteración de los diálogos en las películas primeras de Ingmar Berg-



Somos fieles a nuestro nombre y en los programas siempre recordamos la figura del gran Chaplin

man para hacer católicas las opiniones luteranas del director.

En cambio se ha perdido por completo el histórico sistema, congénito a los cine-clubs, de la presentación de la película y el coloquio final al término de la proyección. Varios de los fundadores nos repartimos ese papel semanal, que nos obligaba a preparar un comentario sucinto en el que se concluía por ofrecer a los espectadores algunas pistas sobre lo que íbamos a ver y sobre las que giraba la conversación colectiva final, una situación que daba también lugar a momentos muy divertidos porque en ese tramo final del franquismo todavía estaba en plena vigencia la censura, más suave y difusa, si se quiere, que en los años duros, pero existía. Para ejercerla, el gobernador de turno enviaba a cada sesión un par de policías que, sin disimulo (tampoco hacía falta: en Cuenca los conocíamos perfectamente) se situaban en la última fila y anotaban los comentarios a su juicio perniciosos y que giraban, naturalmente, sobre cuestiones de interés político. Al día siguiente, el gobernador llamaba a capítulo a



*El Cine-club ha proyectado ya 1.500 películas que nunca hubieran sido vistas en Cuenca, como **Viridiana**, de Luis Buñuel*

Fidel Cardete para darle sus quejas por lo que se había dicho en el Cine-club y el buen Fidel me las trasladaba: “José Luis, hay que ser prudentes” y yo comunicaba el consejo al colectivo de osados tertulianos. Me parece que nadie hizo caso.

Terminaré este repaso por los tiempos fundacionales citando dos momentos que, a mi juicio, fueron ejemplares para significar la importancia del Cine-club en la recuperación de títulos básicos injustamente castigados por el franquismo a permanecer ignorados: el 3 de octubre de 1978 vimos *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) y 17 de diciembre de 1982, *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Llegaron con décadas de retraso, pero llegaron.

La historia continúa

Como señalé al principio, no es mi intención hacer una historia exhaustiva del Cine-club Chaplin (cosa que, además, requeriría un espacio considerablemente mayor al

disponible aquí) sino solo dedicar atención preferente a los orígenes, porque son los que con mayor facilidad se pueden diluir en la memoria colectiva. Lo demás son avatares relativamente recientes que aquí solo voy a dejar esbozados, marcando unos cuantos momentos especialmente señalados.

En ese repertorio de datos tiene importancia (o, al menos, interés) el carácter itinerante del Cine-club, obligado a trasladarse de acá para allá en virtud de variadas circunstancias, singularmente de dos: la derivada del número de socios, que a veces hacía insuficiente el local disponible o las dificultades económicas de ciertos momentos, que obligaban a abandonar locales excesivamente caros de alquiler

La Casa de Cultura hubo que abandonarla después de varios años porque el sistema de proyección había quedado obsoleto y el centro no tenía posibilidad de cambiarlo por otro mejor, de manera que el 1 de marzo de 1977 nos trasladamos a la sede de la entonces flamante

Caja de Ahorros de Cuenca y Ciudad Real, en cuyo salón del parque de San Julián permanecimos hasta que el 5 de octubre de 1979 hicimos las maletas para ocupar semanalmente el cine Avenida, con cuyos responsables las relaciones no siempre fueron fáciles porque, dependiente de la Iglesia, no se sentían a gusto con algunos de los títulos que proyectábamos, especialmente con aquellos que ofrecían algún tema argumental o visual de contenido erótico, de manera que el 4 de junio de 1981, con la proyección de *El árbol de los zuecos* (Ermanno Olmi, 1978), comenzaron las sesiones en el Cine Xúcar, con estancia también breve en esta primera etapa, ya que el 3 de diciembre de 1982 abandonamos este ya legendario coliseo para volver a la Casa de Cultura, en lo que fue un no bien comprendido paso atrás, corregido el 7 de febrero de 1985, con un nuevo paseo de retorno a la Caja de Ahorros.

Allí estaba el Cine-club acomodado, con más dificultades de las convenientes, lo que degeneró en una grave crisis que puso en peligro la subsistencia de la entidad. Quizá lo peor que pudo hacer la Junta directiva de ese momento fue no trasladar los problemas al colectivo social, al que en último extremo corresponde siempre la adopción de decisiones y con mayor motivo si estas afectan a la supervivencia. No se hizo así: de la noche a la mañana, sin pre-

vio aviso, nos enteramos de que las sesiones se habían interrumpido sine die, dándose por supuesto que, con ello, desaparecía también el propio Cine-club.

Era la primavera de 1986 cuando nos quedamos sin sesiones. Al primer desconcierto general sucedió, en las semanas siguientes, la reacción contraria, en la que empezamos a participar varios socios de la primera hora junto con otras personas de incorporación más reciente e incluso algunas de nueva afición. De esa forma, conversando primero informalmente y luego ya en serio llegamos a la conclusión razonable: formar una junta gestora e intentar promover la recuperación del Cine-club. Lo conseguimos con relativa facilidad y una gran dosis de entusiasmo, de manera que el 6 de noviembre de 1986, con la proyección de *La balada de Narayama* (Shoei Imamura, 1982), en el salón de la Caja de Ahorros, reaparecía el Cine-club, otra vez bajo mi presidencia y contando en la junta directiva con Eduardo Aguirre, Jesús Madero, Ángel Luis Mota, Miguel Ángel Ortega y Gonzalo Pelayo.



En 1986, con *La balada de Narayama*, se pudo reanudar la programación, ya sin más interrupciones hasta hoy



El 16 de noviembre de 1987 volvimos al Xúcar y dimos un nuevo formato a nuestro folleto trimestral



En 1991 el Cine-club se hizo cargo de la gestión del Xúcar, que se mantuvo abierto hasta la llegada de los Multicines

Aún nos esperaba un nuevo traslado, motivado por el incremento en el número de socios. Parece como si, al cesar la actividad, muchas personas se hubieran dado cuenta de la pérdida enorme que podría suponer para la ciudad quedar sin Cine-club de manera que reaccionaron en sentido positivo, formalizando su inscripción como socios hasta el punto de superar la capacidad de la sala. Volvimos nuevamente al Xúcar el 16 de septiembre de 1987 y allí estábamos, proyectando con normalidad y sin especiales problemas, cuando surgió un sobresalto inesperado que vino a introducirnos en una dimensión hasta entonces desconocida para nosotros. Un buen día, en 1991, sin previo aviso, sin contar con nadie ni informar públicamente, la empresaria que gestionaba el ya viejo cine-teatro, el único que aún permanecía abierto en la ciudad, decidió cancelar la actividad y cerrar las puertas. De la noche a la mañana, Cuenca se quedó sin cine.

Reaccionamos de manera audaz. Demasiado atrevida diría yo hoy, desde la sensatez de los años maduros y no desde la osadía juvenil. Llegamos a un rápido acuerdo con el Ayuntamiento y con la empresa propietaria del edificio: el Cine-club asumía la gestión íntegra del local cinematográfico, manteniendo la programación diaria además de nuestra propia sesión semanal, en tanto desde el municipio se promovía la construcción de un nuevo espacio, ahora ya en la forma moderna de Multicines. Si se produjeran pérdidas económicas, el Ayuntamiento las cubriría para que no recayeran sobre el Cine-club. De esta manera, sin comerlo ni beberlo, desde el 1 de septiembre nos vimos convertidos en empresarios cinematográficos

y cumplimos el objetivo: Cuenca no se quedó sin cine en esos meses. El 18 de diciembre de 1992 cerró definitivamente sus puertas el veterano Teatro-Cine Xúcar y con ese motivo organizamos una sesión especial, entre festiva y nostálgica, que dio cabida a la danza, el teatro y el cine, los tres grandes sectores de actividad cultural que habían ocupado la vida del último coliseo existente en Cuenca.

El 23 de diciembre de 1992, el Cine-club presentó en Multicines Cuenca la primera película de su nueva etapa: *Amor a una extraña* (Neil Jordan, 1990). Hasta hoy.

En ese intermedio, que podemos llamar de abierta consolidación, hay pocas novedades que incorporar porque la normalidad, la continuidad en la programación, la estabilidad de las cuentas y el incremento progresivo del número de socios, hasta llegar a los actuales 650, vienen siendo las características de nuestra entidad.

En ese cómodo desarrollo se puede anotar, sin embargo, el acuerdo adoptado el 5 de junio del año 2000 de otorgar la insignia de oro del Cine-club al director Pedro Almodóvar, uniéndonos así a los actos de homenaje tributados a quien, al día siguiente, sería investido doctor honoris causa por la Universidad de Castilla-La Mancha a través de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y que era ya, obvio parece señalarlo, uno de los más destacados creadores cinematográficos de nuestro país. La segunda insignia de oro se entregó el 15 de noviembre de 2002 a otro prestigioso director, José Luis Borau, en este caso con motivo de celebrarse la sesión número 1000 del Cine-club, en la que se proyectó su película *Leo*, estando él presente, formando programa doble con la ya mítica *Muerte en Venecia*, de tan destacado protagonismo en los arranques de nuestra historia y que ahora volvía a ser visionada, en circunstancias ciertamente diferentes y desde una óptica completamente distintas.

Parecía que todo discurriría por los cauces más tranquilos y ordenados, sin especiales inquietudes, cuando surgió una inesperada que nos hizo temer la vuelta a una situación anterior ya comentada. Era el mes de mayo del año 2012 cuando la empresa gestora de los Multicines, Alta

Films, propiedad de quien entonces era el presidente de la Academia del Cine, Enrique González Macho, decidió abandonar su presencia en Cuenca, cerrando las salas y, de paso, dejándonos tirados, como vulgarmente se dice. La realidad es que fue solo un sobresalto momentáneo, porque de inmediato pudimos llegar a un acuerdo con el Ayuntamiento, a cuya propiedad revertía el inmueble, construido sobre suelo público, para continuar desarrollando allí nuestras sesiones, corriendo el Cine-club con los gastos derivados de esa utilización. Por fortuna, en este caso no hubo que reproducir la situación anterior, cuando cerró el Xúcar y tuvimos que asumir su gestión como empresa, porque en esos momentos ya existían en Cuenca otras salas, las Ábaco, en el centro comercial El Mirador, que mantenían activa la programación comercial.

Esa situación se mantuvo durante varios meses, en tanto el Ayuntamiento sacaba a concurso nuevamente la gestión de los Multicines, época en la que estos locales abrían solamente sus puertas para la sesión de los miércoles y uso exclusivo del Cine-club. El 7 de marzo de 2014 una nueva empresa, que rebautizó las salas como Odeón, inició su actividad y tampoco hubo problemas para llegar con ella a un rápido acuerdo para garantizar nuestra presencia semanal, en la Sala Cinco, y con la incorporación de una notable novedad: la digitalización del sistema de proyección, que llevaba consigo la cancelación del histórico celuloide en 35 mm que nos había acompañado desde los tiempos fundacionales. Vivimos en el tiempo que nos ha tocado, con las necesidades derivadas de la incorporación creciente y dinámica de unos mecanismos tecnológicos que hacen de nuestras vidas una constante innovación.

El Cine-club Chaplin se encuentra en su temporada número 45, lo que convierte a esta asociación cultural en el cine-club más antiguo de Castilla-La Mancha y uno de los más veteranos de España, habiendo mantenido hasta ahora una continuidad regular, con más de 1.500 películas proyectadas hasta el momento.

La financiación única de la entidad proviene de las cuotas anuales que satisfacen los miembros del Cine-club. No



La itinerancia del Cine-club terminó con el acomodo en Multicines Cuenca Odeón, donde estamos desde 1992

existen subvenciones de ninguna institución pública o privada.

A lo largo de estos años de actividad hemos estado presentes en gran cantidad de iniciativas relacionadas con el cine en la provincia de Cuenca, ayudando a formar otros Cine-clubs en diferentes localidades, impartiendo cursos de formación, colaboración con la antigua Semana de Cine de Cuenca y con el festival “Mujeres en dirección”, etc. Igualmente colabora tanto el Cine-club como sus directivos en la organización de las sesiones que bajo el título “Cinema Aguirre” promueve la Fundación de Cultura “Ciudad de Cuenca” en el Centro Cultural Aguirre, donde se desarrollan unos ciclos monográficos que tienen un gran seguimiento popular. Por otro lado, la actividad propia de las proyecciones semanales se prolonga en otra complementaria, Foro Cinematográfico que tiene lugar un día al mes, en la sede de la UIMP, con proyección de una película significativa de la historia del cine acompañada de la presentación a cargo de un experto que, al final, dirige un coloquio.

La historia completa del Cine-club Chaplin da para mucho más. 45 años y 1.500 sesiones ofrecen suficiente juego. Consideremos que esto es un aperitivo, en espera de que alguien tenga ganas para continuar y ampliar lo que aquí queda esbozado.



LAS CASAS COLGADAS EN LA PANTALLA

Pepe Alfaro

.....

*Esta fotografía corresponde al inicio de la película **El milagro del sacristán** (1953), el primer largometraje donde aparecen las Casas Colgadas*

Hace cincuenta años abría sus puertas el Museo de Arte Abstracto Español, instalado en el edificio de la arquitectura popular conquense más emblemático, convertido en logotipo e icono representativo de la ciudad. Aprovechando la efemérides, el profesor Pedro Miguel Ibáñez ha presentado un exhaustivo trabajo de investigación¹ que, de alguna manera, viene a completar la monografía que el escritor José Luis Muñoz dedicara a tan singular edificio hace más de treinta y cinco años². El nuevo libro dedica un interesante capítulo a revisar el legado gráfico de las Casas Colgadas, desde los grabados decimonónicos hasta las coloridas impresiones de destacados pintores durante la primera mitad del siglo pasado, pasando por el abundante material generado tanto por los fotógrafos locales como por los que visitaban la ciudad para dar testimonio de su belleza patrimonial.

En tan exhaustivo repaso faltaba un acercamiento a la filmografía de este afortunado sobreviviente de la arquitectura laica y popular. El cine no solo añade una dimensión de movimiento a la imagen, además ha jugado un papel muy importante en el proceso de consolidación de un “voladizo balconaje” como símbolo identificativo de la ciudad, grabado en la memoria colectiva a través de películas, noticiarios y documentales, permitiendo, al mismo tiempo, ultimar la metamorfosis experimentada por ese “nido de águilas” universalmente conocido como Casas Colgadas de Cuenca.



Detalle de un grabado del británico Harry Fenn que apareció en el tercer volumen de *Picturesque Europe* (1879)

Antecedentes gráficos

Los primeros documentos gráficos de las Casas Colgadas provienen de los grabadores decimonónicos, en una época que conoce un importante desarrollo en la popularización de la imagen impresa a través de grabados en libros, revistas y todo tipo de publicaciones³. Casi todos los dibujantes que pasan por la ciudad se fijan en la grandeza del puente de piedra de cinco ojos que el Canónigo Del Pozo realizara para comunicar la ciudad con el Monasterio Dominico de San Pablo, situado al otro lado de la Hoz del Huécar. Entre los artistas que visitan la ciudad⁴ destaca especialmente el ilustrador británico Harry Fenn (1838-1911), que llegó a Cuenca en la segunda mitad de la década de 1870 para realizar los trabajos destinados a ilustrar cada uno de los tres volúmenes de que consta

la magna obra *Picturesque Europe*, editada por Bayard Taylor en Nueva York en 1879. Sus tres grabados con cuencenses aparecieron en el tercer volumen (pág. 29, 31 y 33), dos están dedicados al puente de San Pablo y el tercero a la histórica villa de Alarcón. La particularidad de Fenn es que busca ángulos inéditos para retratar los monumentos y sus vistas se apartan radicalmente de la imagen oficiosa y del perfil longitudinal del puente que configura la mayoría de las vistas. La primera imagen⁵ se centra en el ojo más próximo a la ciudad, desde un punto de vista bajo que permite apreciar claramente una perspectiva de las Casas Colgadas sobre el borde del precipicio, ofreciendo el primer documento gráfico donde se pueden distinguir los detalles de una edificación popular única.

¹ *Las Casas Colgadas y el Museo de Arte Abstracto Español*, Consorcio Ciudad de Cuenca - Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.

² *Las Casas Colgadas de Cuenca*, Museo de Arte Abstracto Español, Sevilla, 1980.

³ El primer grabado del que se tiene noticia, aparecido en la obra de Antonio Ponz titulada *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ellas* (1789), como es habitual se centra en el puente de San Pablo, y las Casas Colgadas apenas parecen emerger entre un esbozo de líneas imprecisas.

⁴ El más ilustre de cuantos ilustradores dibujaron la ciudad es sin duda el francés Gustave Doré (1832-1883), pero su creación, aparecida en *Le tour du monde. Nouveau journal des voyages* (1870) tiene más de visión imaginativa que de realidad visible.

⁵ El segundo grabado del puente muestra una vista desde el monasterio de San Pablo, con el palacio episcopal al fondo, por donde sobresale la torre del Giraldo de la Catedral, que se hundió en 1902. Este trabajo fue fielmente copiado (plagiado) por el catalán Josep Gascó para ilustrar (página 273) el volumen dedicado a Guadalajara y Cuenca, escrito por José M^a Quadrado y Vicente de la Fuente, perteneciente a la serie *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia* (Barcelona, 1886).



1920. Fotografía del alemán Otto Wunderlich donde aparecen las Casas Colgadas sin nombre, antes de la restauración de 1930

Reconocidos pintores plantan su caballete en la Hoz del Huécar para plasmar en sus lienzos las impresiones de la luz y el color sobre las Casas Colgadas, poniendo su grano de arena en la cimentación del mito. Entre las insignes firmas se puede distinguir a Joaquín Sorolla, Santiago Rusiñol, José Gutiérrez-Solana o Virgilio Vera, entre otros.

El afianzamiento popular del símbolo conquense se debe sobre todo al trabajo de los fotógrafos, el arte de mayor difusión a lo largo de varias décadas por medio de estereoscópicas, postales, fotograbados... En el decenio final del siglo XIX, el honor de ser el primero en centrar el foco y el encuadre sobre las Casas Colgadas parece corresponder definitivamente a José María Zomeño Huerta (1845-1915), farmacéutico de profesión y

fotógrafo por vocación. Seguidamente, cada fotógrafo que trabaja o visita la ciudad descubrirá con su cámara la fotogenia de unas construcciones todavía sin partida de bautismo⁶. El fotógrafo de origen alemán Otto Wunderlich (Stuttgart, 1886-Madrid, 1975) nos ha legado una magnífica instantánea, fechada en torno a 1920, que llegará a convertirse en una de las imágenes más difundidas del edificio antes de la restauración emprendida hace casi noventa años, la titula “Cuenca una parte pintoresca”, otra prueba de la falta de una denominación reconocida a nivel general, constatando que el proceso de sublimación del símbolo de la ciudad fue progresivo pero irreversible, hasta consolidar definitivamente su título onomástico.

Frontispicio del nodo⁷

Grabadores decimonónicos, pioneros de la fotografía a caballo entre dos siglos y dotados pintores cimentaron la iconografía de las Casas Colgadas, pero no será hasta la llegada de los reporteros del No-Do⁸ cuando su imagen adquiera una nueva dimensión, al difundirse por las pantallas de todos los cines, con carácter de obligado prólogo, durante cuarenta y tres años. Cada vez que las cámaras del organismo oficial pasaban por Cuenca, las Casas Colgadas aparecían ineludiblemente como portada de la noticia, ya se tratara realizar un reportaje sobre las maderadas, dar cuenta de las procesiones de Semana Santa o testimoniar una visita real, la

imagen recurrente para situar, incluso despedir, al espectador era siempre la misma, mostrando una relación casi afectiva entre la cámara y la repetida estampa.

En la primavera del año 1943, al objeto de realizar uno de los primeros documentales de la nueva entidad⁹, se desplaza hasta la Serranía de Cuenca el acreditado director de fotografía Agustín Macasoli con la finalidad de captar los trabajos de los últimos gancheros, la dureza de los trabajos de corta y el transporte de troncos aprovechando el cauce de los ríos. “El documental de los montes de Cuenca” titulado *Maderada* comienza con los títulos de crédito sobre un plano de las Casas Colgadas y finaliza con otro casi idéntico donde se puede apreciar el estado desvencijado de la parte no restaurada en la reconstrucción proyectada a partir de 1928 por el arquitecto municipal Fernando Alcántara. En su día, el nuevo diseño fue discutido por cambiar el espíritu de la construcción, transformando el espacio ganado al vacío por la vivienda popular en un balcón volado, trenzado para conformar un mirador privilegiado que el tiempo coronará en icono distintivo.

Por razones obvias, emparentadas con el nacional-catolicismo imperante en el Régimen, uno de los temas más recurrentes en los noticieros del No-Do fueron los desfiles procesionales de Semana Santa; la de Cuenca fue recogida en tres semanarios, y todos comienzan con la participación de las Casas Colgadas en



Fotograma del documental *Maderada*, producido por No-Do en 1944. La segunda imagen corresponde al capítulo *Semana Santa en España*, del nodo número 274-B, de 1948. La tercera es del nodo 590-A (año 1954) que vuelve a presentar los desfiles procesionales de Cuenca con esta imagen de las Casas Colgadas

varios planos, al claro objeto de situar al espectador en sentido gráfico y geográfico. El primero fue un reportaje titulado *Semana Santa en España* donde comparte protagonismo con Sevilla y Vigo, se estrenó del 5 de abril de 1948 y corresponde al número 274-B, lamentablemente la banda sonora se ha perdido y solo perviven las imágenes. La segunda ocasión para las Hermandades cuenquenses se presenta en el noticiero número 590-A, que llegó a los cines el día 26 de abril de 1954, en esta ocasión interviene junta a las procesiones de Palma de Mallorca y Santiago de Compostela. Habría que esperar hasta el 27 marzo de 1972 cuando el nodo número 1.525-A dedica un capítulo entero a la *Semana Santa de Cuenca*, para descubrir la novedad del color en las imágenes y las túnicas. Además, en el año 1958 la revista temática *Imágenes*¹⁰ dedicó en exclusiva el número 690 a *Cuenca y su Semana Santa*.

Entre los documentales en color producidos por No-Do figura *Viaje por*

Cuenca (1969), escrito y dirigido por Antonio Mercero, que al llegar a la capital se ve en la necesidad de retratar la conocida efigie arquitectónica en varias tomas, recurriendo de nuevo a la manida postal que consagra a las Casas Colgadas en las pantallas. Hacía solo tres años que habían sido restauradas para acoger el Museo de Arte Abstracto y ofrecen un aspecto radiante.

El 17 de febrero de 1977, en el periplo de visitas institucionales emprendida por los Reyes a las provincias españolas le llega el turno a Cuenca. El evento fue recogido en un capítulo del nodo número 1.780-B con el título *Los Reyes en Cuenca*, impresionado sobre el consabido plano de las Casas Colgadas, que se centra en la estancia de los soberanos en la capital. Como dato curioso, reseñar el desliz del narrador al explicar que la visita real coincide con el “octavo aniversario de la conquista de la ciudad por el rey Alfonso VIII”. Con un tratamiento mucho más amplio, la visita aparece recogida en un docu-

⁶ Durante años son llamadas “Volantes”, “Colgantes” (todavía utilizado por algún despistado) o “Casas del Rey” (como tal aparecen en varias postales y en el cuadro que les dedica Virgilio Vera).

⁷ El término, reconocido por la RAE, se refiere al cortometraje documental proyectado antes de la película, mientras el acrónimo se utiliza para designar al organismo oficial.

⁸ Acrónimo de *Noticieros y Documentales*, organismo creado en 1942 por las autoridades franquistas “con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional”. Su proyección antes de la película fue obligatoria en todas las salas de cine españolas entre 1943 y 1976; después, hasta la desaparición definitiva en 1981, la programación era voluntaria.

⁹ Aparte de completar una revista cinematográfica semanal con diferentes noticias, No-Do realizaba documentales temáticos, tanto en blanco y negro como en color, con una duración en torno a los diez minutos. En el catálogo del No-Do, el documental titulado *Maderada* figura cronológicamente el segundo.

¹⁰ Además del conocido noticiero semanal, No-Do editó entre 1945 y 1968 una revista cinematográfica con el nombre de *Imágenes*, que alcanzó 1.228 números.



*Imagen perteneciente al nodo 1.525-A, del año 1972, que incluye un capítulo en color titulado **Semana Santa de Cuenca***



*El documental en color **Viaje por Cuenca** (1969), dirigido por Antonio Mercero, incluye varios planos de las Casas Colgadas*



La visita de los Reyes de España, en febrero de 1977, fue presentada con esta repetida imagen por el nodo 1.780-B

mental en color donde se refleja el paso de los monarcas por Tarancón y la visita al Museo de Arte Abstracto Español, donde ejerce de ilustre guía el propio fundador Fernando Zóbel, y al Museo Arqueológico, explicado por su director Manuel Osuna.

Coincidiendo con la finalización de las obras de ampliación del Museo, según proyecto del arquitecto Fernando Barja, el 30 de octubre de 1978 se estrena el nodo número 1.866, que dedica un capítulo a dar cuenta del acontecimiento. De nuevo las Casas Colgadas se convierten en verdadero protagonista de este reportaje con abundantes imágenes de interiores y exteriores. Hacía un par de años que la proyección del nodo había dejado de ser obligatoria, por lo que las últimas noticias tuvieron bastante menor difusión.

Documentales de referencia

Fuera del paraguas de los documentales oficiales, hay que reseñar dos interesantes trabajos. El debut de

Carlos Saura tras la cámara con un encargo del Ayuntamiento de Cuenca para la realización de un documental sobre la provincia que debía contener tres apartados diferenciados: un aspecto de ambientación geográfica, otro de visión histórica y un tercero que reflejara cómo era la Cuenca del momento, y que acabó siendo un reflejo de las tradiciones y la cultura popular. Cuando la cámara del director oscense llega a la capital se dedica a recorrer las tradiciones más arraigadas y festivas: la Semana Santa, la vaquilla y los gigantes y cabezudos, retratados en una imagen inédita cruzando el puente de San Pablo con las Casas Colgadas como expresivo espectador.

Hay un documental reciente que condensa parte del periplo de esta construcción popular, en paralelo a la biografía de Fernando Zóbel, la persona que materializó el sueño de fundar el Museo de Arte Abstracto hace justamente cincuenta años. *Colgados de un sueño* (Antonio Pérez Molero,

2013) repasa la trayectoria del pintor y coleccionista de origen filipino; cuando Zóbel llega a España, a mitad de los años cincuenta, se queda fascinado por una joven generación de artistas abstractos y empieza a madurar la idea de establecer un espacio donde mostrar su colección. La narración derrocha imaginación, aunque las imágenes antiguas de las Casas Colgadas tienen una procedencia fotográfica, y el resultado podría haberse enriquecido con los planos de Zóbel disponibles en los archivos del No-Do.

Postal de película

Convertidas en el semblante de la ciudad, cuando a un guionista se le ocurre ambientar algún momento puntual de la acción en Cuenca, la mejor manera de situar al espectador era mostrar un plano de las Casas Colgadas. Es precisamente lo que ocurre en la película dirigida por Pedro Lazaga *Operación Plus Ultra* (1966). El título hace mención a una



La película *Operación Plus Ultra* (1966) sitúa al espectador en una dramática escena con este plano humeante



Cuenca realizó un cameo en *La dinamita está servida* (1968), comedia protagonizada por Tony Leblanc

iniciativa promovida por un programa de radio de la Cadena Ser, que consistía en agasajar a dieciséis niños, elegidos por sus valores humanos y comportamiento épico, con un viaje por diferentes lugares de España. Uno de los pequeños héroes del film, que salva de las llamas a su madre inconsciente con riesgo de su propia vida, procede de la ciudad. ¿Dónde situar el fuego mejor que en un edificio representativo fácilmente identificable? Un *zoom* sobre las humeantes Casas Colgadas nos ofrece la infalible respuesta.

Un par de años más tarde, *La dinamita está servida* (1968), comedia dirigida por Fernando Merino, ambienta diferentes secuencias, en fechas consecutivas, a lo largo de París, Nueva York, Cuenca, Pamplona y Gerona. Para situar la acción en nuestra ciudad aparecen cinco planos, como si de postales se tratara, de las Casas Colgadas (con la fecha del 6 de julio impresa), la iglesia de San Andrés, la iglesia de San Miguel, la Hoz del Júcar y la plaza de Santo Domingo. Todo para situar la proce-

dencia de dos émulos de Bonnie y Clyde de provincias con las caras de Laura Valenzuela y Tony Leblanc.

Como postal, o mejor como fotografía enmarcada sobre la pared de un decorado, lucen las Casas Colgadas ambientando el despacho de una particular agencia de detectives (foto en la pág. 3) a los que se ha encargado la tarea de recuperar al Niño Jesús sustraído de los brazos de San Antonio de Padua. La película se titula *La lupa* (Luis Lucia, 1955) y es posible que la participación del actor infantil de origen conquense Pepito Moratalla en el reparto tuviera algo que ver en la colocación estratégica del cuadro. En cualquier caso, este film apenas tuvo difusión y la cosa quedó en anécdota intrascendente.

La consagración definitiva

Cuando las cámaras de cine visitan Cuenca para ambientar una historia, los directores no han podido sustraerse al encanto de este pequeño cogollo de casas suspendidas sobre

el precipicio, viéndose impelidos a retratar la esencia icónica de la ciudad en alguna escena. A pesar de la desigual fortuna de estos largometrajes, cuya estela vamos a recordar, sin duda han contribuido a la consagración popular de un símbolo.

La primera ocasión llega de la mano del artesano José María Elorrieta, un prolífico director unido a esta tierra por vínculos de relación familiar¹¹, que llega a Cuenca en la primavera de 1953 para filmar y ambientar un guion en principio escrito pensando en la ciudad de Segovia, pero es más

¹¹ Según datos aportados por Emilio Guadalajara, Javier Elorrieta Lacy (fallecido en 1997), hermano del director José María Elorrieta (1921-1974), fue Teniente Coronel de Aviación que se casó con María Carmen Correcher (hija natural del hacendado Salvador Correcher, fallecido soltero a los 49 años), legítima heredera del Señorío de Valdecabras, que incluye los terrenos donde se asienta la Ciudad Encantada, y que actualmente pertenecen al hijo de ambos Javier Elorrieta Correcher.



El asturiano José Suárez protagonizó en 1954 la co-producción hispano-mexicana *Señora Ama*. Un par de años después regresó a las Casas Colgadas para intervenir en *Calle Mayor*, donde Bardem tuvo que cuidar los encuadres para evadir la identidad de una ciudad española

que probable que esos lazos afectivos decantaran al director para ambientar su historia entre las casas de la capital conquense, que en declaraciones al periódico local se muestra “verdaderamente sorprendido de la belleza de la ciudad en todos sus aspectos”. La película *El milagro del sacristán* comienza con una panorámica del barrio de San Martín, para después mostrarnos el amanecer cuando el protagonista atraviesa el puente de San Pablo con las Casas Colgadas decorando la escena, al tiempo que una voz en off nos acerca al personaje que apodan “Sacristán Vinagre”.

En octubre de 1954 el director azteca Julio Bracho se desplaza hasta la recogida urbe conquense para ambientar la versión cinematográfica del drama rural “Señora Ama”, de Jacinto Benavente. Viene acompañado de Dolores del Río, la estrella más internacional del cine mexicano, que se encarga de dar vida

a la sufrida Dominica. El hecho de filmar los exteriores (y algunos interiores prestados por la Posada de San José) en Cuenca (y en la recurrente Ciudad Encantada) implica aprovechar el hechizo del decorado natural formado por las Casas Colgadas, que aparecen en diferentes planos y en alguna panorámica.

El papel de Feliciano, el marido infiel de *Señora Ama*, recayó en el asturiano José Suárez, actor con poco más que buena planta; el intérprete regresa a Cuenca con las primeras jornadas primaverales de 1956 para moldear una huella imborrable en el cine español. Durante el rodaje de *Calle Mayor*, Bardem tuvo que cuidar especialmente los planos para no delatar que en realidad aquella historia “tenía unas coordenadas precisas” que correspondían a una ciudad de provincias española. Por ello, los planos donde aparece un icono tan fácilmente reconocible como las Casas Colgadas es una toma dema-

siado general para poder identificarlas, está rodado de noche y apenas se aprecian o están tomadas en un ángulo contrapicado que las disimula tras la figura de José Suárez; en este caso el contra-plano con Betsy Blair está grabado en la Hoz del Júcar, estableciendo una especie de curioso diálogo alegórico entre los dos ríos de la ciudad.

Después de tantos papeles episódicos y secundarios a las Casas Colgadas les llega la oportunidad de desempeñar un rol protagonista. Alcanzan el estrellato gracias de nuevo a Carlos Saura y a su película *Peppermint frappé* (1967), que por una afortunada casualidad se filma cuando el Museo apenas lleva unos meses inaugurado, así que todo el conjunto presenta un aspecto flamante, tanto en los numerosos planos exteriores como en las escenas ambientadas en las estancias donde se exhiben las obras del arte abstracto. El entorno de las Casas Col-



La filmografía de este emblema de la ciudad se cierra, por ahora, con la comedia de Mariano Ozores *¡Qué tía la C.I.A.!* (1985)

gadas y el puente de San Pablo desempeñan un importante papel y se integran perfectamente en el argumento de esta historia protagonizada por José Luis López Vázquez y Geraldine Chaplin.

Hasta la fecha, la filmografía de nuestro emblema arquitectónico se cierra con una producción titulada *¡Qué tía la C.I.A.!* (1985) dirigida por Mariano Ozores, último Goya de Honor del cine español. La película

parodia, de forma bastante burda, las películas de agentes secretos, y cuenta la historia de un viajante de quesos involuntariamente envuelto en una trama de espionaje. Las primeras escenas nos sitúan en Cuenca, donde vemos a los protagonistas Fernando Esteso y Antonio Ozores cruzar el puente de San Pablo en dirección al Parador de Turismo para llegar... ¡a la Plaza Mayor!, cambiando el sentido al solo efecto de no desaprovechar la vistosa fotogenia de

las Casas Colgadas, en una licencia narrativa bien entendible.

En más de treinta años, las cámaras de cine no han vuelto a pasar por este detalle del paisaje urbano sobre la Hoz del Huécar. El relevo lo han tomado los reporteros de televisión, siempre con las Casas Colgadas ilustrando cualquier noticia con epicentro en la ciudad, garantizando la pervivencia de esta enseña viva de Cuenca.

SAURA/CUENCA: DOS ESCALAS

Pablo Pérez Rubio

.....



Carlos Saura efectúa sus dos incursiones fílmicas en la provincia de Cuenca en dos momentos singulares y cruciales de su carrera. El primero, el medimetro *Cuenca* (1958), es su primer trabajo de envergadura y lo aborda en 1957 recién egresado de la Escuela de Cine (entonces IIEC), después de haber realizado la práctica de graduación *La tarde de domingo* (1957) y un par de pelculitas de muy escaso relieve. El segundo, *Peppermint frappé* (1967), llega en un momento de auto-replanteamiento de su obra; para entonces ha dirigido *Los golfos* (1959), *Llanto por un bandido* (1963) y *La caza* (1965), tres películas que se podrían encuadrar, con no pocos matices y reticencias, en la senda del cine naturalista. Y *Peppermint frappé* inaugura un nuevo camino, ya explorado parcialmente en *La caza*, el del cine alegórico-simbólico que proporcionará al director oscense el que sin duda es el segmento creativo más interesante y estimulante de su amplia filmografía.

La atracción que Carlos Saura pudiera sentir por esta tierra, además del hecho de que su hermano Antonio estuviera tan vinculado a Cuenca desde el ámbito de las artes pictóricas, tiene que ver sin duda con la plasticidad que sus ojos descubrían en ella y con su correspondiente temprana afición a la fotografía. A Saura debemos algunas imágenes de la ciudad que indagan en el misterio que relaciona lo tradicional con la modernidad, como ese deportivo rojo descapotable recorriendo las calles del casco antiguo y las carreteras de la sierra o esa procesión de gigantes y cabezudos cruzando, como fantasmas ancestrales, el puente de San Pablo.

Por ello, cuando se le propone rodar un documental sobre Cuenca, avisa a las autoridades competentes de que quizá no vaya a poder entregarles lo que ellos esperan: un documental turístico al uso para promoción de la ciudad y la provincia. Saura sabe que lo que él puede (y quiere) ofrecer es “otra cosa”. Una mirada fascinada, la del cineasta-fotógrafo que además se alía con la colaboración del reputado Juan Julio Baena (también del IIEC) para algunas escenas de la Semana Santa y que cuenta con la técnica del Eastmancolor —procedimiento responsable, eso sí, de la decolorada copia del film que ha llegado hasta nosotros— y de la pantalla panorámica. Saura rueda *Cuenca* a lo largo de un año, el que media entre los meses de mayo de 1957 y 1958, visitando la capital, Tragacete, Belmonte, Mota del Cuervo, Castillo de Garcimuñoz o Alarcón, entre otros enclaves de la Sierra y la Mancha conquenses. El resultado es un mediodiámetro de casi cuarenta minutos que, sin llegar a ser radicalmente dialéctico, muestra las contradicciones de la España del momento, la que hace apenas cinco años que ha salido de la autarquía y todavía no ha abordado los planes desarrollistas que los gobiernos de Franco diseñarán algo más adelante para acercar un tanto el país a los estándares europeos. El Ayuntamiento de Cuenca había aprobado una partida presupuestaria para el film y se pensó en el joven hermano de Antonio Saura, recién diplomado en cine, para realizarlo. Habla Carlos:

“En principio querían un documental turístico, pero cuando fui a hablar con ellos y me dijeron lo que pre-

tendían, yo forcé la cosa, porque si lo que ellos querían hacer era un documental al uso de lo que se hacía en España, entonces era mejor que llamaran a otra persona (...). Entonces, más o menos, llegamos a un acuerdo: yo tendría libertad para el tratamiento, siempre y cuando les presentara un escenario que ellos aceptaran. (...) El documental se presentó ante la Comisión del Ayuntamiento y no les gustó. Pensaron que yo les había engañado, que no había hecho lo que les dije que haría, que yo no defendía Cuenca, que no tenía ningún interés propagandístico, etc. Y entonces se tomó una decisión muy curiosa y que a mí me pareció muy bien. Me dijeron: ‘Bien, el documental lo ha sufragado el pueblo de Cuenca, que sea el pueblo de Cuenca el que decida’ (...). Y así se hizo. En un cine de Cuenca, abierto al público, lleno, con todas las fuerzas vivas de la provincia, se pasó el documental. Y por suerte al público le gustó”¹.

Contemplado casi sesenta años después de su realización, *Cuenca* deja claras varias cosas: por un lado, que las veleidades *democráticas* de los responsables del consistorio conquense (dad al pueblo lo que es del pueblo) no serían tantas y que aceptaron el film porque, en su mayor parte, respetaba su pretensión promocional de la provincia. Por otro, que a Saura le interesaba en primera instancia el potencial plástico de las imágenes de los paisajes naturales (Ciudad Encantada, Casas Colgadas, molinos de Mota, río Júcar, castillos de Belmonte, Garcimuñoz y Alarcón, llanuras de la Mancha...) y extraer de ellas la belleza de lo ancestral, la multiplicidad de colores (una escala cromática que aprovecha que el film fue rodado en todas las estaciones del año) y la acción del hombre en la naturaleza; y lo mismo con respecto a las tradiciones como la Semana Santa, la vaquilla de San Mateo o la festividad de Todos los Santos, a las que extrae un peculiar partido estético: las procesiones en las que Saura integra con tino los pasos en el contexto urbano, el gentío y la calles de la ciudad; la vaquilla asediada por la muchachada cruel; la ya comentada escena (para nosotros lo mejor del film) de

¹ Declaraciones del director a Enrique Brasó, *Carlos Saura*, Ediciones JB, Madrid, 1974.



los gigantes cruzando la hoz por el puente de San Pablo... Y finalmente, que Saura consigue invertir los límites del documental oficialista español de momento, incidiendo en aquello que le resulta ideológicamente productivo.

En este sentido, el cineasta ofrece dos claves que se cue-
lan en el relato sin hacer apenas *ruido* pero que terminan
constituyendo un subtexto pertinente. En medio de su
convencional recorrido por la provincia, Saura se atreve
a ofrecer una imagen de la España interior como un uni-
verso atrasado que bien podrían haber descrito Machado
o Baroja décadas atrás; los campesinos y leñadores se le-
vantán al amanecer y salen de sus míseras casas para
deslomarse de sol a sol y obtener un escaso rendimiento
de su trabajo. No se ve un solo tractor, una sola máquina
en un documental que muestra, a la altura de 1957-58,
arados, hoces, azadas, sierras manuales, mulos, carros.
También vemos niños en pantalón corto realizando duros
trabajos de campo, mujeres segando con sombreros de
paja en la cabeza, hombres sudorosos y con boina tri-
llando a la manera del siglo XIX y bebiendo en botijo...

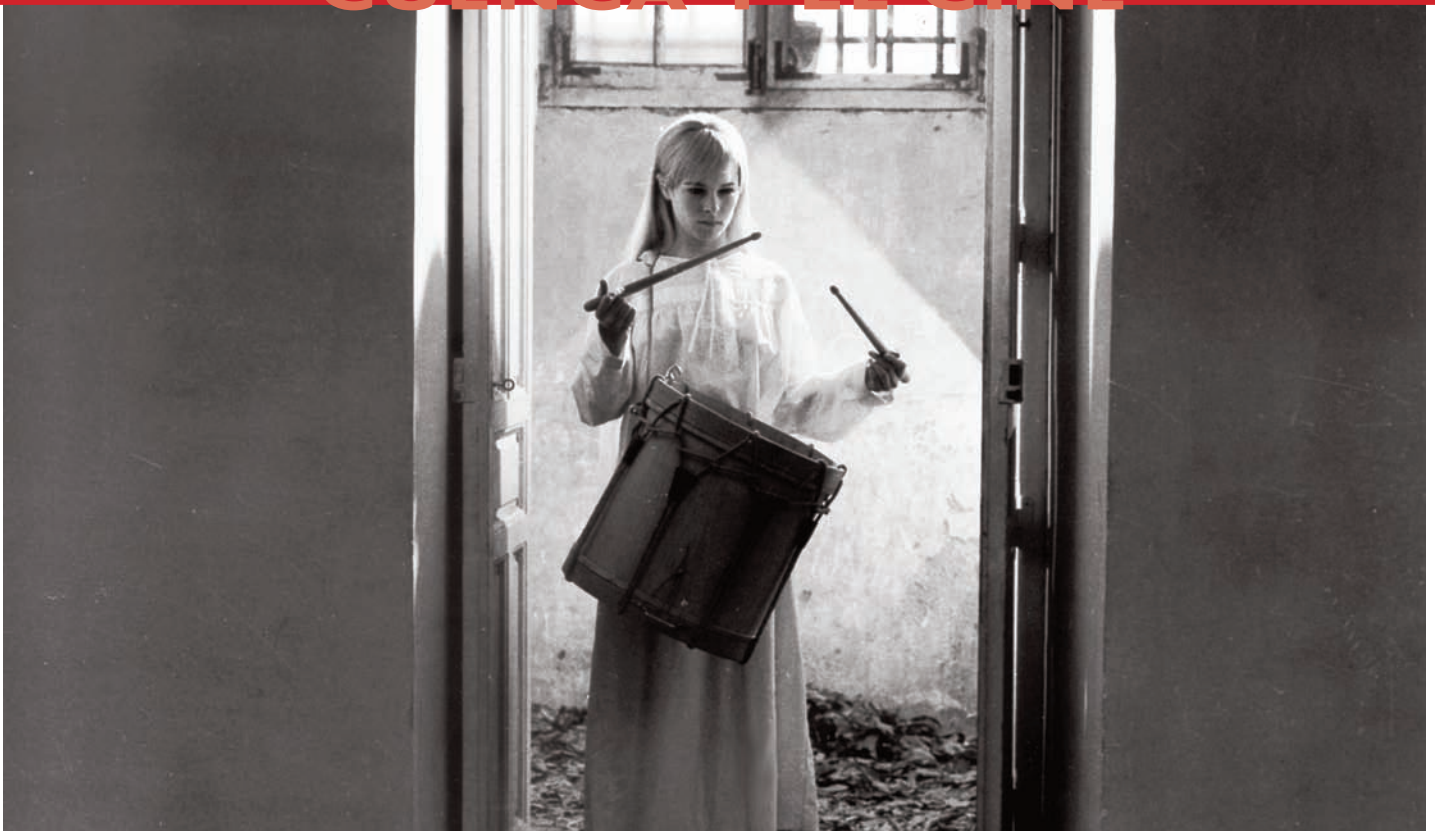
De los pueblos destaca la iglesia y el cementerio (presen-
cia constante de la religión y la superstición) y, en algunos
casos, el castillo (residuo de la España feudal). De la ciu-
dad, las costumbres más carpetovetónicas y atávicas
como las procesiones de Semana Santa, el culto a los
muertos en Todos los Santos, las vaquillas o los gigantes
y cabezudos. Y acierta Saura con los referentes literarios;
uno explícito, el *Ubi sunt?* de las *Coplas* de Jorge Manrique
que ilustra las imágenes de Todos los Santos, y otro im-
plícito, que planea sobre todo el film, que es Antonio Ma-
chado. El realizador, tácitamente, parece estar

actualizando algunos poemas del sevillano casi cincuenta
años después de su redacción, concretamente los famosos
versos de “El mañana efímero”:

“La España de charanga y pandereta,
cerrado y sacristía,
devota de Frascuelo y de María [...] /
El vano ayer engendrará un mañana
vacío y ¡por ventura! pasajero...”.

Con ello Saura pretendía demostrar la vigencia de los tex-
tos regeneracionistas de *Campos de Castilla* o los *Elogios*
en una España que parecía haber cambiado poco desde
finales del siglo XIX a mediados del XX. Terminemos:
Cuenca entronca con *Las Hurdes / Tierra sin pan* de Luis
Buñuel (1932) y no en balde fue considerada como el pri-
mer eslabón, el punto de partida de un posible nuevo do-
cumental: “Cualquiera que considere la situación del
cortometraje español hacia el año 1957 observará lo que
puede suponer *Cuenca* como instrumento de ruptura con
un cine documental amañado y mixtificador”².

Diez años después, Saura vuelve a Cuenca con intencio-
nes parecidas, aunque para entonces su cine había expe-
rimentado ya una evolución que le había conducido, tras
La caza (el film-bisagra), a unos territorios bien distintos.
El director aragonés inaugura con *Peppermint frappé* una
nueva vía de representación, la que recurre a la metoni-
mia, la alegoría y la metáfora para provocar reflexiones
sobre la España del presente. Saura recurre ahora al con-
traste más directo: el médico provinciano Julián (José
Luis López Vázquez) frente al empresario cosmopolita
Pablo (Alfredo Mayo); la modosa y reprimida enfermera



morena frente a la moderna burguesa inglesa y rubia (ambas Geraldine Chaplin); el Seat 850 frente al deportivo rojo; la moda rancia y recatada frente a las revistas extranjeras; la música clásica frente al *pop*; etc... Todo ello enmarcado de nuevo en una Cuenca provinciana y melancólica, de finales de otoño, decadente y bella. Las imágenes revelan el disfrute de Saura fotografiando el descapotable rojo por las calles de la ciudad o aparcado en la hoz de Huécar, Geraldine Chaplin asomada a los ventanales traseros de la “casa colgada” que alberga el Museo de Arte Abstracto, la alameda cubierta por las hojas caídas, el viejo balneario en ruinas... No creamos, sin embargo, en un uso esteticista del paisaje; lejos de ello, Saura compone un lienzo en el que lo que interesa no es el disfrute visual sino más bien la relación de ese paisaje con el estado anímico del protagonista Julián, el radiólogo solitario y triste que descubre en Elena la mujer inalcanzable, moderna y liberada, a la vez que intenta transformar a su enfermera Ana en un simulacro patrio de la misma. De nuevo se nos presenta Machado, pero ahora el de las *Soledades*, el de “Yo voy soñando caminos...”, el de ese modernismo melancólico y otoñal que revela en Julián un deseo incontenible que acabará en aniquilación. Algo más forzada resulta la visita al Museo, que coincide con la de un grupo de niñas; además de

poder mostrar algún trabajo de su hermano Antonio, Saura compone la secuencia en función de la dialéctica entre —de nuevo— tradición y modernidad. Inmenso en un paraje urbano que parece entroncar con la estética del Renacimiento se halla este oasis que refleja las últimas tendencias de vanguardia; de ahí que el cineasta fuerce aún un poco más para que Geraldine Chaplin, a la salida de una cena en el mesón contiguo, toque en su tambor unos redobles de Semana Santa. Se puede ser más sutil, pero no más ilustrativo.

Esta escena, como la final, trazará un vínculo de unión entre Calanda y Cuenca, y otro entre Luis Buñuel y Carlos Saura. No son los únicos; dijimos que Cuenca entronca con *Las Hurdes*, de la misma manera que ciertas estrategias de *Peppermint frappé* se emparentan con el universo viciado de, pongamos por caso, *Él* o *Archibaldo de la Cruz*, dos de las películas mexicanas de Buñuel. Los vicios de la burguesía son universales, pero en el caso de Saura quedan perfectamente anclados en el microcosmos opresor de una pequeña ciudad española de 1967. Cuenca, por ejemplo.

.....
² Jesús García de Dueñas, “Documental español de hoy mismo”, *Film Ideal*, número 67, 1961.

EL PRÍNCIPE ENCADENADO, UN ESTRENO MUNDIAL CON TODAS LAS “BENDICIONES”

José Vicente Ávila

.....



El estreno de la película en Cuenca, en el año 1960, contó con la presencia del director Luis Lucia y de los actores María Mahor y Luis Prendes, que tuvieron que asistir a una Salve en la iglesia de la Virgen de la Luz, y a una misa en la Catedral.

Más de cuarenta largometrajes se han rodado en Cuenca y su provincia desde que en 1925 se llevó a la pantalla la primera película realizada en Cuenca, como lo fue *La sobrina del cura*, en blanco y negro, naturalmente, como bien recoge Pepe Alfaro en su exitoso libro *La imagen encantada*, que necesita una segunda reedición para incorporar los filmes de los últimos años, que han tenido como escenario nuestra tierra, recogidas igualmente en otro volumen como *Cines de Cuenca*, también muy interesante para conocer la evolución del séptimo arte en nuestra provincia a través de las butacas de las distintas salas, muchas de las cuales son historia.



En este trabajo sobre la intrahistoria del cine en Cuenca nos vamos a centrar en el curioso estreno mundial de la película *El príncipe encadenado*, rodada íntegramente en la Ciudad Encantada y la Serranía en el verano de 1960, coincidiendo ese rodaje con escenas también de la Ciudad Encantada para otro largometraje, *El Coloso de Rodas*.

La película *El príncipe encadenado*, dirigida por Luis Lucia, tuvo como principales intérpretes a Javier Escrivá, María Mahor, Luis Prendes y Antonio Vilar. El film, rodado durante el mes de julio y los primeros días de agosto, fue estrenado el 26 de noviembre en el Cine Alegría, y resultó todo un acontecimiento, resaltando el periódico *Ofensiva* que “el público conquesino dispensó una cordialísima bienvenida a las personalidades de las Artes y las Letras llegadas de Madrid”. No obstante, el periódico no hacía ninguna referencia en la primera página al estreno mundial, sino a otras noticias, destacando las elecciones a concejales por el tercio familiar, del domingo 27, y publicando la información del estreno de *El príncipe encadenado* a tres columnas en la página siete.

Precisamente esa presentación y recibimiento a “los artistas de Madrid”, en la visión de medio siglo después,

hubiera merecido algunas escenas para el recién desaparecido Berlanga, pues tiene algunas connotaciones con la película de Plácido rodada en 1961 en Manresa, tras haber estado Cuenca entre las ciudades a elegir. Los artistas de Madrid no llegaron a Cuenca en el tren para cenar con un pobre, como en *Plácido*, sino en una caravana de coches recibida ya en Carrascosa del Campo por las autoridades de Cuenca, que dieron la bienvenida a la “embajada artística y cultural”, que bajó la “Cuesta de los Músicos” de Cabrejas en peculiar desfile automovilístico hasta llegar al puente de San Antón, donde una multitud le aguardaba entre el puente y la puerta de la iglesia de la Virgen de la Luz, estrenada como parroquia dos años antes.

Los actores asistieron a una Salve

Los actores María Mahor y Luis Prendes y el director Luis Lucia, y los miembros del equipo del rodaje y de la productora, con el avezado periodista David Cubedo y el cronista Federico Muelas a la cabeza, pasaron a la parroquia de la Virgen de la Luz, donde la Schola Cantorum del



*Los actores Luis Prendes y María Mahor en el hall del Cine Alegría durante la sesión de estreno mundial de **El príncipe encadenado***

Seminario de San Julián interpretó una Salve y el himno de la Virgen de la Luz, con la presencia incluso del obispo de la diócesis, Inocencio Rodríguez, a quien saludaron los artistas, quizá un tanto sorprendidos por esa pomposidad religiosa.

Tras el recibimiento tan peculiar de la época, la caravana artística y cultural pasó por Carretería entre gran expectación, para dirigirse al Cine Alegría, en la calle Diego Jiménez, ya abarrotado de público, que agotó las entradas a 30 pesetas y cuya recaudación se entregó al Obispado para la Campaña de Navidad.

Antes de la proyección de la película *El príncipe encadenado*, con “caracteres de sensacional *première* en nuestra capital”, hubo una proyección de cortometrajes y una presentación de Federico Muelas sobre la importancia que suponía para Cuenca que los directores la eligiesen para sus rodajes. Y tras el éxito del estreno y de la cena, con tertulia incluida en el Hocino de Federico Muelas, los artistas y acompañantes se dieron de madrugada una vuelta por el Casco Antiguo, iluminado para la ocasión. Al día siguiente, domingo, siguieron los actos para la embajada artística, nada menos que con una misa en la Catedral a las doce del mediodía, y un acto en el Ayunta-



El entonces popular locutor y presentador de televisión David Cubedo, que ejerció de maestro de ceremonias, recibe a la actriz María Mahor sobre el escenario del Alegría

miento en el que el alcalde, Bernardino Moreno, entregó una piedra simbólica de la Ciudad Encantada, como recuerdo del rodaje y estreno de *El príncipe encadenado* en Cuenca. Después de una comida de despedida, la caravana partió para Madrid a media tarde, con todas las “bendiciones” de la ciudad.

Luis Lucia: “El crimen de Cuenca es no conocerla”

En una entrevista que el entonces joven periodista Jesús de las Heras (ya jubilado tras su paso por TVE, *El País* y otros importantes medios) le hacía al director Luis Lucia en los días previos al rodaje, este señalaba que tras leer el guión pensó en Cuenca: “El enfoque que quiero dar a la película es de fantasía, de leyenda, y creo que la Ciudad



*Las autoridades civiles estuvieron representadas por el presidente de la Diputación, Guillermo Ruipérez, y el gobernador civil, Eladio Perlado, a quienes podemos ver en sus butacas, y a la entrada del Cine Alegría donde están expuestas las carteleras de **El príncipe encadenado***

Encantada responde a esa tónica. Además, por Cuenca tengo una gran admiración, hasta el punto de que he dicho que ‘El crimen de Cuenca es no conocerla’.

La actriz María Mahor, que se hospedaba en la Posada de San José, le decía a Jesús de las Heras lo que le comentó a Javier Escrivá, el principal protagonista: “Me quedaría a vivir en Cuenca toda mi vida”.

Muchos extras conquenses actuaron en ambas películas y eran llevados en autobuses hasta la Ciudad Encantada. Mari “La del Ventorro”, como se le conoce cariñosamente, me comentaba al respecto: “Yo era muy pequeña, pero recuerdo que en mi casa se vestían algunos de los actores y pernoctaban, tanto para *El príncipe encadenado* como para *El Coloso de Rodas*. Ver los rodajes era para nosotros algo muy especial, pero lo que más me impactó, y es una imagen que no olvido, es ver la Ciudad Encantada de noche iluminada; era sensacional”.

Raúl del Pozo: “La ciudad del cine”

Raúl del Pozo, que escribía su columna “Diario de un provinciano”, se acercó a la Ciudad Encantada y contó su visión del rodaje de ambas películas, en el artículo que tituló “Ciudad del cine”:



Tampoco faltó la máxima dignidad eclesiástica de la provincia, el Obispo de la Diócesis Monseñor Inocencio Rodríguez Díaz, acompañado por el Deán de la Catedral, Salvador Alonso Fernández

“La Ciudad Encantada se ha desencantado un poco para hacerse sede, durante una temporada, del mundillo cinematográfico. La encontré entre los pinos, coqueta con sus faldas de piedra, dejándose retratar. Un carrusel de camiones, cables, focos, platinas, estrellas errantes, muñecos, extras, mocetones semi-desnudos, muchachas en pantalones, contrasta con este paraje rural, sencillo y tosco. Los *jarotes* están que muerden porque les pisan las avenas. [...]



Estas imágenes nos acercan a diversos momentos del rodaje, en el decorado natural de la Ciudad Encantada, de *El príncipe encadenado* durante el verano de 1960, con la participación de varias decenas de extras conquenses que no pasaron frío precisamente

La Ciudad Encantada, o la ciudad del cine, que va camino de ser, se ha convertido en un Hollywood provisional. Si los regidores cinematográficos se empeñan harán de nuestra tierra películas para parar un tren. [...] En el bar encontré comiéndose un chorizo serrano al super-famoso y súper-simpático Jorge Rigaud, el San Valentín de *El día de los enamorados*. Llevaba unas sandalias griegas y una tosca túnica a la espalda. Es tan simpático como en el cine y desde luego, no le iba bien la indumentaria de época [...]

También hablé con Gonzalo de Esquiroz y Luis Marcos, dos codiciados especialistas que posee el cine español. Han doblado a famosos astros y tienen en su haber verdaderas hazañas... Al mando de las huestes estaban Luis Lucia terminando de rodar para *El prín-*

cipe encadenado y Sergio Leone, italiano, empezando el rodaje de *El Coloso de Rodas*, una *requeteproducción*, pues intervienen España, Italia, Francia y si no me engaño, dinero de América”.

Incluso el entonces joven poeta de Priego Diego Jesús Jiménez, que ganaría ocho años después el Premio Nacional de Poesía, además del Adonais cuatro años antes, firmaba una crónica previa sobre de la película, al alimón con J. Torrijos de la Hoz, resaltando la fidelidad del film con *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Diego Jesús realizó en esos años jóvenes algunas críticas cinematográficas en esas páginas del periódico conquense en el que descollaban por su frescura y talento los artículos de Raúl del Pozo, José Luis Coll y el citado Jesús de las Heras.

Gonzalo Pelayo: SOY UN “CINÉFAGO”



“Más cine por favor, que todo en la vida es cine
y los sueños, cine son”
(Luis Eduardo Aute)

No hace mucho tuve una pequeña intervención en una radio local sobre un tema relacionado con el cine. Como en Cuenca tenemos la ventaja (a veces también el inconveniente) de que nos conocemos todos, no pasó mucho tiempo sin que un conocido aficionado al arte fílmico me comentara por la calle la intervención a la que me refiero, añadiendo, además, la circunstancia de que él se declaraba y ratificaba como un gran aficionado al cine porque se veía al menos trescientas películas cada año, dato sorprendente pero posible. Con este currículum, no era de extrañar que se mostrase con rotundidad como un “gran cinéfago”.

Confieso que esta definición de “cinéfago” me sonó fatal, a algo así como antropófago, y dándole vueltas al meollo decidí la consabida consulta recurrente en el internet para salir de dudas. El resultado es que mi interlocutor tenía

toda la razón del mundo; un tío que es capaz de meterse entre pecho, espalda y cabeza casi una *pelí* diaria durante las cuatro estaciones, tiene todo el derecho a ser un destacado “cinéfago”, al parecer y en definición *internetsiana* (no lo encontré en la RAE), persona que devora el cine y muy por encima de la especie del cinéfilo común, género en el que yo creía que militaba y del que abjuro para pasarme al nuevo.

Viene esto a cuento porque ante este desarme conceptual no sabía si era yo el más indicado para responder a la invitación de los editores y redactores de este primer número de la revista de nuestro entrañable y veterano Cine-club, que me solicitan relate lo que ha sido el cine para mí a lo largo de toda una ya larga vida y perteneciente a una generación que ha tenido una importantísima referencia cultural, personal y formativa en este medio. En definitiva, el relato de una experiencia vital compartida.

Por lo anteriormente escrito deducirán inmediatamente que pertenezco a una generación que no vivió directa-



*Los actores Juanjo Artero, Felipe G. Vélez, Antonio Gamero y el director Antonio del Real acompañan a Gonzalo Pelayo, sobre el escenario del Teatro Cine Xúcar, presentando **El río que nos lleva** durante la inauguración de la IV Semana de Cine de Cuenca, el día 5 de noviembre de 1990*

mente la Guerra española, pero que fue receptora de todas sus consecuencias directas, sobre todo de las consecuencias más negativas, si es que en estas circunstancias hay alguna positiva. Pero que nadie dude: a pesar de todo, fuimos, o al menos yo me considero como perteneciente a una generación difícil pero feliz, probablemente la felicidad que da la inconsciencia de los pocos años, el descubrimiento paulatino de la vida y el convencimiento de que siempre habrá un futuro, a lo que contribuyó, de forma radical, el invento que casi medio siglo antes habían creado unos hermanos fotógrafos franceses que al parecer no daban por él un duro (mejor dicho, un franco): el “Cinématographe”.

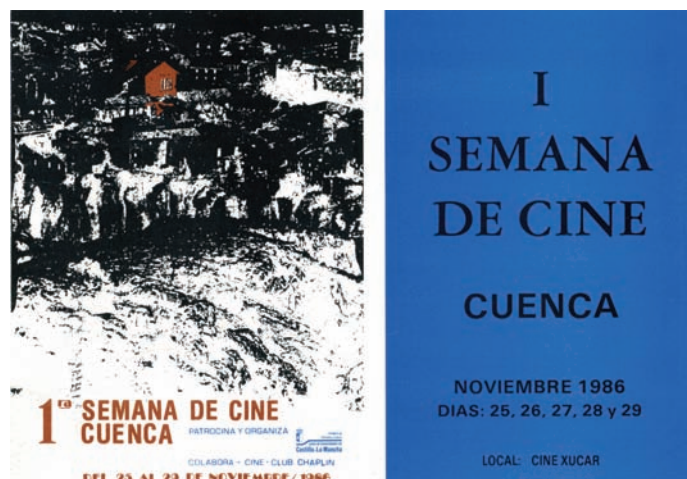
Se preguntaba el director y guionista de cine español Juan José Porto: ¿qué sucedería si de repente, en una hipótesis fantástica, fuesen borradas de nuestro conocimiento todas y cada una de las imágenes cinematográficas que,

desde la pantalla, han llegado a nuestra mente a lo largo de los años? Pues, sencillamente, que nuestro saber quedaría reducido hasta unos límites que estamos muy lejos de sospechar, concluía Porto. Sería una hipótesis absurda que personalmente me habría afectado mucho, ya que yo tuve la suerte de nacer y criarme en un pueblo donde durante muchos años llegaron a existir o coexistir hasta tres salas de proyección. Me refiero a Tarancón, pero a pesar de que ya era la localidad más grande de la provincia, no constituía ninguna excepción, ya que desde los años cuarenta hasta prácticamente los ochenta del pasado siglo, toda nuestra extensa provincia estaba bien surtida de locales de proyección cinematográfica. Desde nuestra perspectiva actual, será difícil entender cómo en nuestra provincia podría haber casi ciento cincuenta cines o que pueblos como Minglanilla, Campillo de Altobuey, Casasimarro, Casas de Fernando Alonso, Iniesta, Ledaña, Motilla del Palancar, El Pedernoso, Quintanar

del Rey, San Clemente, Sisante e incluso una población con un número bajo de habitantes como era Villora, a la sazón con poco más de setecientos, podían tener abiertos y en funcionamiento hasta dos y tres locales de exhibición cinematográfica. O en Cuenca capital (27.007 habitantes en 1960), con siete cines abiertos y con programación estable y simultánea. Y, además, todos ellos locales de amplio número de aforo (en su inauguración en 1954, el Xúcar tenía una capacidad para 1.560 espectadores y daba sesiones hasta matinales).

Después, la emigración y la despoblación hicieron estragos. Pero ello no podía impedir que nuestra generación tuviera en el cine su máxima y en algunos casos única referencia cultural. Eran tiempos en los que se hablaba de cine, en los que nuestras vidas giraban en torno al cine, a la próxima película que vendría a nuestras salas o en el conocimiento de géneros, actores, directores y todos los pormenores relacionados con él. Nuestro primer cometido cada domingo o festivo, aparte de la obligatoria misa, era acercarnos los grupos de amigos a los lugares habituales para ver los “cuadros”, aquellos cartoncillos con fotografías de las películas de turno, a veces tan usados, de tanto clavar y desclavar de las carteleras, que habían perdido sus bordes y más que cuadros eran redondos. Y rápidamente a sacar las entradas ante el riesgo cierto de quedarte sin ellas y a obtener el programa de mano con el que la mayoría de los locales te obsequiaban y que cuidadosamente coleccionábamos como oro en paño, una afición que aún hoy nos viene acompañando a muchos mitómanos del cine. Tal era el interés que había muchos cines que en la sesión de tarde tenían más de media sala abonada, es decir, familias enteras que comprometían un abono permanente para la totalidad de la temporada.

La mía fue una generación que descubrió la vida a través del cine y a través de él adquirimos un nivel de conocimientos que a generaciones anteriores les habría supuesto muchas horas de estudio y dedicación. Conocimos igualmente la historia y la geografía humana que para nuestros antepasados hubiera sido prácticamente imposible, so pena de haber viajado constantemente por el mundo. Conocimos perspectivas y paisajes que no estarían al alcance anteriormente ni para los más privi-



Gonzalo Pelayo fue Director Técnico de la Semana de Cine de Cuenca, un añorado proyecto que alcanzó dieciocho ediciones

legiados; tuvimos conocimiento de ciudades, etnias, personas y personajes, paisajes y paisanajes que unos años antes casi nadie imaginaria por desconocimiento; y todo ello, sin movernos de una butaca en una sala oscura y a través de una pantalla blanca (aunque, la verdad, no siempre estaban tan blancas).

Decía Jean Cocteau, polifacético poeta francés y gran amante del arte cinematográfico, que “el cine es un sueño que el espectador sueña despierto”, y en verdad es una más que excelente definición. Mi experiencia vital con el cine se sumerge en tiempos de la infancia cuando mis padres me llevaban a las sesiones del cine de mi pueblo, un Teatro-Cine enorme con más de mil localidades, casi la mitad en un anfiteatro en el que lógicamente al final se encontraba la cabina con los elementos de proyección. Recuerdo nítidamente que cuando la película no me interesaba mucho, probablemente con la edad que tenía ni la entendía, me dedicaba a mirar aquel haz de luz blanca que venía desde lo más alto y profundo del local y que vertía aquellas imágenes maravillosas sobre la pantalla. Me sentía absolutamente subyugado y presentía que aquella luz debía venir desde el mismo cielo. Y lo que son las cosas, con apenas trece años (sí, un niño, por eso comprendo perfectamente la sensibilidad que transmite Tornatore en *Cinema Paradiso*) empecé a trabajar en una de aquellas cabinas de proyección, donde tuve ocasión de desarrollar todo el interés por hacer que la calidad con la que las imágenes llegaran al público fuera la máxima, a



El Cinema Aguirre es otro proyecto de Gonzalo Pelayo que ha cumplido su sexta temporada con gran éxito de asistencia

pesar de los casi rudimentarios medios técnicos con los que contábamos, pero para nosotros, que tanto amábamos el cine, era un reto conseguirlo.

Las especiales circunstancias socio-políticas de nuestro país en aquellos años de adolescencia y juventud, hicieron que nuestra generación fuera una generación especialmente exigente con el cine, que para nosotros no era exclusivamente un elemento de ocio o distracción. Generalmente tuvimos una sensibilidad especialmente crítica. Eran momentos en los que los elementos de censura y control de los medios de comunicación, entre los que se encontraba el cine, nos hacían especialmente susceptibles, a veces quisquillosos, con la visión de las películas. De igual forma que todos acabamos aprendiendo a leer entre líneas, los “cinéfilos” de la época aprendimos a interpretar los mensajes de los filmes de forma muy subjetiva, tratando de adivinar cuál era el fondo de la cuestión, aunque debo reconocer que en muchas ocasiones nos pasábamos de frenada y las conclusiones que sacábamos nada tenían que ver con la realidad de lo que se nos contaba a través de la película, que era, sencillamente, lo que veíamos. Pero nosotros permanecemos fieles a aquel aforismo que dicen los franceses, *de l'autre côté de l'écran*, que por lo visto significa que en cine hay que ir siempre al otro lado de la pantalla.

Y en esta determinación sí fuimos generosos, porque es verdad que el cine, a través de realidades, ficciones y con-

clusiones más o menos certeras, nos desvelaba que, más allá de nuestros límites geográficos, siempre limitados porque para nosotros en aquellos momentos la posibilidad de viajar era una quimera, intuíamos que allende de nuestro pueblo de provincia o de nuestro país, existían otros mundos, otros sistemas sociales y económicos, otras culturas, otros modos y modas, otros paisajes y paisanajes, otras personas que siempre se nos antojaban imitables. Pero también es cierto que finalmente también tuvimos margen para la apertura, el conocimiento real de las cosas y la constatación de que fuera de donde nos alcanzaba la visión de la pantalla, no todo era de color de rosa, sino que también había ocre y negro, como el cine mismo. Y también comprobamos que a través de las películas se podía hacer colonización cultural, adoctrinamiento político y dirigismo de ideas. Pero esto también nos vino bien, porque tuvimos la posibilidad de contrastar y decidir.

En definitiva, “ese invento con poco futuro”, como en principio lo definieron sus propios inventores los hermanos Lumière, (no imaginaban lo que después sería la industria del cine) se implantó como un elemento determinante en nuestras vidas, que condicionó en gran parte nuestros gustos, nuestra forma de actuar, de vestir, de hablar, de divertirnos, de llorar..., y de soñar. Definitivamente hemos sido, somos, aunque ya peinemos canas, algunos ni eso, una generación de “cinéfilos” y ya nadie nos va a cambiar.

Por ello y recurriendo a mi *cultureta* cinematográfica, termino con una versión libre adaptada de aquellos versos de *El príncipe encadenado*, que para mí no es un personaje de Calderón, sino una película rodada en Cuenca. Ficha Técnica: España, 1960. Director: Luis Lucia. Guión: José Rodolfo Boeta. Música: Cristóbal Halffter. Actores... Sinopsis...Duración...

¿Qué es la vida? Un frenesí
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño:
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, **CINE SON.**



Juanra Fernández: *PARA ELISA* GUION / STORY BOARD

En septiembre de 2013, Juanra Fernández daba a conocer al público *Para Elisa*, que hasta la fecha es el único largometraje de ficción rodado en Cuenca por un director y guionista conquense. Con Ana Turpin, Ona Casamiquela y Luisa Gavasa como actrices principales, *Para Elisa* se erige en un *thriller* psicológico con aires de *grand-guignol* que, además de en España, ha sido estrenado en otros países como Estados Unidos o México y ha participado en numerosos festivales de todo el mundo (Oporto, Buenos Aires, Finlandia, Brujas, Dublín).

Presentamos en *TIEMPOS MODERNOS* una página del guion del film (concretamente la secuencia 16) y su equivalente en el *story-board*, con dibujos de Ramón Llamas.



16 INT. NOCHE. HABITACIÓN.

ELISA está maquillando a ANA, la sujeta con fuerza por el cuello mientras con la otra mano le pinta la cara, DIAMANTINA entra.

DIAMANTINA

Tienes muy preocupado a tu novio, el pobre parece que te está buscando con desesperación.

Al final se cansará, a todos les ocurre, y te olvidará, se irá con otra.

(Acaricia en el pelo a ELISA)

Hay que dormir, cariño, es muy tarde, dale un beso a tu juguete y acuéstate.

ELISA se abraza con fuerza a ANA y la besa, después se levanta para meterse en la cama. Su madre la arroja.

DIAMANTINA

Mañana tendrás otro largo día para jugar, duérmete mi niña.

DIAMANTINA sale de la habitación tras apagar la luz y cerrar la puerta. ANA, al verse sin vigilancia, empieza a intentar soltarse; hace fuerza con sus brazos intentando descoser las mangas, pero ante la imposibilidad, prueba a alcanzar con sus dedos la costura para desgarrarla; cuando logra asir el hilo se abre de nuevo la puerta y entra DIAMANTINA. Lleva un frasco de cristal y una cucharilla. Se acerca a ELISA.

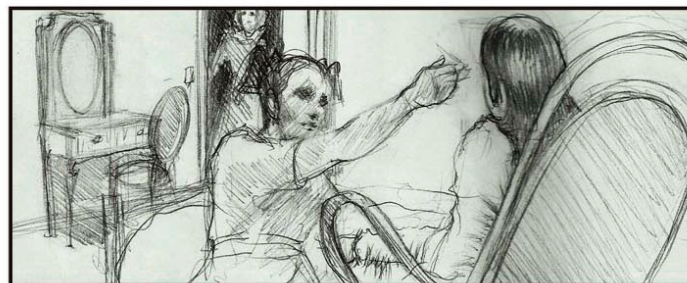
CONTINUED



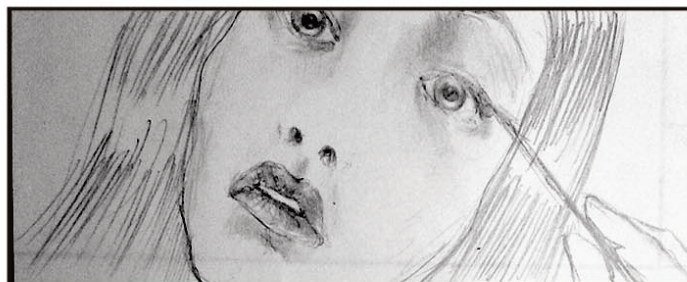
Producción: Para Elisa.

Fecha:

Pag:



ESCENA	DIALOGO:
PANEL	ACCIÓN / NOTAS: AUDIO:



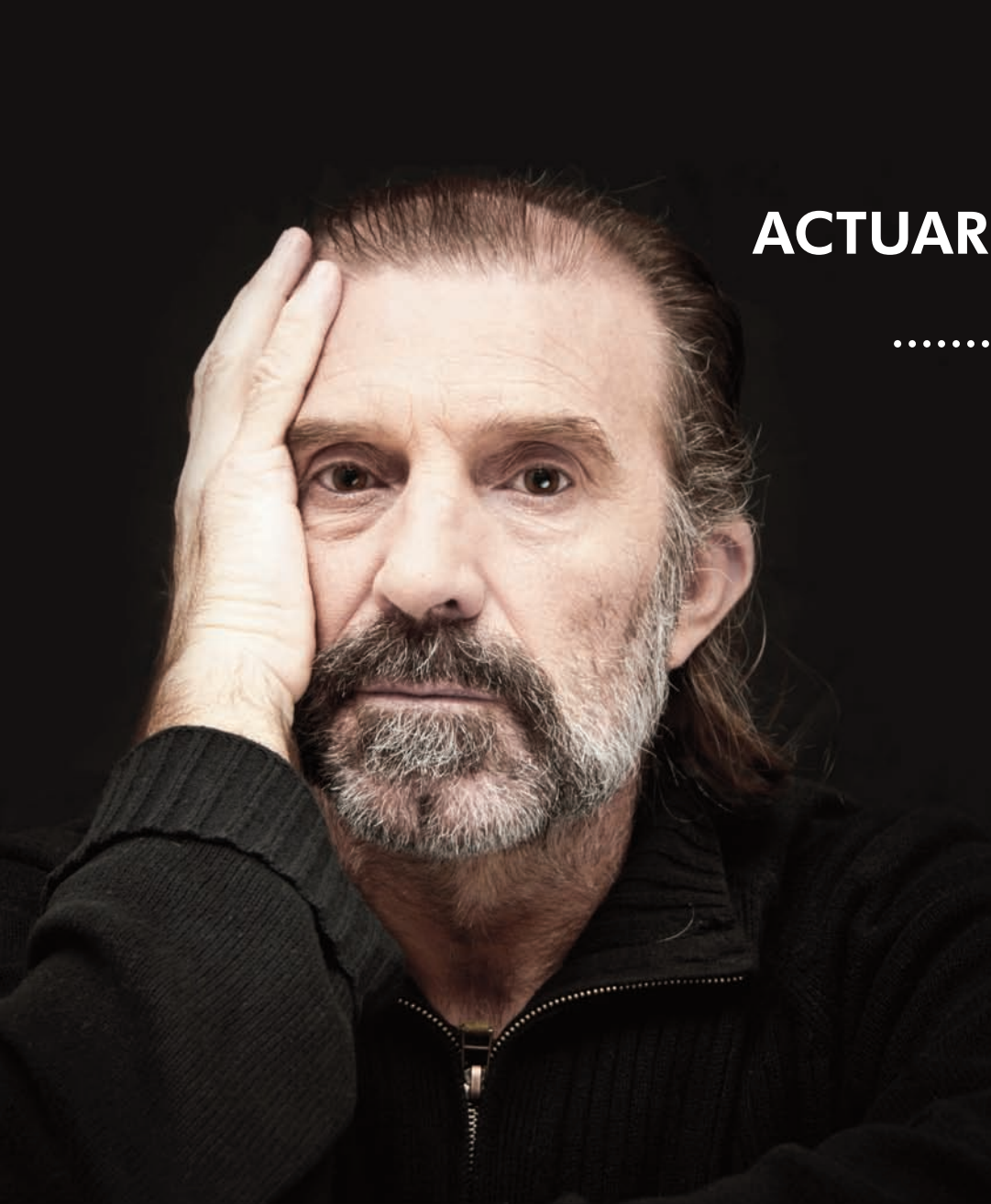
ESCENA	DIALOGO:
PANEL	ACCIÓN / NOTAS: AUDIO:



ESCENA	DIALOGO:
PANEL	ACCIÓN / NOTAS: AUDIO:

P15





Felipe G. Vélez

ACTUAR SIN MÁSCARA

T.M.

.....

Tras casi tres décadas dedicadas a la interpretación, compaginando teatro, cine y televisión, el reconocimiento profesional le ha llegado a Felipe García Vélez (La Herrería de Santa Cristina, pedanía de Carrascosa de la Sierra, 1958) cuando la madurez vital y profesional le ha permitido conjugar el equilibrio entre la persona y el personaje, en la vida y el teatro. Una evolución no siempre fácil que le ha llevado a transitar por personajes cinematográficos en ocasiones casi imperceptibles; a pesar de trabajar con los nombres más grandes del cine español como Mario Camus, Gutiérrez Aragón, Carlos Saura, Pilar Miró, Gonzalo Suárez, Ricardo Franco o Álex de la Iglesia, su trayectoria profesional ha sido una verdadera carrera de fondo, que en ocasiones le ha obligado a compatibilizar sus labores interpretativas con otros trabajos de mera subsistencia. Su rostro agrietado (*akirdouglasado*, si el término existiera) y su voz quebrada le han convertido en un actor de carácter al estilo clásico.



En los últimos tiempos, parece haberle llegado el reconocimiento profesional: en 2015, fue nominado al premio Goya al mejor actor de reparto —en competencia con Javier Cámara, Tim Robbins y Manolo Solo— por la película *A cambio de nada* (Daniel Guzmán, 2015), que también le reportó el premio de la Unión de Actores y Actrices en la misma categoría, frente al propio Cámara y a Carlos Álvarez Novoa; y también obtuvo este último galardón en 2014 por su trabajo en la obra teatral *Cuando deje de llover*, de Andrew Bovell. Todo ello supondrá sin duda un punto de inflexión en su trayectoria profesional. Era, por todo esto, la mejor ocasión para inaugurar una serie dedicada a los cineastas vinculados a nuestra provincia.

TIEMPOS MODERNOS conversó largamente con él a finales de marzo de 2016, durante una de sus frecuentes visitas a Cuenca. Aunque la siguiente entrevista no puede recoger las inflexiones de su voz, las pausas y cadencias, las subidas de entonación o la emoción contenida en ciertos momentos, ofrecemos al lector un resumen de esta

Gancheros participantes como extras en la película El río que nos lleva rodean a Tony Peck (de pie en el centro) y a Santiago Ramos, Eulalia Ramón y Felipe G. Vélez (agachados)

conversación que contribuya a perfilar su personalidad como actor. En definitiva: habla Felipe G. Vélez.

Los comienzos

Yo era atleta y no me había planteado ser actor. Estaba en la mili y si eras deportista de élite e ibas voluntario hacías pocos meses de mili y podías entrenar a la vez. Fuimos Moracho, Abascal, y otros a Barcelona y allí conocí a un chico que era actor y bailaba flamenco y me introdujo en ese mundo. La vida me llevó a Nancy Tuñón, que fue mi maestra; era de la escuela argentina, y estuve tres años con ella. Montábamos alguna función y el teatro me transformó; decidí que quería ser actor. En 1983 trabajé en la película *Victoria!* de Antoni Ribas, donde hice de anarquista. Me fui a Madrid, donde había más trabajo, y allí empecé en el Ballet Nacional, porque yo entonces



Espectaculares imágenes de la participación de Felipe G. Vélez en el rodaje de *El río que nos lleva*, en los parajes del Alto Tajo, junto a Mario Pardo, Juanjo Artero y Santiago Ramos

bailaba flamenco. Coincidí allí con Antonio Canales, pero lo tuve que dejar porque preferí optar por la actuación. En Madrid hice *El arreglo*, de José Antonio Zorrilla, con Eusebio Poncela, y a ella le siguieron otras: a luchar por la vida.

Para mí fueron determinantes la serie de televisión *Los desastres de la guerra*, de Mario Camus, *El crimen de las estanqueras de Sevilla*, de *La huella del crimen*, dirigida por Ricardo Franco y *La forja de un rebelde*, serie también de Camus. Y guardo un recuerdo especialmente grato de *El río que nos lleva*, de Antonio del Real, donde hacía “El Negro”, un comunista que salía huyendo del pueblo. Está rodada cerca de donde nací, en el Alto Tajo, y mi abuelo había sido ganchero, como los que salen en la película, y lo disfruté mucho. También recuerdo con agrado *Colinas como elefantes blancos*, una película de Tony Ricardson, con Melanie Griffith y James Good y basada en Hemingway.

Luego hice de todo, porque hacerse una carrera es muy difícil. *Todo por la pasta* de Urbizu, por ejemplo. En teatro, *Bodas de sangre*, con José Luis Gómez, con la que recorrí toda Europa. En cine hice muchos secundarios y lo importante es que conseguía vivir de mi trabajo.

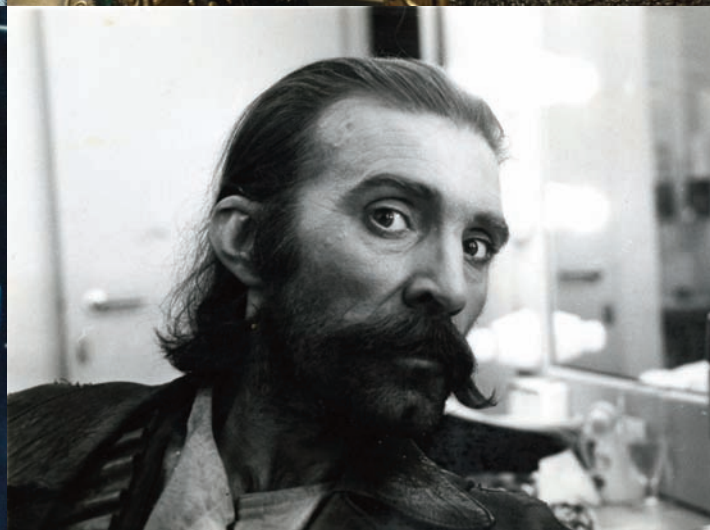
El método

Yo trabajo la escuela moderna que es: “cuanto menos se actúa mejor”. No actuar es lo más difícil que hay. He potenciado el instinto, la parte salvaje, que va unida a tu crecimiento como persona. La base de un actor es la experiencia de vida. Un artista debe vivir. Sobre todo en el cine, donde un plano lo dice todo. Carl Dreyer intentaba retratar el alma, lo que va más allá del rostro, y a eso aspiro. Con que me pongan la cámara basta. Para qué hacer tanto si tienes experiencia y la sabes transmitir.

Me da igual llegar al gran público o al pequeño público, es algo que no me importa. ¿Qué es el gran público? A mí me interesa mover a la gente, sobre todo en los momentos en que estamos ahora.

Referencias

En España me gustan mucho Javier Bardem, que es de esa escuela de la que hablo, y Roberto Álamo, que es fuerte y frágil a la vez, y tiene la valentía de exponerse. Citaría como referencias a Anthony Hopkins: tiene misterio, es una *animalada* de actor, con un mundo interior muy rico. Me gustan también Willem Dafoe y Ben Kingsley. Y por encima de todos Orson Welles: todos los días lo invoco, quiero tener su fuerza, su dimensión. Alguien dijo que



Welles era más grande que la Tierra, lo habitaba todo. Tenía un gran talento en todo lo que hacía, y también como actor. Una vez dijo que nunca perdió de vista su niño interior. Y eso es hermoso. Era genuino y auténtico, no se parecía a nadie. Ah, y todos los de Ingmar Bergman: Max von Sydow, Erland Josephson, las mujeres.

Debut como director

He dirigido un cortometraje, *El vellocino*. Aproveché que estaba ganando dinero con *Sin tetas no hay paraíso* para hacer este corto, en el que soy director, productor y actor. He rodado en CinemaScope, que ya no rueda nadie así. Pero quería hacer un homenaje a la naturaleza (sobre todo el mimbre) y era el formato idóneo. El punto de partida es el conocido icono de que el filósofo Nietzsche está

Mosaico de personajes: El Negro de *El río que nos lleva*, Hamed El Zegrí en la serie de TV *Requiem por Granada* (junto a Manuel Bandera), el Hermano Víctor en el terrorífico film *La Hermandad*. La cuarta imagen corresponde a la obra de Valle-Inclán *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, con la que se inauguró *La Abadía*

en Turín y que están maltratando a un caballo, la historia que contó Béla Tarr en su película *El caballo de Turín*. Ahí meto el Anticristo de Nietzsche, meto a T.S. Eliot, al músico Ligeti, a todos los “raros”. También a Beethoven, mi músico favorito. La película trata de un camino iniciático (de ahí lo del vellocino) de un hombre que va a su pueblo en busca de su memoria; ha ido a festivales y ha gustado. Es imperfecta, soy muy autocrítico con ella, pero creo que tiene planos muy bellos. Además, rodé en mi tierra, en Valdeolivas, Cañizares, Priego, Masegosa, etc. Y recreo la voz de mi padre, el guion lo hice con mi hermana, aparece un sobrino mío... Pero, como tengo un carácter de exceso, acabé agotado.



Imágenes de la película **A cambio de nada** (Daniel Guzmán, 2015).
El personaje de Justo Caralimpia, arraigado en la tradición de nuestra propia esencia picaresca, le ha deparado los mayores reconocimientos de su carrera profesional en el cine, nominación al Goya incluida

Directores

Buñuel para mí es el maestro; en un país donde reina la mediocridad que nos ha tocado vivir, en el país del sainete, un hombre como Buñuel es universal. Si me dicen que elija tres películas de la historia del cine, está *Viridiana*, y luego alguna de Andréi Tarkovski, *Stalker*, por ejemplo. *Viridiana*, en lo suyo, está a la altura de Picasso o de Camarón. También me gustan mucho Werner Herzog y Pasolini, al que amo profundamente.

De los españoles actuales, mi favorito es Víctor Erice. Y Mario Camus es maravilloso, un gran profesional y con sentido poético, aunque en su cine predominaba su parte artesanal. Y de mis últimos trabajos destaco a Daniel Guzmán, con el que he rodado *A cambio de nada*.



El Vellocino

Un cortometraje de Felipe García Vélez

La realización de *El vellocino* (2008), la única incursión de Felipe G. Vélez tras la cámara, supone para el actor la culminación de un proyecto personal con importantes aportaciones familiares: el guion es de su hermana Isabel, la voz en off corresponde a su padre, su hermano Julio interpreta a un aldeano... Es la historia de un hombre que llega a un pueblo idealizado por el ambiente rural y prendado por la pantalla panorámica. El título da pistas sobre la referencia mitológica de este Jasón que busca el vellocino en la Cólquida de su infancia. La verdadera identificación entre el realizador y el argonauta de la historia se produce cuando el personaje se funde con el paisaje, y sobre las imágenes rojizas y ocreas filmadas en Cañizares, Valdeolivas, Priego, Masegosa..., toman vida las emociones de un retorno imposible; todo para constatar que la añorada Arcadia de la inocencia se perdió entre los ganados y los riscos del pasado.

La película, de 15 minutos de duración, es una experiencia de reflexiones poéticas que pretende ilustrar las emociones de un paisaje pintado con colores cargados de lirismo: de Alcarria y Sierra, de rojo y amarillo, de mimbre y chopo... Supone la hermanación entre la historia y la experiencia vital del realizador, un itinerario filmado en los espacios de su propia infancia, donde se reencuentra con el niño que fue, con la voz del padre recreando las vivencias y las estampas de un tiempo pasado redimido en la escena del burro maltratado (aquí entra en juego el filósofo Nietzsche), en la imagen del rebaño de cabras visualizado en el momento de abandonar el pueblo, desde el Argos representado por el autobús surcando las aguas asfaltadas del valle. Pura poesía hecha con imágenes envueltas en las notas de Beethoven.

P.A.



Felipe G. Vélaz en una imagen del telefilm titulado *22 ángeles*, dirigido por Miguel Bardem, y que está pendiente de estreno en La1 de TVE

Antes y ahora

La crisis general que sufre el mundo, y en particular España, influye en todos los aspectos y especialmente en la cultura. Ahora, habiendo cada vez más gente bien preparada, prima (siempre ocurrió, pero ahora aun es peor..., especialmente en televisión y cine), la eficacia sobre el talento, lo convencional a lo genuino... Cada vez se trabaja con menos presupuesto y con una absoluta dependencia de los grandes grupos de poder que eligen qué televisión y qué cine tienen que verse..., y eso es terrible.

Por ello acabé mi discurso al recibir el premio de la Unión de Actores con estas palabras: “Hay que poner a las personas en el centro, en el foco de las prioridades... El desarrollo humano es mucho más crucial que el rendimiento económico”.

Proyectos y futuros

Acabo de rodar una película de Miguel Bardem, un telefilm para TVE que se llama *22 ángeles* y se pasará por La1. Trata de un barco que va a las Américas a principios del siglo XIX con veintidós niños con el objetivo de llevar la vacuna de la viruela para erradicarla; la he hecho con Pedro Casablanc, el de *B (de Bárcenas)* y María Castro.

Estoy dirigiendo un monólogo, un reto personal, con una actriz joven, con textos de Raúl Gómez Zurdo. Voy a hacer un capítulo de la serie *El caso, crónica de sucesos*. En teatro, me han ofrecido hacer de Cervantes, un Cervantes místico cuando está en la cárcel en Sevilla, y también *Tito Andronico* de Shakespeare. Y hay muchos proyectos, creo que lo mejor de mi carrera está por venir.

Federico Muelas: ESPAÑA RENUNCIA A SU “WEST”

EL TEXTO RECUPERADO

La búsqueda de unas supuestas esencias del “cine nacional” ha sido siempre una preocupación de nuestros intelectuales y analistas del cine. Unos porque han considerado que España ha abusado de los temas patrios (sobre todo en la época franquista) configurando todo un subgénero, la “españolada”. Otros, sin embargo, han creído lo contrario: que el cinema español no ha sido capaz de conformar un modelo propio y de aprovechar las posibilidades de la cultura autóctona para combatir el exceso de películas llegadas, sobre todo, del poderoso Hollywood. Rescatamos un viejo texto de Federico Muelas en el que se alinea en esta segunda tendencia y se pregunta por qué, al igual que los norteamericanos han agotado hasta la saciedad su conquista del Oeste, los cineastas españoles no han sido capaces de hacer lo mismo con un tema nacional de gran potencia fílmica: los toros.

Como los niños, el público no tiene capacidad de saturación para las buenas historias. Los cuentos eternos serán escuchados siempre con la misma delectación, aunque se repitan cientos de veces ante el mismo auditorio. Habrá el mismo corro suspenso aunque todos sepan, con igual minuciosidad que el narrador de los detalles, lo que se cuenta. Y el público de todas las latitudes seguirá siendo fiel a las historias del Oeste narradas en la pantalla, en las que apenas si se ha renovado en siete lustros largos la esencia de la aventura.

Entre los grandes triunfos del cinematógrafo, quizá sea este conseguido por los productores norteamericanos el más importante. La tensión de las gentes acepta sin parpadear desde hace cuarenta años largos el desarrollo en la pantalla de unas mismas incidencias con análogos planteamientos e idéntica distribución de caracteres. Un juego mínimo de variantes y un unánime desenlace sin sorpresa. ¿Dónde está la razón que atornilla en el asiento del cinematógrafo al joven y al hombre maduro, a la doncellita y al alma grave de casa, al botones y al académico?

La apoteosis de este género cinematográfico se ha logrado con la extensión de la pantalla, con el color y con la mejora de los cuadros de interpretación, dando entrada en el reparto a las primeras figuras. Pero si así no hubiera sucedido y esta modalidad del cinema no se hubiera beneficiado con las aportaciones últimas, la fidelidad del público continuaría. Otra es la razón del triunfo y no importa para que el concurso infantil no deserte que el cuento sea narrado por elocuentes, por el abuelo o por la criada. Basta que Caperucita salga de su casa con provisiones para la abuela y atraviese el bosque donde acecha el lobo o que el guardabosques se compadezca de la pobre Blancanieves, condenada a muerte por la madrastra cruel. Con Tom Mix o con Gary Cooper, el éxito de las películas del Oeste será siempre definitivo. Que en torno al héroe merodeen pintarrajeados comanches, broncos aventureros o tropas de uno de los bandos en la guerra de Secesión, da igual. Desde la butaca, hasta el menos avisado sabe el final. El “bueno”, a pesar de todas sus ingenuidades y de sus audacias a cuerpo descubierto, tiene que salir triunfante. Y el público aplaude

las mismas
peripecias,
repetidas hasta la sacie-
dad, sin que nadie se lamente
de falta de novedad en lo que ve.

Con la reiteración, el cinema americano ha llegado a la cima de la perfección soñada. Las películas del Oeste son un prodigio de ambientación. Y de encarnizamiento. El cinematógrafo recobra en ella su máximo valor: el dinamismo. Brota la lágrima aún sin matizaciones psicológicas, como una chispa en la dura piedra al sencillo golpe; pero nace también porque la perfección ha sintonizado todas las sensibilidades.

Pienso todo esto al echar de menos en nuestras pantallas el tema tan nuestro de los toros últimamente realizado por productores extranjeros al amparo de ese disimulo que se llama coproducción. Nuestra cantera cinematográfica más rica sigue sin ser explotada. Da pena oír las opiniones de los que deberían saber de estas cosas al pretender explicar tan lamentable vacío. La lección del cinema americano no ha servido aquí para nada. Todos temen recaer en monotonía. Y por pretender la novedad, se les escapa el tema de las manos. Porque la novedad aquí no es necesaria y basta entregarse al tópico eterno, a la española si queréis, para conseguir el triunfo. Entregarse, sí, pero como lo han hecho los americanos: repitiendo el asunto con la máxima decencia fílmica. El mal no radica en la falta de originalidad del asunto, pues con el simple choque de las reacciones elementales de siempre el esqueleto argumental está conseguido. Lo que hace falta es reiterar magistralmente la atención, perdicés que no cansarán con tal de que sean perdicés.

A la deriva, sabiéndose en la trasera de todas las carrozas triunfales, el cinema español pasa sin pena ni gloria, mientras su tema, el suyo, totalmente intransferible, espera con las manos llenas desde el primer día. Nuestro paletismo de siempre sigue haciendo melindres ante el plato fuerte que no puede faltar, buscándole un tercer pie que no tiene y sin valorar el caudal de sus posibilidades.



La fiesta nacional reitera ante los ojos miopes de los productores sus colosales estampas, iguales y distintas.

Cada nueva figura del toreo pone ante el director una versión nueva del tema eterno y cada tarde de toros instaure sus bastidores sin que la cámara aproveche el derroche de calidades que se suceden aún en los días menos afortunados. Con ventaja sobre los americanos, nosotros tenemos el ambiente vivo, cierto, al alcance de cualquiera, sin necesidad de tramoya alguna. Aquí no hay que resucitar las viejas locomotoras de la Unión Pacífico, ni las salas de juego de las ciudades recién nacidas, ni los campamentos de *síoux*. Todo está en espera del objetivo fotográfico, sin simulaciones...

Pero España sigue obstinadamente renunciando a su Oeste.

.....

Artículo de Federico Muelas perteneciente al inédito *El libro de esto, los otros y lo de más allá*, incluido en Carlos de la Rica (ed.), *Prosas (I)*, El toro de barro, Carboneras de Guadazaón, 1981, pp. 153-156.



Si hay un cineasta que represente la idea de un cine en estado puro ese es Alfred Hitchcock (1899-1980). Un artista complejo, un hombre secreto, misterioso. Su educación como católico le dejó el legado de la idea de culpa, que si la apuramos podemos depurarla en la idea de pecado original. La mancha de Adán y Eva extiende como ADN psicológico y moral a sus descendientes la idea de que la sombra de algo que secretamente conocemos o que incluso ignoramos persigue nuestras acciones hasta transformar nuestras vidas en un itinerario en la que el suspense de ese descubrimiento, el bautizo de nuestro sacrificio, la ascesis de los amantes, nos puede permitir desembarazarnos de esa huella original. Falsos culpables, apariencias que condenan, errores que se pagan inevitablemente, conspiraciones rayanas en la paranoia, el inquietante museo hitchcockiano está también habitado por el amor, la pasión, el *voyeurismo*, la curiosidad, el onirismo, el crimen, la vida y la muerte. En esa delgada frontera del hombre corriente atrapado en sus deseos y sueños, *Vértigo / De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958) es la máxima expresión de esa dirección en la filmografía hitchcockiana, un individuo enredado en la conspiración de otros, enviado al mundo de la violencia y la oscuridad: con todo ello Hitch se adentra en el planeta que dibujara Fritz Lang, uno de sus más evidentes maestros.

Lenguaje, puesta en escena y movimientos de cámara

Junto a ello Hitchcock, el supremo artista dominador de la técnica cinematográfica, desde la manipulación del punto de vista que identifica fatalmente al espectador con la trama que le ofrecen subyugantes imágenes, a la maestría en el montaje que supone entender profundamente el uso del tiempo y del espacio, hasta la elegancia insuperable de la puesta en escena en la que la mirada de un personaje *off frame*, fuera del plano, permite al espectador penetrar en la mente del personaje canibalizando las propias fantasías, un movimiento de cámara, un *travelling*, una panorámica, es algo más que eso, una manera poética de describir el mundo en que habitan sus creaturas, todas creadas en el seno de sus fantasías más íntimas.

En *Vértigo*, Scottie (James Stewart) espera en la barra de Ernie's, un restaurante de moda, elegante y sofisticado, que Hitch hace decorar en rojo corazón, a que Gavin Elster, cliente y antiguo amigo, y su esposa salgan del comedor tras cenar. Es la primera ocasión en que Scottie conocerá a Madeleine y Hitch planifica ese final de secuencia con un extraordinario y envolvente *travelling* en el que el movimiento de cámara se une al deliberado uso del punto de vista, en el que narración y espectador se funden, tal y como Henry James trabajaba en sus novelas. Madeleine (Kim Novak) pasa ante la mirada fascinada de Scottie como la imagen de un sueño, una hermosa mujer que parece deslizarse por el aire antes que por la realidad. Conocimiento, fascinación, recreación, enamoramiento, pasión, obsesión, amor, enfermedad. Todos los signos de lo que padece ya desde ese mismo momento Scottie quedan atrapados en ese *travelling* genial delimitando su vida, la película e incluso el destino de Madeleine / Judy. Añadamos un dato más de ese artista que es Hitch, eterno Pygmalion con sus actrices, y que filma con *Vértigo* una perturbadora obra íntimamente autobiográfica. *Vértigo* es la elaboración de una ensoñación de la mente y los deseos de Scottie como consecuencia de la planificación de un crimen diseñado por su amigo y cliente Gavin Elster; Scottie asiste, pues, inadvertidamente a una representación, Madeleine está siendo suplantada por Judy, lo que en ese momento desconocen



tanto Scottie como el propio espectador, lo que convierte a esta magistral secuencia en una paráfrasis de la propia película.

Eduardo Torres-Dulce Lifante (Madrid, 1950) pertenece a una familia con larga tradición vinculada al pueblo conquense de Vellisca, donde se conserva la casa solariega a la que nuestro protagonista vuelve con regular frecuencia. El apellido Torres-Dulce aparece vinculado a la vida política provincial, porque varios de sus miembros ocuparon escaños de diputado. Su padre, Eduardo Torres-Dulce Ruiz, empezó su vida profesional como juez de instrucción en Priego y en Motilla del Palancar, desde donde fue ascendiendo hasta el Tribunal Supremo. En cuanto al autor de este artículo que, como **Firma invitada**, enriquece el contenido de este primer número de nuestra revista, se licenció en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid, ingresando de inmediato en la carrera fiscal, en la que ocupó diversos destinos, hasta llegar a fiscal de sala en el Tribunal Supremo y finalmente en el Tribunal Constitucional. Ha sido Fiscal General del Estado entre diciembre de 2011 y el mismo mes de 2014. Aparte su personalidad jurídica, Torres-Dulce destaca como crítico y ensayista de cine. Lo hemos podido leer en publicaciones como *Nuestro tiempo*, *Nueva lente*, *Contracampo*, *Expansión*, *El Semanal*, *Telva* y *Nickel Odeon* y lo hemos visto u oído en espacios audiovisuales como *La clave* o *Qué grande es el cine*. Ha sido coguionista de *Holmes & Watson*. *Madrid Days*, de José Luis Garci, y es autor de, entre otros, los libros titulados *Armas, mujeres y relojes suizos*, *Jinetes en el cielo* y *El salario del miedo*.

Montaje y puesta en escena

Andrew Sarris decía que Hitch unía en su cine dos tradiciones fecundas del cine mudo, la de Murnau, el filósofo del espacio y los movimientos de cámara, y la de Eisenstein, el cineasta soviético que descubrió la poderosa y demoledora arma del montaje, la fragmentación vanguardista de tiempo y espacio en una sucesión vertiginosa y matemática de fotogramas.

En *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) Hitchcock opera sobre dos ejes, el punto de vista del personaje que interpreta James Stewart, significativamente un fotógrafo inmovilizado escayolado en una silla de ruedas como consecuencia de un accidente profesional y que tiene a sus pies un enorme patio de vecindad poblado por mil historias que descubre, y descubrimos, mientras curioseamos por esa jungla humana, y ese espacio abierto que acaba transformándose en una suerte de escenario-pantalla, en una suerte de montaje múltiple de pantalla dividida en el que el dominio del espacio demuestra cómo Hitchcock había aprendido de manera esencial las enseñanzas de maestros como Murnau.

En cambio, en *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956), en la secuencia suspensiva del Albert Hall en el que el personaje de Doris Day

asiste angustiada, ella sabe, nosotros sabemos, lo que va a suceder, un sicario va a asesinar a un dignatario extranjero pero no puede hacer nada para detenerlo porque si

lo hace los que lo envían matarán a su

pequeño hijo al que tienen secuestrado, todo el magistral montaje

de Hitchcock aparece matemáticamente diseñado en

paralelo entre progresión

narrativa del suspense y

la estructura musical

de la partitura de la

cantata cuyo clímax,

un batir de los platillos,

coincidirá con el

disparo mortal del

sicario. Tiempo, espacio,

narración y estructura

musical en la

cadencia de la planificación.

Con *la muerte en los*

talones (*North By Northwest*,

1960) muestra otra perspectiva hitchcockiana. Concebida como un engaño ocasional,

el que sufre accidentalmente el personaje de Cary Grant al ser confundido con Mr. Kaplan, alguien que no

existe, un *macguffin* fantasmal en una trama de espías y

traiciones, la secuencia central, el intento de asesinato de

Grant por una avioneta en medio de un desolado paisaje

agrícola en las Grandes Llanuras, supone un virtuoso

ejercicio en el que el espacio, ese paisaje que Hitch trata

como la tersa y ame-

nazante composición

de un cuadro de van-

guardia, y el tiempo,

se alían con el des-

concierto de Grant,

una vez más traicio-

nado y arrojado a un

tiovivo mortal en el

que es manipulado

como un muñeco, o

un personaje arrojado





a una impredecible trama. *Psicosis* (*Psycho*, 1960) va más allá y ese tratado de la culpa, la redención, la muerte y la locura, desenvuelve la secuencia del asesinato de Janet Leigh en la ducha, como un paso más allá de la perspectiva que abría *Con la muerte en los talones* del uso de un componente de referencia pictórico. En la secuencia confluye una brutal destrucción del espacio, concebido en términos de lo que el camino de las viñetas de cómic habían abierto y continuarían ampliando, y una visión cubista de esa visión, todo lo cual cobra sentido ante la desprotección de la víctima en su desnudez e intimidad que contemplamos desde la perspectiva del asesino para concluir con una mirada moral, la sangre diluyéndose en el sumidero y un movimiento final, muy brusco de cámara, que nos lleva a la mesilla en la que descansa el dinero que ha robado Marion - Leigh y que estaba dispuesta devolver. Agua, redención, culpa, castigo. La educación católica de Hitch junto con su aprendizaje de Sergei M. Eisenstein.

Entre 1954 y 1960 Alfred Hitchcock alcanzó una madurez creativa sencillamente deslumbrante. La mirada sobre el mundo de *La ventana indiscreta* o la comedia humana balzaquiana hecha patio de vecindad colonizada por un paralizado fotógrafo, se alía a un *thriller* de intriga moral como *El hombre que sabía demasiado*, una revisión del argumento que ya había rodado en Inglaterra en 1934, cuya secuencia principal desgrana en imágenes una par-

titura musical que es a la vez la clave de una conspiración terrorista.

Por su parte, *Con la muerte en los talones*, una muestra perfecta de elegancia visual, dominio narrativo absoluto y revisión moral de la política cuando invade la intimidad de los sentimientos, un tema que Hitch había abordado magistralmente en *Encadenados* (*Notorious*, 1946), se opone en su elegancia formal y su estética de pintura vanguardista —De Kooning, Pollock— a la fría austeridad casi jansenista de *Psicosis*, cuyo blanco y negro atraviesa como un escalpelo una historia de culpa y castigo, locura y terror, en la que un decorado, una casa recortada sobre un cielo expresionista es como la puerta abierta al Mal instalado en la vida cotidiana, un Motel tranquilo al borde de una carretera.



SESENTA AÑOS DE UNA OBRA MAESTRA

LOS HERMANOS INÚTILES DE CALLE MAYOR

Cuenca, esencia provinciana en el cine y la novela

Pepe Alfaro

.....



“La gloria de provincias es como tirarse a una fea: ha sido fácil, pero no valía la pena”¹

(Francisco Umbral, *Los cuadernos de Luis Vives*. 1996)

Este año se cumple el sesenta aniversario del rodaje por las calles de Cuenca de la emblemática película de Juan Antonio Bardem *Calle Mayor*, obra cumbre de la cinematografía española. Su significancia la ha convertido en uno de los films más estudiados y analizados, habiendo generado una abundante bibliografía² que incide tanto en su trascendencia fílmica como en el carácter universal de la historia y de los personajes. Para recordar esta efemérides intentaremos acercarnos a esta poliédrica obra mediante un homenaje desde un punto de vista dual que pretende, por una parte, detectar el paralelismo y las divergencias con la película de Fellini *Los inútiles* (*I vitelloni*, 1954)³, y por otra rastrear su influencia, a través de la esencia provinciana, en la novela de Daniel Sueiro *Estos son tus hermanos*, escrita en 1960 y que no pudo ser publicada en nuestro país hasta 1977⁴. Al igual que la película de Bardem, el novelista ambientó el relato, de forma elíptica y sin citarla expresamente, en la ciudad de Cuenca, enmarcando este espacio urbano como la quintaesencia del provincianismo.



Radiografía del país

Juan Antonio Bardem (Madrid, 1922-2002), hijo de los actores Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro, consiguió su primer gran éxito internacional con una radiografía crítica sobre la alta burguesía urbana titulada *Muerte de un ciclista* (1955), película que fue presentada en el Festival de Cannes, aunque no pudo competir

en la sección oficial porque el director formaba parte del jurado. A pesar de proyectarse en español y sin subtítulos, la película tuvo muy buena acogida de público y crítica, aunque alguno en particular acusó a Bardem de haberse inspirado demasiado tanto en la película de Antonioni *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950), como en la de Luchino Visconti *Obsesión* (*Ossessione*, 1942)⁵.



¹ Quizás la frase de Umbral pueda parecer “políticamente incorrecta”, eufemismo ambiguo que compone una especie de saco roto donde aparcar parte del matiz crítico, pero construye una imagen congelada de la perspectiva intelectual de lo provinciano en época no muy lejana.

² Entre la amplia referencia bibliográfica merece destacarse el lúcido ensayo de Juan A. Ríos Carratalá titulado *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999.

³ En la sesión número 9 del Cinefórum organizado por el Cine-club Chaplin, realizada el día 17 de diciembre de 2015, el autor de este artículo presentó *Los inútiles*, buscando los puntos de encuentro y las diferencias con la película de Bardem.

⁴ La novela se publicó por primera vez en México en 1965, y según el autor fue “leída por muchos exiliados que podían encontrarse o haberse encontrado en la piel del personaje principal”. Para nuestras indicaciones y referencias nos basamos en la primera edición española: Zero, Madrid, 1977.

⁵ Crítica de Jacques Doniol-Valcroze publicada en *Cahiers du Cinéma* en octubre de 1955.



La panorámica sobre la sociedad española de hace sesenta años tiene su continuación en la siguiente película de Bardem, *Calle Mayor* (1956), centrada en la pequeña burguesía de una ciudad de provincias, alcanzando la plenitud de su capacidad creativa con una obra imperecedera que retrata la vida y el alma de la esencia provinciana, un mundo gris y cerrado en sí mismo. Este tríptico sobre la realidad social española durante el Franquismo se completa con *La venganza* (1957), intento de acercarse al proletariado campesino desde la óptica de un drama rural, con discurso hacia la reconciliación de la clase obrera incluido.

El rodaje de *Calle Mayor* empezó en los primeros días de 1956 en los Estudios Chamartín de Madrid, donde se grabaron las escenas de interiores. Un mes más tarde el equipo se trasladó a Palencia, hasta que el director fue detenido el 11 de febrero y trasladado a los calabozos de la Dirección General de Seguridad, acusado de un delito de opinión. El prestigio internacional de Bardem

desató un importante movimiento de apoyo y solidaridad que condujo a su liberación a finales de febrero. Un mes más tarde llegan a Cuenca, que por un rebote del destino, con ayuda de algún prejuicio coyuntural, acabó convertida en el principal escenario de la película. Y es que tras la detención no podían regresar a Palencia, una pequeña ciudad ya advertida de las ideas de Bardem, y precavida ante la imagen negativa que pudiera ofrecer finalmente en la pantalla. Evidentemente, Cuenca (junto a Palencia y Logroño) figuraba en el plan de rodaje, pero la policía de Franco la convirtió en protagonista absoluta, con la paradójica colaboración de los mismos estigmas que intentaba reflejar el argumento de la película, como esencia de un provincianismo ramplón. Carambola que solo ha reportado gratificaciones con el paso del tiempo.

Calle Mayor se presentó en el Festival de Venecia de puro rebote. Las autoridades españolas no quisieron enviarla alegando que la película no estaba terminada. Por suerte, el pro-

ductor Cesáreo González consiguió hacer llegar una copia a París⁶, y Francia, que figuraba como país coproductor, la seleccionó para competir bajo pabellón francés. Esta circunstancia obligó a la Dirección General de Cinematografía a presentarla como producción española, aunque con la consigna expresa de no mencionar, en ningún caso, el nombre del director en las informaciones periodísticas. En una edición donde el León de Oro se declaró desierto, *Calle Mayor* fue la gran triunfadora: obtuvo el Premio de la Crítica Internacional y Betsy Blair consiguió una mención especial del Jurado⁷. Tampoco en esta ocasión faltó el crítico⁸ que encontraba en *Calle Mayor* un lastre apreciable de la película de Fellini *Los inútiles*, llegando a acusar al director español casi de plagio; de manera infundada, pues las historias, aunque nacidas entre la sustancia de casas y calles semejantes, divergen rápidamente. No es suficiente que el número de ociosos personajes coincidan y maten el rato jugando al billar (eso sí, unos francés, otros americano), que los planos de

los paseos nocturnos sean intercambiables, que las fuentes nos resulten familiares o que las estaciones de tren parezcan construidas por el mismo arquitecto, ambas obras maestras son tan parecidas como pueden serlo dos lienzos por el hecho de compartir el marco de una misma época.

Provincianos inútiles

La segunda película en solitario de Federico Fellini (Rimini, 1920-Roma, 1993) regresa a los orígenes del director para centrar la historia en el entorno de una pequeña urbe, como trasunto de la localidad donde transcurrieron las dos primeras décadas de su vida. En mayor o menor grado, este tono biográfico a la hora de envolver a los personajes será una de las características reconocibles a lo largo de la obra del genial realizador italiano. En este delimitado contexto se desarrolla la personalidad y el carácter de cada uno de los cinco *vite-lloni*, claro antecedente (salvando las diferencias) de los actuales *ni-ni* (ni estudia-ni trabaja). Desde el modelo que para los demás representa el obstinado e impenitente mujeriego Fausto (Fausto Fabrizi), el vividor (a costa del trabajo de su hermana) Alberto (Alberto Sordi), el incompetente aspirante a escritor Leopoldo (Leopoldo Trieste), o Riccardo (Riccardo Fellini) animador de fiestas a base de dar el cante; solo se salva el joven ensoñador y callado Moraldo (Franco Interlenghi), el único que consigue liberarse y subir al tren del



tiempo, al tiempo que sus compañeros se quedan adormecidos para siempre, en una perfecta metáfora de lo que el propio Fellini debió sentir a través de los ojos de su personaje, en el momento de abandonar su Rimini natal camino de Roma. Aunque la voz en *off* del narrador habla siempre en tercera persona, parece el sentir del propio director, que en un giro que funciona bien narrativamente, distancia al espectador de todos los personajes creando una presencia omnisciente más allá de la personalidad de los protagonistas.

Mientras para Fellini la pequeña ciudad es solo el espacio que enmarca las andanzas de los cinco *inútiles*, a Bardem, desde el propio título, le interesa más el espacio como universo con personalidad propia, la localidad como epítome del país, y protagonista principal de la historia, que sirve para representar perfecta-

⁶ Las referencias a esta historia proclaman que los rollos de celuloide consiguieron salir del país y llegar a París de contrabando, como si se tratara de una película de Lola Flores, según las etiquetas adheridas a las latas.

⁷ Se ha llegado a afirmar que no ganó el León de Oro a la mejor interpretación porque en la copia exhibida su voz estaba doblada.

⁸ Robert Benayoun, crítico de la revista francesa *Positif*. También encontraba influencias del título de René Clair *Las maniobras del amor* (*Les grandes manœuvres*, 1955) en el film de Bardem. En el artículo llegaba a preguntar irónicamente: “¿Cuándo dejará Bardem de consultar, como en un fichero, las películas de sus contemporáneos?”.



Federico, el intelectual que viene de fuera, al que Bardem nunca integra del todo, permanece ajeno y representa la voz de la conciencia, esa conciencia (el espíritu *bardemiano* y, en cierta forma, el equivalente a la voz en *off* de la película de Fellini) que no solo conoce la mezquina realidad sino que pretende cambiarla, aunque al final no consiga que Juan tome conciencia ni que Isabel abandone la vulgaridad, monotonía y soledad que le aguarda, en un acercamiento del drama hacia el tono realista cuyo mensaje final parece abocar a la falta de esperanza.

La principal simetría entre los films de Fellini y Bardem procede del espacio físico que envuelve la historia, y que ya no existe como tal. El provincianismo, una institución con vastas raíces en nuestra tradición cultural en general y literaria en particular, es hoy un concepto bastante desfasado, aunque algún aspecto concreto siga plenamente vigente, sobre todo en lo que atañe a las relaciones de gente que comparte, observa y conoce los trajines y hastíos cotidianos de sus vecinos. Por otra parte, las ciudades ya no son entes aislados, sin comunicación con el exterior, donde cada persona vivía en una especie de exilio vital, sin posibilidad de distanciarse del universo más inmediato. Los planos del deambular de los *vite-lloni* italianos y los colegas españoles por las calles, las fiestas, las plazas y las fuentes de la ciudad, la estación de tren, los bares, el billar, el cine y el casino, la noche, el sexo (sea con las chicas de Madame Pepita o con

mente la esencia de una patria autárquica, aislada y cerrada en su monótona realidad, aparentemente autosuficiente y ajena a la vida más allá de sus calles. El símbolo de una España mustia y de una época sombría. Su principal virtud es que la personificación del drama adquiere un carácter universal, por encima de la peripecia personal de Isabel (Betsy Blair) o de Juan (José Suárez).

Bardem apenas aporta datos de los personajes. Poco sabemos de Juan,

salvo que ha llegado de la capital para trabajar como empleado de banca, y del resto de la cuadrilla. En general algunos están casados, trabajan y viven aparentemente de forma desahogada. No llega a personalizar y diferenciar a Luis (Luis Peña) de Calvo (Alfonso Goda) o a Luciano (Manuel Alexandre) del Doctor (José Calvo), lo que les identifica es la pertenencia al grupo, a la pandilla de tunantes como paradigma de la identidad colectiva provinciana. El único que se distancia del grupo es

las de una compañía de cómicos) son los elementos que definen la propia esencia de una ciudad de provincias. Fellini y Bardem lo sabían bien, por eso figuran en sus obras.

Pero es en la dimensión ecuménica del mensaje donde el film de Bardem se muestra superior. Isabel no pierde su dignidad en ningún momento, hasta ese final cargado de sugerencia poética y luminosa, con el misterio sublimado por los acordes de la música. El rostro difuminado por la lluvia tras el cristal de la ventana. Su imagen se desvanece pero la nobleza permanece indemne. Al mismo tiempo la cámara muestra a Juan como una víctima más, como un inútil auto-ajusticiado por su actitud pusilánime⁹. Perfecta metáfora de la situación social y política del país hace sesenta años, cerrado en sus propios muros. Finalmente, siempre nos quedará la duda sobre si la toma de conciencia del “inútil” Fausto se debe realmente a un proceso de madurez personal tras los momentos de angustia vividos, o más bien hay que buscar la causa en la somanta de palos que le propina su padre.

El hermano exiliado

Fuera o no por influencia de la película de Bardem, la ciudad de Cuenca acabará convertida en paradigma del epíteto “ciudad provinciana”, término incorporado al lenguaje común con sus servidumbres, miserias y, por supuesto, alcances positivos. Por ello no puede extrañar que el escritor



gallego Daniel Sueiro (Ribasar, 1932-Madrid, 1986) ambienta su segunda novela en una pequeña ciudad que, sin citar expresamente, se conforma con los rasgos físicos de la capital conguense. La ciudad presta múltiples imágenes a la descripción literaria para situar la novela *Estos son tus hermanos*, que narra el regreso de un exiliado de la guerra civil a su hogar tras veinte años de ausencia. No he encontrado rastro del paso del autor por la ciudad¹⁰; en cualquier caso, para ambientar creíblemente el desarrollo de su historia no necesitaba más que algunas notas de la vida social y de la estructura urbana, aco-taciones, por otra parte, bien perceptibles en el relato.

Sueiro utiliza este espacio delimitado y enclaustrado en sí mismo como un concreto cosmos donde las consecuencias de la guerra no se han superado, donde la gente convive con los

⁹ Una prueba de que en ocasiones la magnitud de una obra se construye sobre cimientos imprevisibles es que Bardem barajó la posibilidad de que Juan acabase enamorado de Isabel, quien para preservar su dignidad se vería obligada a rechazarlo. En este caso la historia hubiera derivado hacia un tono melodramático alejado de las verdaderas intenciones del director; además ese final ya había sido perfectamente reflejado en la pantalla por William Wyler en *La heredera* (*The Heiress*, 1949).

¹⁰ Está claro que Daniel Sueiro debía conocer Cuenca, sin embargo no he encontrado rastro de su paso por la ciudad, a donde debió llegar a finales de los años cincuenta, tal vez para completar alguno de los trabajos de colaboración periodística que por entonces realizaba tanto para los rotativos *Pueblo* y *Arriba* como para la revista *Semana*.



enorme que parecía contener, o acaso acoger, con su grandes brazos extendidos y abiertos, a todos los fieles de la ciudad [...] parecía sorprenderse de que una ciudad tan pequeña, piadosa y pobre como aquella precisara tan grande y dominante advocación” (pág. 78)¹². Tampoco faltan elogios a la ciudad, como anticipo de un eslogan publicitario que haría fortuna: “¡Qué hermosa ciudad! —exclamó—. No hay otra como ella en el mundo. Esa parte del río y de las casas colgadas, es única. ¡Qué maravilla!” (pág. 79).

Por un lado, el hecho de no identificar la ciudad le permite, en ocasiones, no mostrar complacencia con el retrato del escenario, pero por otro tampoco se esfuerza por disimular los elementos identificativos más evidentes: “el estrecho brazo del río se doblaba como para recoger en el recodo todas las inmundicias que arrojaban a sus aguas las gentes del alto barrio de Tiradores” (pág. 199). Describe sin citarlo, aunque a mí me viene a la mente el antiguo café Colón, un bar situado en la Avenida José Antonio, frente al almacén de su padre (ahora de su hermano), como un “café de literatos melancólicos, perdonavidas, inofensivos” (pág. 65) con “mesas ocupadas por los literatos abrumados y llenos de asco, faltos de inspiración, faltos de voluntad, faltos de talento” (pág. 66)¹³. Cerca, también en la misma acera, sitúa (¿el Ruiz?) “un local fino” (pág. 119), “una moderna cafetería, en cuyo escaparate se exponía una variada gama de tartas y botellas”, “mon-

recuerdos de una tragedia vivida en primera persona. El autor necesitaba una ciudad pequeña que había sufrido el desastre, donde los crímenes (reales o ficticios) y los castigos (pagados o adeudados) habitan en el imaginario colectivo conformando un mundo sin posibilidad de olvido ni perdón. Los vencedores han puesto nombre y rostro a los protagonistas de los sucesos más luctuosos, convirtiendo la reconciliación en un propósito imposible. No obstante, para el autor el mayor obstáculo reside en la familia más cercana (los hermanos a los que hace referencia el título), y lo que es más sangrante, por intereses puramente económicos que a Antonio Medina ni le pasan por la cabeza. A pesar de las precauciones del autor, abusando del uso de los puntos suspensivos en los diálogos, para sugerir más que decir, en un deseo de que la novela se pudiera publicar en España, el Ministerio de Información

y Turismo dirigido por el ultra-católico Gabriel Arias Salgado la prohibió y tuvo que publicarse en México.

Desde el mismo momento que Antonio Medina llega a la estación de tren, la personalidad de Cuenca innombrada brota en cada elemento. De camino a casa atraviesa la plaza de Cánovas (pág. 22), el monumento del Pastor de las Huesas (pág. 23), el puente y el barrio (“viejo, abigarrado y humilde”) de San Antón (pág. 56). También se encuentra con nombres nuevos en algunas calles importantes, como la Avenida José Antonio, “con el haz y las flechas grabadas en el mármol” (pág. 61), “calle del 18 de Julio, calle de la División Azul, calle del General Sanjurjo” (pág. 199)¹¹. Otras novedades, tras veinte años de ausencia, también le impresionan: “Y al mirar, como por instinto, a lo alto, vio allá arriba, en la cumbre de aquella parte de la ciudad, otra imagen



tada discretamente, con buen gusto” (pág. 67), cuyo vaso “tenía grabada una palmera y un nombre: Miami” (pág. 68)¹⁴.

En otras ocasiones, Sueiro cambia el nombre en un claro intento por evitar cualquier asociación de arquetipos que pudiera derivar en un prejuicio provinciano. De esta forma, y casi sin variar el concepto semántico, el periódico local *Ofensiva* transforma su cabecera en “Avanzada”, donde trabaja su principal amigo y valedor Rodrigo Mozo (pluriempleado que también ejerce de profesor en el Instituto y además se dedica a la venta de libros a comisión): “Era una imprenta pequeña, de altos techos y muy baja temperatura. Todo parecía sucio, las paredes, el techo, la maquinaria, la mesa del rincón y las sillas” (pág. 103). Hay otras pequeñas variaciones cuyo ver-

dadero alcance es más difícil interpretar (a no ser que simplemente se trate de un error de transcripción): “En una pequeña explanada libre de árboles estaba el antiguo edificio del merendero. Recreo Coral. Playa artificial” (pág. 117).

Así pues, la correlación con tierras conquenses es demasiado evidente, tanto en el espacio urbano como en la provincia; aparecen referencias a localidades fácilmente identificables como San Clemente, Uclés, Tarancón o el pinar de Jábaga (pág. 221), donde elusivamente sitúa algunas tropelías cometidas por comunistas y libertarios durante la Guerra. También pasa por Villar de Domingo García y Villalba (¿de la Sierra?) para dar fe de un fervor religioso propio de esos jueves milagrosos ingenizados por Berlanga unos años antes.

¹¹ Con el paso de los años, la arteria principal de la ciudad moderna recuperaría su antiguo nombre de Carretería, pero otras cosas siguen prácticamente tal y como las encontró el autor: “Una de las paredes de la catedral estaba por entero ocupada por una gran cruz pintada de blanco bajo la cual se extendían muy espaciadas, las gruesas letras de inscripción: ¡Presentes!” (pág. 58).

¹² Se refiere al monumento del Sagrado Corazón de Jesús, que se había comenzado a construir en 1953 sobre el cerro del Socorro. A duras penas, y con el apoyo de suscripción popular, se pudo inaugurar en julio de 1957.

¹³ El autor censura el papel acomodaticio de los “intelectuales de provincias”, con un dibujo de trazo crítico y fustigador.

¹⁴ Resulta cuando menos chocante que Sueiro repita el nombre del bar donde se juntan los amigos en la película de Bardem. Más curioso es que Cuenca tuvo realmente un Bar Miami, que según parece estaba situado en la actual calle José Cobo, aunque desconozco si por aquellas fechas seguía funcionando.



Los lugares comunes

Para los autores citados la ciudad provinciana constituye la perfecta dicotomía ficción/realidad donde explicar la rutina de un país poblado de gentes dominadas por la apatía, carentes de curiosidad, faltas de inquietud para escapar de la realidad que les confina, un habitáculo dominado por el aburrimiento, el hastío y la inanidad, además oscurecido por la sombra de un pasado omnipresente. Una rutina implacable que adormece cualquier signo de vitalidad. Una ciudad de ficción muy real, aunque Bardem afirme que la historia no tiene “unas coordenadas precisas”¹⁵. Como España misma, el país que el director pretende transformar con una combinación de imágenes y palabras cargadas de sentido político.

Aparte de las evidentes similitudes orgánicas, hay una serie de lugares comunes que forman parte de la idiosincrasia de una ciudad de provincias. Espacios que capitalizan el devenir de las gentes y articulan el desarrollo del relato cinematográfico y literario, cuya presencia resulta prácticamente

imprescindible. Aunque para Bardem hay tres puntos de encuentro que “son el diapasón de la ciudad: las campanas de la Catedral, los seminaristas por la alameda... y el paseo por la Calle Mayor”, en realidad la columna vertebral, la médula de la vida provinciana pasa por otros lugares comunes:

La estación de tren de una ciudad de provincias era la única vía de comunicación con el exterior y representa la puerta de entrada y salida, la senda de acceso y la válvula para escapar de sus muros. Como símbolo de ese punto de fuga aparece en *Los inútiles*, y simboliza el tren que pasa una vez en la vida. Si lo pierdes, estás acabado. Fellini logró subir, lo mismo que Moraldo. No así Isabel, incapaz de escapar de su realidad, ese mundo que la tiene aprisionada como en un cementerio de zombis. Todos los días va a la estación para ver llegar y partir a los trenes. Sueña con subir algún día a uno de ellos, pero la realidad es paciente y tozuda; al final se quedará muda e inmóvil, y a Federico, fracasado, solo le resta despedirse desde

la plataforma del último vagón mientras el tren abandona la estación. La misma por la que Antonio Medina regresa a su ciudad natal tras dos décadas de exilio, y la misma que le ve partir, a los pocos días, hacia otro destierro aun peor.

El casino, con su toque clasista y sexista, es el lugar de encuentro y esparcimiento para los socios. En boca de Don Tomás, Bardem lo presenta de la siguiente forma: “Esta es la biblioteca del Círculo Recreativo..., cuenta con la enciclopedia Espasa, la colección del *ABC* y la obras del padre Coloma... Es un elemento cultura de la villa... Hay más, está el instituto de segunda enseñanza, la tertulia del café Nuevo alrededor de nuestro poeta local... Todos los años gana la Flor Natural”. Será la síntesis de cualquier ciudad de estas características, pero en Cuenca es inevitable pensar en el Círculo de la Constancia, el instituto Palafox (¿o es el Alfonso VIII?), el café Colón, Federico Muelas... La novela de Daniel Sueiro lo sitúa en el número 60-62 de la Avenida. José Antonio (actual Carrete-

ría) y lo describe así: “El salón del Casino parecía un santuario, triste y silencioso, sombrío... los socios estaban a gusto y encontraban allí el calor que sus pequeñas almas precisaban y no podían encontrar en ningún otro sitio” (pág. 166), aunque conseguir un cubito de hielo fuera todavía un lujo inalcanzable para la época (pág. 175).

El cine compone otro diapasón fundamental que marcaba el ritmo semanal en la vida de las pequeñas urbes, a pesar de que Bardem elude la posible auto-cita. En la película *Los inútiles* asistimos a una escena cargada de significaciones fellinianas en torno a una sala del cine. La originalidad de *Calle Mayor* consiste en mostrar la visita al cine mediante una elipsis genial; la protagonista se recrea en aquel momento mágico, mira las entradas de la sesión que acaba de disfrutar, su rostro refleja la felicidad de un momento compartido frente a la pantalla, y continúa soñando despierta. En aquella sociedad reprimida, las butacas del cine eran el espacio de mayor cercanía, donde los cuerpos casi podían tocarse de manera imperceptible. El rostro de Isabel refleja el despertar a emociones relegadas y casi olvidadas sin necesidad de llevar la cámara a la sala. Al retornado del exilio Antonio Medina no le queda tiempo de ir al cine; en su caso, solo puede escuchar las voces de los actores la noche de su llegada a la ciudad cuando camina con destino a la que fuera la casa de la familia. Seguramente se trata del mismo cine en cuya fachada aparece

una pintada contra su retorno: “Afuera o a la cárcel”.

Las fiestas populares representaban un punto de ruptura con lo cotidiano, cuya reiteración temporal también supone a su vez un ejercicio de monotonía y rutina. Este ambiente festivo genera en las películas estudiadas dos secuencias memorables. Fellini muestra una fiesta de carnaval (proscrito en España) que termina cuando la hermana de Alberto se quita la máscara del miedo, la represión y la hipocresía para irse a vivir con el hombre al que ama. Bardem, como no podía ser de otra forma, se acerca a las procesiones de Semana Santa (curiosamente estos planos no se filmaron en Cuenca)¹⁶, para mostrarnos el momento preciso de la declaración del amor espurio de Juan. Aquí el director se toma una licencia cinematográfica en aras a la eficacia narrativa, y es que a pesar de que la acción se concentra en apenas dos o tres semanas durante el otoño, la escena se sitúa en una festividad obligadamente emplazada en primavera.

La iglesia es una institución igualmente presente, influyente y poderosa en una ciudad española o italiana. En esta ocasión lo de “ciudad levítica” sirve para ambas. Por razones obvias, la crítica de Fellini es más evidente, directa y perceptible: la secuencia de Fausto intentando vender la estatua de un ángel por los conventos y monasterios no tiene desperdicio. Bardem, por su parte mucho más vigilado, se limita a mos-

trar un momento del proceso de seducción durante una misa en la catedral y las extensas hileras de seminaristas paseando por la alameda, notablemente aligeradas por la Censura. En *Los inútiles* también podemos atisbar un brevísimo plano de sacerdotes con sotana paseando por la playa. En cuanto a la novela *Estos son tus hermanos*, la presencia de la institución religiosa impregna con su aura muchas páginas, pero fuera del “milagro de Villalba” apenas tiene mayor protagonismo.

.....

¹⁵ Bardem no solo tuvo que poner especial cuidado para que no aparecieran rótulos o nombres de comercios que pudieran localizar el relato en una España de miseria moral y social, también se vio obligado a incluir una especie de prólogo baldío (sobre una panorámica de Cuenca) donde una voz en *off* advierte: “La historia que van ustedes a ver no tiene unas coordenadas geográficas precisas. El color del pelo o la forma de las casas, los anuncios en las paredes o una manera determinada de sonreír o hablar no deben ser forzosamente una bandera concreta para envolver a estos hombres y mujeres que van a empezar a vivir delante de nosotros”.

¹⁶ Tras el abandono del rodaje en Palencia, las escenas de exteriores donde aparece la Calle Mayor, como centro neurálgico de la vida social de la ciudad, se filmaron en la calle Portales de Logroño porque Cuenca no tenía una vía de esas características, con los representativos soportales protegiendo paseantes y escaparates.



RELEER TIEMPOS MODERNOS, OCHENTA AÑOS DESPUÉS

Pablo Pérez Rubio

Tiempos modernos se inicia con varias imágenes simbólicas: un enorme reloj, un rebaño de ovejas y una multitud humana, un gentío dirigiéndose a su puesto de trabajo. Aunque están rodadas en 1936, las imágenes, que Chaplin decidió grabar sin sonido, parecen filmadas años atrás, en la época de ...*Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928), de King Vidor, por ejemplo. O en la época en que García Lorca escribe su libro *Poeta en Nueva York* (1929-30) y relata la acción de la muchedumbre de obreros taciturnos y niños hambrientos por las calles de gran ciudad. Porque de eso habla Chaplin (como Vidor, como Lorca) en *Tiempos modernos*: de la deshumanización de la sociedad contemporánea y, más en concreto, en los años de la Gran Depresión americana. No sin algo de razón, sus contemporáneos vieron en el film una apología comunista: hay obreros alienados y explotados; hay capitalistas despóticos que hacen puzles y leen tebeos mientras el proletariado se desloma en su beneficio; hay policías represores que se alían con el poder para luchar contra la clase trabajadora...

Hay dialéctica, en suma. Y hay burla al taylorismo que mecaniza el trabajo del obrero y aumenta la plusvalía. ¿Sueño americano, se dice, tierra de oportunidades y promisión para los *self-made men*? Y hay un precedente del Gran Hermano de Huxley cuando el magnate controla el trabajo de sus hombres a través de un circuito cerrado de televisión y puede dar órdenes a través del mismo (el capitalismo también puede ser un totalitarismo). Todo eso está en la película, pero por encima de ello está la voluntad del humanista Chaplin por lanzar un discurso rehumanizador.

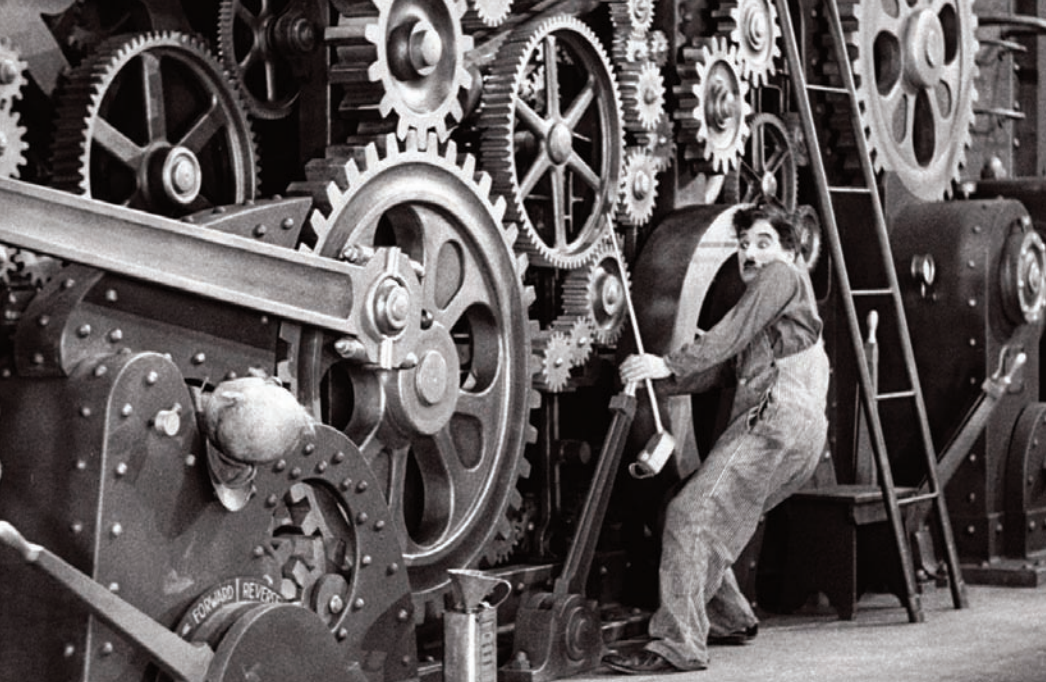
Lo vio muy bien André Bazin cuando, en 1954, dedicó un texto de *Arts* (número 485, de 13 de octubre) a rehabilitar el film y colocarlo en la medida justa de sus intenciones; por un lado, recuerda Bazin que muchos críticos habían acusado a Chaplin de “filosofar” sobre la condición humana y la relación del hombre con su entorno, como si eso no fuera (decimos nosotros) una de las más preclaras funciones del cine y de cualquier arte. Pero esta actitud no era fácilmente perdonable en un cómico, cuya función principal (si no única) era hacer reír a las masas, como si ambas cosas, risa y reflexión, fueran incompatibles. Pero el gran crítico francés no olvida añadir que en Moscú la recepción de *Tiempos modernos* fue también muy negativa, pues el estalinismo ya instalado en el PCUS vio con malos ojos lo que entendía como una sátira al estajanovismo soviético del momento.



De hecho, las dos revoluciones que organiza este hombre sin nombre que protagoniza *Tiempos modernos* son *un tanto* involuntarias. En la fábrica en la que trabaja inicialmente paraliza la cadena de producción a causa de las convulsiones y espasmos que le ha provocado su labor mecánica y alienante; en la calle, recoge una bandera roja que ha caído de la parte trasera de un camión para encabezar, sin saberlo, una imponente manifestación de trabajadores. Como la policía y las instituciones de la represión son omnipresentes, es internado en dos de ellas: primero en un sanatorio psiquiátrico, en el que cura la crisis nerviosa provocada por el movimiento convulsivo necesario para hacer girar las tuercas de la cadena de montaje, y después en la cárcel, a la que va a parar hasta en tres ocasiones por altercados de orden público. Pero es tan simple, tan ingenuo este hombre que llega a ser feliz en prisión: hace amistad con los funcionarios, que (confiados) dejan la puerta de la celda abierta, tiene

cubiertas sus necesidades, deambula por la cárcel sin ningún tipo de restricción y pide al alcaide quedarse un poco más cuando le comunica que queda libre. Claro está: en prisión no debe trabajar, tiene techo y comida y está a salvo de la violencia callejera que impera en el país. Esta es la demoledora tesis chapliniana: en la América de 1936, un trabajador vive mejor en una institución penitenciaria que en libertad. ¿Conciencia de clase, decimos? No parece que los tiros del actor y realizador inglés fueran directamente hacia esa diana.

El gran acto subversivo del hombre de *Tiempos modernos* es de índole algo distinta. Cuando decide que se está mejor en la cárcel que en ningún otro lugar, decide hacerse arrestar; y lo hace dinamitando las prácticas capitalistas desde la base: se pega un suculento atracón de comida y bebida en un restaurante cuya factura no puede pagar y, ya esposado por el enésimo agente policial, se enciende un buen puro en un estanco



y regala a los niños pobres que deambulan por la calle varios paquetes de chokolatinas. Una escena que rima perfectamente con aquella en que la chica (una afrancesada *gamine*, según los intertítulos) roba un racimo de plátanos y los reparte entre la chiquillería antes de comerse uno ella misma. Si la justicia social no existe, habrá que compensar su ausencia por medio de la fuerza y de la agresión directa a la propiedad privada (que no robo).

Hemos dicho que fuera de la cárcel no hay nada. No es del todo cierto: está la *gamine* interpretada por Paulette Goddard. La chica ha perdido a su padre, muerto durante una huelga de trabajadores, a sus dos hermanas, conducidas a un hospicio (tercer centro de represión del film), y la casa familiar, requisada por la policía. El encuentro entre ella y él es el encuentro entre dos necesitados, entre dos solitarios, entre dos solidarios. Pero, curiosamente, es una relación totalmente asexual, basada no en el deseo sino en la necesidad de formar una asociación de supervivencia y de

protección mutua ante la hostilidad social. Ella prepara un precario hogar en una chabola abandonada, pero él duerme en una caseta mientras la *gamine* ocupa la habitación principal. Los dos acaban caminando por la carretera en busca de un futuro, cogidos de la mano. ¿Búsqueda, futuro, manos enlazadas?: triste final feliz para quienes saben que, para ellos, toda felicidad es ilusoria.

Paradójicamente, *Tiempos modernos* es una película anacrónica, fuera de su tiempo, pero a la vez pocas obras hablan tan bien y de manera tan certera de su momento histórico. Y para ello queda el cine cómico, el humor, el *gag*, el *slapstick*. Hay de todo ello en *Tiempos modernos*, sabiamente dosificado, como en un film de quince o veinte años atrás, y se basa casi siempre en la destrucción. El hombrecillo saca una cuña de un barco en construcción y este se acaba hundiendo en el agua ante la estupefacción de obreros y capataz; el protagonista destroza al menos tres máquinas modernas de sendas modernas empresas; como cama-

tero, clava un pato a la naranja en una lámpara colgada del techo; los policías se llevan sus consensuados golpes, resbalones y porrazos, como corresponde a un film mudo y anacrónico; en el comedor de la cárcel, llena su plato de cocaína creyendo que es sal; escandaliza a las clientas de los grandes almacenes que le han contratado efímeramente como vigilante nocturno; ni Jerry Lewis en sus mejores momentos generaría tal cantidad de catástrofes involuntarias. No hay humor inocente y el de Chaplin, como el de Lewis, como el Stan Laurel o Buster Keaton, es nítidamente subversivo, y toda subversión, claro está, ataca al poder. Hasta la famosa canción que interpreta casi al final, la *Charabia* inspirada en *Je cherche après Titine* de Léo Daniderff, disfruta de este principio: mezcla varios idiomas (algarabía), crea palabras inexistentes, habla de la actividad de las prostitutas con sus clientes y supone la primera y única vez que se oye la voz de Charlot en las pantallas de todo el mundo. Todo ello dos o tres minutos antes de que el personaje desaparezca de manera definitiva de la historia del cine cogido del brazo de la *gamine* Goddard. Despedidas, cierres, conclusiones... Se acaba aquí un personaje, *The Tramp*, el Vagabundo, que vivió más de veinte años y que, en nombre de su creador, su cuerpo y su portavoz, Charles Chaplin, configuró (entre risas y veras) uno de los más sólidos discursos humanistas del arte del siglo XX.

Nexos y tendencias: UNA CIERTA ACTITUD DEL CINE DE AHORA

Carlos Losilla

.....

Por gentileza de *Caimán. Cuadernos de Cine*, reproducimos aquí un texto aparecido en el número 45 [96], de enero de 2016, en las páginas 84 y 85.

Carlos Losilla efectúa en él un repaso al cine estrenado en España en 2015, con sus tendencias y rupturas, haciendo alusión, como modelos de unas y otras, a películas que han sido vistas en las pantallas de Cuenca a lo largo del pasado año, tanto en el Cine-club Chaplin como en las salas comerciales de la ciudad.

Al leer la lista de las mejores películas del año confeccionada por los críticos de *Caimán Cuadernos de cine*¹, algunos lectores pueden verse invadidos por una cierta confusión. ¿Cómo es posible que nos guste a la vez *The Assassin*, de Hou Hsiao-Hsien, una de las propuestas más exquisitas de los últimos tiempos, y *Mad Max: Furia en la carretera*, de George Miller, en apariencia un producto de puro consumo, cine de

acción para las masas? ¿Qué elementos en común podemos encontrar en *Puro vicio*, de Paul Thomas Anderson, la última vuelta de tuerca al *thriller* con detective privado, y *No Home Movie*, de Chantal Akerman, donde todo rastro de los géneros clásicos desaparece para dejar paso a un vacío abismal? Y es más, ¿significa esa variedad que el cine de ahora es disperso e incontrolable, o hay una corriente oculta capaz de relacionar



Mad Max: Furia en la carretera (*Mad Max: fury road*, 2015)

.....

¹ Los doce primeros títulos de la lista estaban ocupados, por este orden, por *The Assassin* (Hou Hsiao-Hsien), *Puro vicio* (Paul T. Anderson), *Phoenix* (Christian Petzold), *E Agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto), *No Home Movie* (Chantal Akerman), *Mad Max: Furia en la carretera* (George Miller), *National Gallery* (Frederick Wiseman), *El pequeño Quinquin* (Bruno Dumont), *El año más violento* (Paul Chan-dor), *La profesora de parvulario* (Nadav Lapid), *Qué difícil es ser un dios* (Alekssei Guerman) y *Pasolini* (Abel Ferrara).



La profesora de parvulario fue programada por el Cine-club el día 18 de noviembre de 2015

lo que nos están diciendo estos títulos? Yo no me atrevería a afirmar tajantemente esto último, pero tampoco hay que olvidar que este tipo de listas siempre ha tendido hacia el cajón de sastre (inútil e injusto, según sus enemigos) y a la vez nunca ha dejado de proporcionar un buen puñado de indicaciones acerca de los caminos del cine y, por qué no, también de los gustos de la crítica al respecto, incluso de las diversas tendencias que pueden representar publicaciones especializadas de muy distintos signos.

En cualquier caso, esta revista siempre ha apostado por un cine vivo y plural o, en otras palabras, no ha dejado de defender que importan las imágenes y los relatos, no las etiquetas y los envoltorios. Y eso que lo que une a Hou, Miller, Anderson o Akerman: tanto el modo de concebir planos y encuadres como la manera de componerlos y ordenarlos responden

a un impulso común que tiene que ver con una cierta actitud ante el mundo, ante lo que ahora mismo les ofrece ese mundo. Por muy distintas que sean, el espectador atento puede encontrar en ellas un espíritu que va más allá del 'autor' o del 'cineasta' para apelar a un imaginario colectivo, a un inconsciente compartido. Se trata de aplicar una cierta lógica de la sensación, más que de la racionalidad. Y así, no es difícil advertir que ninguno de ellos nos pone las cosas precisamente fáciles. *The Assassin* está llena de velos y distancias, como si quisiera dificultarnos la visión. *Puro vicio* parece filmada a través de una especie de niebla narcótica que oscurece a la vez el plano y la trama. *No Home Movie* observa los pasillos y las puertas de un apartamento sin dejarnos atisbar con claridad qué hay más allá, solo fragmentos de cuerpos al borde de la desaparición. ¿Y qué ocurre con *Mad*

Max, qué tiene que ver con todo esto? Curiosamente, en ella parece haber desaparecido toda justificación causal para dejar paso a la imagen física en estado puro, lo cual proporciona la idea justa para entender mejor las demás: el cine se está olvidando de los nexos de unión para ir directo al grano, aun a costa de que podamos reprocharle que no sabe contar historias o desarrollar personajes.

Y en eso lo mismo cuenta un plano vacío de Akerman que una de las enérgicas composiciones de Miller. Todos esos cineastas se introducen en sus relatos con la intención de depurarlos hasta solo dejar el hueso, sin explicaciones ni retóricas. Por eso, en *The Assassin* no es tan importante la inteligibilidad de la historia como lo que queda de ella, esos apuntes de la narración que pudo ser, pero que ya no puede ser. Por eso *El pequeño Quinquin*, la serie televisiva de Bruno Dumont, da más importancia a la extrañeza de un ambiente suspendido en el abismo de lo grotesco que a la intriga policial que simula contar. Como dice el amigo Àngel Quintana, para eso ya están las series americanas, que se dedican a mostrar lo que el cine ya no muestra, que ponen en escena todas las causas y todos los efectos. Y quizá por ello se repite con tanta frecuencia eso de que 'ahora-el-mejor-cine-está-en-la-televisión': nostalgia del relato completo, de las narraciones sin fisuras, a la vez que una cierta resistencia a aprender a leer de otro modo.

Una nueva ruptura

Ha ocurrido siempre, y lo ha hecho en la historia de todas las artes. En cuanto al cine, Godard o Kluge nos obligaron a descifrar una nueva sintaxis, del mismo modo en que lo hicieron Sam Fuller o el último Douglas Sirk. Ahora se trata de otra ruptura. Cuando *Phoenix*, de Christian Petzold, recurre a esta tradición para volver a contar la posguerra alemana, se olvida de lo que ya sabemos, hace caer las máscaras y los disfraces (literalmente) y actúa mediante alusiones, como *Speak Low*, la canción de Kurt Weill que le sirve de *leitmotiv*. Cuando J.C. Chandor, en *El año más violento*, hace lo propio con el *thriller* de los años setenta, no recurre a la nebulosa visual de *Puro vicio*, pero sí la remeda mediante un estilo narrativo en el que los personajes arquetípicos del género, como en *The Assassin*, son capaces de incorporar por sí mismos toda una serie de sugerencias que así eximen de aparecer en pantalla al resto de los detalles acostumbrados. Si el cine de los sesenta y setenta proponía alternativas, apuntadas ya una década antes, el cine contemporáneo se enfrenta a las compactas hipernarraciones del discurso dominante mediante una enigmática desarticulación.

En efecto, mientras la televisión e Internet quieren ofrecer una nueva visión global del mundo, estas películas proponen destellos y fogonazos. No es extraño que en nuestra lista aparezcan clásicos de la moder-



Phoenix pudo verse en el Cine-club el día 9 de diciembre de 2015

nidad cuyas carreras se han extendido hasta el presente: de Alain Resnais a Aleksei Guerman o de Jacques Doillon a Edgar Reitz, su cine siempre ha estado en la frontera de esa desintegración del lenguaje. Pero, aun así, no es lo mismo. Ahora vemos verdaderas lagunas, auténticos agujeros del relato que tampoco se corresponden con la elipsis tradicional, sino que dejan un cuerpo narrativo accidentado, lleno de baches, que la audiencia debe sortear y vadear.

Nunca la participación del espectador había sido tan importante. Nunca tan necesaria como en *Viaje a Sils Maria*, de Olivier Assayas, donde el manejo de distintos tonos y registros impide incluso saber cuál es la verdadera intención de la película. O en *La profesora de parvulario*, de Navad Lapid, cuya intriga se mira siempre de soslayo, desactivando múltiples implicaciones emocionales. O en *Under the Skin*, de Jonathan Glazer,

ciencia ficción sin ciencia ficción, toda ella un agujero negro de la propia ficción. O en *O fútbol*, de Sergio Oksman, en cuyo desarrollo hay que dar tantas cosas por supuestas que a veces solo quedan los cuerpos y los decorados. Hay que darse prisa, porque estos nuevos relatos nos esperan y nosotros tenemos aún mucho que aprender.

© Caimán Cuadernos de Cine

DOSSIER:

EUROPA DE CINE (I)

Movimientos cinematográficos que han hecho historia

Juan José Pérez
Vicente Abán

.....

La historia no permite establecer una diferencia precisa entre escuelas cinematográficas y movimientos cinematográficos. Unas y otros nacieron como reacción de un grupo de creadores frente a la realidad del cine de su tiempo, pero también como respuesta a las condiciones sociales y a la evolución de las otras artes.

En el orden estético, se advierte así que el expresionismo y el neorrealismo en el cine estuvieron vinculados a las artes plásticas y literarias correspondientes, mientras que la Nouvelle Vague francesa y el Free Cinema inglés fueron reacciones de rechazo a la estética cinematográfica vigente en cada uno de sus momentos. Pero al mismo tiempo, esos movimientos tuvieron una filiación social o ideológica, una actitud de comentario hacia su país o hacia su época, incluso en la actitud deliberadamente negativa de no ocuparse de problemas sociales, como fue el caso de buena parte de la Nouvelle Vague.

Una posición social más activa puede verse, por otro lado, en la escuela documental inglesa, para la cual el cine debía ser un testimonio y una fuente de información sobre el complejo mundo industrial moderno. Y en un caso aún más extremo, el neorrealismo italiano llegó a ser ya un cine social, un testimonio patético sobre la pobreza y la incertidumbre de una sociedad arrasada por la guerra.

La combinación de factores estéticos y sociales produjo en el cine algunos movimientos separados aunque de borrosas fronteras. Casi siempre estuvieron referidos en su comienzo a un solo país y sujetos luego a una ampliación y una influencia sobre otros cines, hasta que se extinguieron por sí mismos. Ha sido esa influencia lo que permitió hablar de “escuelas” (de la escuela documental inglesa, por ejemplo), y con mayor motivo cuando la actitud estética de origen era impulsada y respaldada por un gobierno, como quiso hacerlo el soviético con el así llamado “realismo socialista”. Sin embargo, en ese análisis de las influencias deben tenerse presentes los datos propios de quienes las reciben.

Por otra parte, resulta muy sugestiva la doble relación que tiene el cine con la historia como una manifestación cultural y como una herramienta para hacer historia, para incidir en las mentalidades, las opciones políticas, los deseos y los comportamientos de las masas, mucho más allá de sus reconocidas virtudes como instrumento de propaganda. Es muy conocida la anécdota de aquel jerarca nazi que tras ver *El acorazado Potemkin* (*Brónenósets Potiomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925), en una época en que Alemania no podía construir barcos de estas características, mostró su entusiasmo por las posibilidades que ofrecía la construcción de una flota de “*potemkins* fílmicos alemanes” al servicio de la ideología del III Reich.

Las “lecciones de Historia” que pueden obtenerse de las producciones cinematográficas son de dos tipos. Una película histórica sirve para aproximarse al acontecimiento, a los personajes, a los problemas que constituyen su argumento. Esta aproximación será naturalmente más o menos acertada en función de la seriedad, del respeto histórico, de la veracidad en suma, con que se haya realizado el film. Pero además, una película es siempre una



El acorazado Potemkin (*Brónenósets Potemkin*, 1925)

fuente de información sobre el momento en que fue realizada. Ciertamente esto sucede también con la historia escrita, pero en términos generales, aquí la historia filmada ofrece un filón más rico.

Guion, dirección, montaje, proceso de producción y sistema de financiación son elementos muy significativos de la sociedad en la que nacieron. Y el éxito o fracaso de público de un film nos dice mucho sobre la opinión pública dominante en el momento en que se produce.

Cuando el cine se convierte en arte —agente histórico— intervienen los dirigentes de una sociedad e intentan apropiárselo y ponerlo a su servicio. Las diferencias se sitúan aquí a nivel de tomas de conciencia, no de ideologías. Y es que los dirigentes, fueran del este o del oeste, tuvieron todos la misma actitud.

En Inglaterra los documentales mostraron esencialmente a la reina, su imperio y su flota. En Francia decidieron filmar las creaciones de la burguesía ascendente: un tren, una fábrica, las instituciones republicanas.

Los políticos deseaban la subordinación del cine; este, en cambio, pretendió conseguir una autonomía, actuar como contrapoder.

El judío Süß (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940) tenía una doble finalidad: “Mostrar a los nazis la solidaridad del Partido, cosa necesaria después del caso Roehm, introducir a los líderes en la película. Dirían unas palabras y así podrían



La gran ilusión (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1937)

los alemanes identificar a sus verdaderos jefes. El otro objetivo consistía en impresionar al extranjero”.

Al empezar la película los preparativos del Congreso quedan dominados por el avión del Führer que baja del cielo como un demiurgo. La misma idea se repite al final de la película, bajo forma distinta: Hitler solo habla al acabar el día, con el crepúsculo. Una vez finalizada su alocución, comienzan a encenderse las antorchas; el fulgor de estas luces en mitad de la noche acentúa la impresión de dominio creada ya desde que se iniciara la película con su bajada del cielo.

En esta secuencia, los jóvenes nazis se alinean en cuadrados y en macizos Weimar: la fuerza (representación de bloques rectangulares, de tal modo que figuran la imagen invertida de la República que ofrece la imagen de un ejército), la unidad (cada uno por turno, los camaradas indican su lugar de origen, aunque en la grabación destacan sobre todo las provincias fronterizas o las provincias perdidas, en un deseo de reunificar la Gran Alemania), y el agrupamiento (no la división en partidos políticos). La acogida reservada a *La gran ilusión* (*La grande illusion*), de Jean Renoir, constituye un primer indicio revelador de la sociedad de antes y de después de la guerra. En 1937, cuando se estrenó la película, la prensa de izquierdas saludó *La gran ilusión* como una obra pacifista que militaba en favor de un acercamiento entre los pueblos. La película demostraba que la verdadera realidad de la his-

toria no residía en los conflictos entre naciones, sino en la lucha de clases, y que por consiguiente la guerra no tenía ninguna razón de ser. La reacción de las autoridades hitlerianas corrobora esta opinión; prohibieron la película porque esta diluía el empuje nacional, presentaba a los judíos bajo un aspecto simpático y enseñaba a una mujer alemana entregándose a un prisionero francés. Posteriormente, la actriz Dita Parlo sufrió incluso algún problema por haber aceptado el papel. Sin embargo, hubo otras reacciones ante la misma película que prueban que su contenido no dejaba de ser ambiguo: antes de que Goebbels suprimiera todas las escenas que presentaban al judío como una persona simpática, Goering aclamó la película. En cambio, el ministro socialista Paul-Henri Spaak la prohibió en Bélgica por considerarla “demasiado patriotería”, motivo idéntico al que arguyó la Warner Bros. para rechazarla en Estados Unidos. Diez años después, muy criticada por la prensa de la Resistencia, sobre todo por George Altman. *La gran ilusión* volvió a las pantallas, aunque amputada de varias escenas.

Rey y patria (*King and country*, 1964) de Joseph Losey: el interés de esta película, aparte de enjuiciar la guerra, alude a la distancia que existe entre la ley, el conocimiento de las leyes y la gente del pueblo, mal informada, mal educada, poco instruida, inerte ante las instituciones (aquí la institución militar). Se supone que nadie debe ignorar la ley, pero todo parece funcionar para que el pueblo no la entienda y siga en la ignorancia.



Rey y patria (*King and country*, Joseph Losey, 1964)



El último (*Der letzte mann*, F.W. Murnau, 1924)

Chapaiev (1934) de Georgi Vasiliev: la película demostraba cuál era el papel organizador del partido comunista en Rusia, cómo se había establecido un nexo entre el partido y las masas, cómo el partido había organizado y disciplinado la espontaneidad del pueblo. Los partidos comunistas del extranjero se hicieron eco de estas declaraciones. Es significativo que en Madrid el gobierno republicano asegurara la difusión de la película pese a que ya había estallado nuestra guerra. *Chapaiev* pone en escena la guerra civil de los años 1918-1919. Los “rojos” salen como ejemplo a seguir, pero lo más importante de la película es que muestra la necesidad del centralismo (en España el problema radicaba en la divergencia entre comunistas y anarquistas), y la equivocación y muerte individual de los héroes, mientras que el Partido acierta (colectividad), no se equivoca y no muere jamás.

A su manera Godard, Louis Malle (*Lacombe Lucien*, 1974) o René Clair (*Viva la libertad*, *À nous la liberté*, 1931), demostraron una independencia con respecto a las corrientes ideológicas dominantes, creando y proponiendo una visión del mundo inédito, tanto que las instituciones ideológicas vigentes se disputaron esas obras como representativas propias, y a veces intervino la censura; así el epílogo de *El último* (*Der letzte Mann*, 1924) de Murnau es un añadido. El productor no quería que el pobre portero del hotel Atlantic terminara su vida solitario y hundido, pues semejante final hubiese desacreditado la sociedad y el régimen que lo toleran, en este caso la República de Weimar.



Roma, ciudad abierta (*Roma città aperta*, R. Rossellini, 1945)

Para muchos, la confrontación del análisis de un film con las fuentes escritas les sirve como garantía de veracidad, puesto que en el fondo no consideran histórico aquello que no haya sido previamente reconocido como tal.

El cine histórico dice mucho y de múltiples maneras que puede interesar al historiador sin necesidad de que se dedique a una imposible búsqueda de la verdad. Durante un tiempo, los historiadores se han preocupado por la exactitud de los diálogos, los decorados, el vestuario..., es decir, han pretendido refrendar un realismo cinematográfico al servicio de un realismo histórico.

“La reserva de los historiadores radica en la impensada identificación del film con filmes entendidos como cine comercial, trivial y de efímera diversión popular”. Kra-kauer ve en el cine un espejo de la historia oculta. Su idea es que los filmes (reales y de ficción) revelan inconscientemente la vida interior de un pueblo.

La escenografía, los decorados, los personajes, el estilo, son un reflejo fiel del estado de ánimo de las personas que lo han realizado.

Buscar una definición de cine histórico resulta algo complejo:

- Es el cine del pasado, de reconstrucción histórica que busca una veracidad histórica basada en el espectáculo. Un ejemplo lo tenemos en *El señor de la guerra* (*The War Lord*, 1965) de Franklin Schaffner (la Edad Media en Inglaterra);

- Es el cine que marcó un hito en el lenguaje cinematográfico. Ejemplos varios son *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) de Fritz Lang (expresionismo alemán); *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard (Nouvelle Vague francesa);
- Es el cine que trata un mito histórico, como *El evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) de Pier Paolo Pasolini;
- Es el cine como testimonio de la historia: *Roma città aperta* (1945) de Roberto Rossellini (neorrealismo italiano); *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) de Luchino Visconti (aproximación al neorrealismo italiano);
- Es el cine de tipo imaginativo o literario como *Satiricón* (*Satyricon*, 1969) de Federico Fellini.

Para aproximarnos a una metodología de análisis de la Historia del cine en Europa disponemos de varias posibilidades:

- de una historia estética (formas).
- de una historia ideológica.
- de una historia industrial, sociológica.
- de las corrientes cinematográficas, los géneros, las escuelas, los autores.

La “Historia General del Cine” partirá de un análisis de las tendencias (corrientes, géneros, escuelas), aunque profundizando sobre los autores más o menos importantes dentro de ellas, y sin olvidar, por supuesto, a los cineastas dignos de interés que han creado sus obras al margen de las tendencias dominantes.

Las fuentes del historiador fueron clasificadas por Georges Sadoul en un *simposium* organizado por la Mostra de Venecia en tres apartados:

- a) los filmes;
- b) los documentos escritos;
- c) los testimonios orales.

Tenemos tres posibilidades cinematográficas para abordar parte de nuestra Historia Europea:

1.- EL NOTICIARIO

Viene a ser una revista filmada que elude las noticias completas y exactas. Predominan los mensajes sobre los hechos. Tiene un punto de vista ideológico determinado al presentar a la opinión pública la información parcial y subjetiva de unos acontecimientos (el *No-Do* durante la dictadura del general Franco).

Lo que les interesa a los historiadores en los noticiarios de los años 30 no son los hechos propiamente dichos, sino los mensajes, que filmados en su conjunto, se transmitían a los espectadores: ¿qué aportaban como información?, ¿cómo orientaban a la opinión pública? (Gracias a los noticiarios los ingleses oyeron hablar de Hitler y de la guerra civil española).

2.- EL DOCUMENTAL

Se asocia con la investigación histórica, pero no es más verídico que los noticiarios, ya que en el proceso de montaje puede sufrir una serie de manipulaciones. “El documentalista no busca extraer conclusiones, sino hacer una constatación de los hechos permitiendo que se saquen conclusiones” (Paul Rotha).

El documental adquiere características de fuente histórica (registro de acciones), discurso histórico (postura del cineasta desdoblado en investigador histórico), o de ensayo histórico (manipulación de diversos materiales documentales en función de un sentido histórico).

“El documental se propone fotografiar el mundo real y la historia real. Los materiales y las historias tomadas de la realidad bruta son más bellas que las representadas. El actor original y la escena original son las mejores guías para interpretar el mundo en la pantalla” (John Grierson).

Grierson veía en el documental una finalidad social, una filmación espontánea y una no reconstrucción de la realidad. Grierson fue quién sentó las bases de la Escuela Británica:

- a) preocupación social;
- b) clave realista en la búsqueda del acontecimiento;
- c) trabajo en equipo.

Esta Escuela fue decisiva para la resistencia en la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente influyó en la Escuela Canadiense.

“La clave de la educación en el mundo moderno es la propaganda que, lejos de negar los principios democráticos de la educación, deviene el instrumento necesario para su aplicación práctica. Para mí, el problema fundamental en materia de educación no es la adquisición de una cultura, un saber o una técnica, sino la adquisición de nociones de instrucción cívica, de fe y deberes cívicos que les acompañan” (John Grierson).

El ruso Medvedkin utilizó el llamado “Tren Cinematográfico” para difundir la ideología de la revolución rusa en muchísimas poblaciones de la geografía soviética. El tren llevaba cámaras, laboratorio cinematográfico, salas de proyecciones y salas para coloquios y debates sobre los filmes y las cuestiones colaterales que suscitaban:

“Utilizar el cine para la causa de la Revolución, para la lucha política. El cine es un medio muy eficaz para la educación del pueblo”.

Otro cineasta ruso, Dziga Vertov, inventa la técnica del “cine-ojo”, buscando un respeto total a la realidad. Para ello indagó en nuevas formas expresivas (lenguaje), aunque el mismo comprobó que la captación de la realidad sigue siendo subjetiva.

La Escuela Ciudadana alemana mostraba temas, asuntos puntuales que ocurrían en las ciudades como algo concreto, humano. Robert Siodmak en *Gente de domingo* (*Menschen am Sonntag*, 1930) capta lo que sucede en un domingo cualquiera en Berlín.

Flaherty quería que el documental fuera una reconstrucción real. Para filmar reconstruía, solicitaba a la gente que repitiera varias veces su trabajo para filmarlo después. Para él, el medio geográfico era clave: el paisaje se identificaba como un actor más (*Hombres de Arán*, *Man of Aran*, 1933 —la dura vida de los pescadores en alta mar—).

Cousteau pretendía, con sus documentales geográficos y marítimos de fauna animal, un objetivo didáctico. Joris Ivens localizaba conflictos humanos en cualquier lugar del planeta, sintetizando la relación hombre/política. Y por supuesto no podemos olvidarnos de los hermanos

Lumière, auténticos pioneros registradores de realidades, paisajes y ciudades: la llegada de un tren, la salida de los obreros de una fábrica, Venecia...

3.- EL LARGOMETRAJE

Busca una reconstrucción, no una realidad. Nos informa de un contexto social, de las actitudes de una época. “No se trata de buscar la realidad en un filme ni de aprender algo en concreto sobre la sociedad que se describe en el filme” (Verdone).

Así, el colosalismo surgió para liberarse de la escenografía teatral, buscando reflejar el mundo clásico (sus núcleos básicos fueron la Biblia, Egipto, Grecia y Roma) con un tomo épico, con grandes masas de actores y decorados espectaculares.

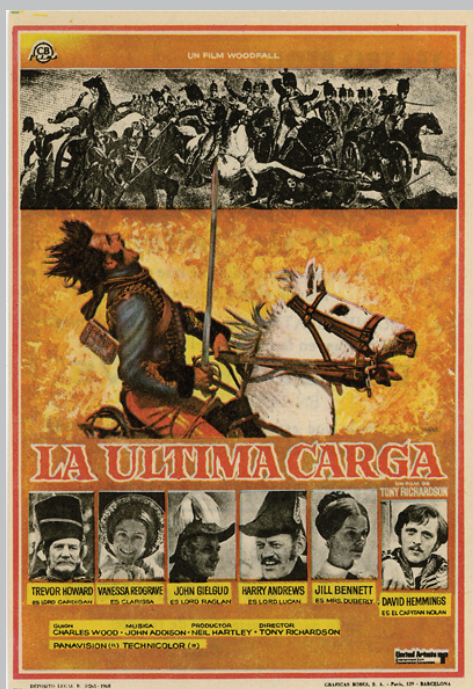
Narrado con una excesiva duración temporal (tiempo fílmico condensado) y técnicamente realizado con planos de conjunto, picados, contrapicados y *travellings*, tuvo una gran incidencia en el nacimiento del llamado *peplum* típico de Italia. Giovanni Pastrone lo inicia con la película *Cabiria* en 1914.

El régimen fascista de Mussolini propició este tipo de películas para resucitar ideológicamente el antiguo imperio romano e inculcar un exacerbado espíritu nacionalista



Cabiria
(1914)

La última carga
(*The charge of the light brigade*, Tony Richardson, 1968)



y propagandístico a lo largo de su dictadura (estudios cinematográficos de Cinecittà).

La novelación histórica pretende una reconstrucción del pasado a través del medievalismo, en clave romántica (*Ivanhoe*, Richard Torpe, 1952), o en clave realista (*El señor de la Guerra*, de Schaffner). El objetivo de estos filmes consistía en exaltar a los pueblos europeos como superiores a los orientales. Al final, este tipo de cine desembocó en un nuevo cine de aventuras. El medievalismo es considerado en la Edad Moderna como el momento de mayor retraso en la humanidad. Fue rescatado por el Romanticismo en el que se recuperan los mitos y las leyendas (*El rey Arturo*).

Las biografías de personajes históricos minimizaban los hechos históricos y los reducían a problemas de alcobas, eludiendo mostrar sus interrelaciones. Estas películas identificaban a un actor con uno o varios personajes de la Historia: Charlton Heston con Miguel Ángel, Marco Antonio, Moisés, el Cid.

La plasmación cinematográfica de las biografías dio como resultado distorsiones históricas: *Enrique VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933) de Alexander Korda o ejemplificaciones —modelos a seguir— como *Ana de los mil días* (*Anne of the Thousand Days*, Charles Jarrott, 1969).

La última carga (*The Charge of the Light Brigade*, 1968) de Tony Richardson nos informa del contexto social en el que se rodó y no de aquel en el que tuvo lugar la famosa carga. Se captan detalles sobre la vida del ejército inglés en la época victoriana y sobre la guerra de Crimea. La película se realizó en un momento en que Inglaterra comenzaba a perder su posición de gran potencia, y las ideas referidas a glorias pasadas del Imperio Británico estaban siendo cuestionadas o ridiculizadas por los jóvenes (años sesenta).

Por último, nos referimos a la utilización del largometraje como cine político en sus vertientes más amplias vistas desde la escritura fílmica de la Historia:

- Propaganda: defiende los valores propios y las ideologías desde el poder (Eisenstein).
- Positivismo: verifica la reconstrucción histórica a través de la autenticidad de decorados, vestuario, diálogos y acciones.
- Ideologismo: marxista y popular como Jean Renoir y Bertolucci; conservador, prefascista y bonapartista como Abel Gance.
- Discurso novelesco: recurre a la Historia para ajustar sus cuentas con la sociedad (Luchino Visconti).

Tal vez el resumen más acertado de los ideales del cine soviético se recoja en las palabras pronunciadas por Eisenstein en una conferencia pronunciada en la Sorbona en 1930: “Hemos descubierto una fórmula para obligar a pensar al espectador en una dirección determinada. Montando nuestras películas de manera científicamente calculada para crear una impresión determinada en un público determinado, hemos desarrollado una poderosa arma para la difusión de las ideas sobre las que se basa nuestro sistema social”.

Las formas de actuar enlazadas en el cine común a los totalitarismos eran:

1. Centralización y dirección de la labor cinematográfica haciéndola depender de un organismo estatal.
2. Protección del cine nacional frente a las influencias del cine extranjero.

3. Utilización de la cinematografía como medio de exaltar “los valores y las virtudes” de la ideología monolítica del país.

La plasmación de la ideología implantada por el *Duce* y su defensa a través de la imagen tuvo importancia fundamental para el fascismo. Pero, sin embargo, llama poderosamente la atención el que esto no suceda hasta haber transcurrido bastante tiempo del advenimiento del régimen al poder. El cine permanece al margen de los problemas de la posguerra y de la primera etapa del fascismo, teniendo que esperar hasta 1929 para encontrar el primer film inspirado en la doctrina del partido.

Un exponente claro es *Sole*, dirigido por Alessandro Blasetti en 1929, donde se trataba el tema de la bonificación, uno de los postulados laborales de mayor importancia para el gobierno. Este film, el primero que realiza su director, impulsó a Mussolini a dedicar una mayor atención a las posibilidades de este medio, si bien no hay una incidencia decisiva hasta el período que se abre en 1933, quizás como mimetismo de lo operado en el cine del régimen nazi nada más hacerse con el poder.

Otros dos conceptos primaron en el cine fascista: la gloria del soldado y el naciente imperio italiano.

Este cine militar encajaba de forma perfecta con los deseos imperialistas mussolinianos que consiguieron arrastrar al país a una serie de luchas que no le reportaron ningún beneficio: *Escuadrón blanco* (*Lo squadrone bianco*, Augusto Genina, 1936) o *Giarabub* (Goffredo Alessandrini, 1942). Pero, entre todas, la que mejor expresó el ideal del fascismo fue *Escipión el Africano* (*Scipione l'africano*, 1937) de Carmine Gallone, película vinculada a los momentos de esplendor del mundo romano, intentando así renovar el espíritu de grandeza.

Para poder comprender la situación del cine a lo largo de la etapa nazi en Alemania, es necesario tener en cuenta cuáles eran los principios rectores de sus dirigentes, y en especial Hitler, respecto del arte en general y del cine en particular. Ya el Canciller en su obra fundamental había llamado la atención sobre la misión del arte al decir que “consiste en proceder de una manera tan superior que ella resulte ser una convicción general sobre la realidad de un hecho, la necesidad de un suceso, el carácter justo de una necesidad. Cómo se constituye una necesidad por

sí misma... sin acción debe siempre hacer hincapié en el sentimiento y muy poco en la razón”. De forma parecida, acuñaría una frase en su discurso pronunciado en el Congreso del Partido en Núremberg en septiembre de 1933, que estaba llamada a tener gran repercusión: “El arte es una misión y está obligada al fanatismo”.

Goebbels, por su parte, plasmaría en sus repetidos discursos la dedicación y el lugar que debía ocupar el cine dentro del nuevo orden establecido. Así en su discurso ante los cineastas el 8 de febrero de 1934, declarararía que “el cine es uno de los medios más modernos para obrar sobre la masa” y al cabo de unos años, en 1943, al celebrarse el XXV aniversario de la fundación de la UFA diría: “El cine constituye una posibilidad de abandono para la población civil que no se ha sabido apreciar bastante. Por otra parte, un inmenso campo de acción se abre a los filmes alemanes en todos los países europeos. El filme alemán se encuentra ante la posibilidad única de contribuir al trabajo de la formación política en el mejor sentido de la palabra”.

En las declaraciones de algunos de sus colaboradores en el Ministerio de Propaganda, pueden verse también las claves del desenvolvimiento de esta cinematografía. Son reveladoras las palabras de Curt Belling: “Uno de los puntos del programa cinematográfico elaborado por el Partido en su época de combate, exigía la creación de un nuevo estilo cinematográfico para la representación de las ideas nacional-socialistas en la producción cinematográfica... Queremos que el espíritu nacional-socialista reine también en el mundo del cine”.

Todas estas ideas sobre la influencia del pensamiento del Partido en el cine, tuvieron una plasmación muy clara en la organización que se hizo de esa industria y de sus manifestaciones. Fundamentalmente fueron tres los organismos que influyeron en la dirección del cine:

- a) El Ministerio de Reich para la Información y la Propaganda, creado el 13 de marzo de 1933.
- b) La Cámara Nacional de la Cultura, creada el 22 de septiembre de 1933 y puesta bajo la órbita de Goebbels. Tenía como misión “todo lo que concernía a la vida artística y cultural de la nueva Alemania”.

c) La Cámara Nacional del Film (*Reichsfilmkammer*) se creó definitivamente el 22 de septiembre de 1933. Creemos que será revelador conocer las atribuciones que se le habían adjudicado de acuerdo con el siguiente esquema:

I.- Organización profesional.

II.- Administración:

Supervisión de la producción:

- 1.- Estadística.
- 2.- Planificación.
- 3.- Organismos (Oficina de guiones, Registro de títulos y Cinemateca nacional).

Reglamentación general:

- 1.- Precio de entradas en las salas.
- 2.- Prohibición de programa doble.
- 3.- Necesidades interiores (nuevas salas).
- 4.- Sanciones disciplinarias.

C) Reglamentación de los acuerdos económicos:

- 1.- Entre cineastas y productores.
- 2.- Entre propietarios de salas y distribuidores.
- 3.- Reglamentación de los porcentajes.

Banco de Crédito del Cine.

Comercio exterior:

- 1.- Exportaciones.
- 2.- Derechos y divisas.

Colaboración internacional:

- 1.- Congreso del Film documental (Roma, 1934).
- 2.- Conferencia sobre el formato reducido (Baden-Baden, mayo de 1934).
- 3.- Venecia (representación).

Film documental.

Una de las manifestaciones más importantes fue la ley sobre el cine de 16 de febrero de 1934, en la cual se estructuraban las bases para una promoción clara de aquellos filmes que respondieran a los dictados ideológicos del régimen. En ella se clasificaban las películas en diversos grupos que, a su vez, alcanzaban beneficios económicos de varias clases.



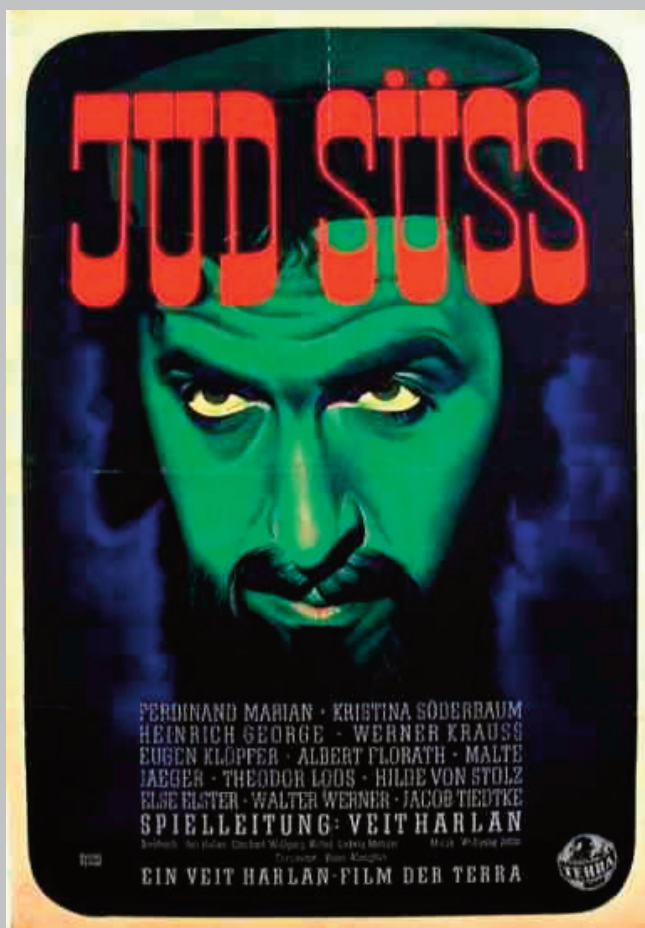
Olimpiada (Olympia: fes der Volker-fest der Schönheit, 1936)

La exaltación del Partido se hizo de dos formas distintas: mediante las grandes manifestaciones de la nación alemana, como fueron *Triumph der Willers (El triunfo de la voluntad, 1934)* y *Olympia (1936)*, ambas de Leni Riefenstahl, o bien mediante la presentación del sacrificio de los miembros del Partido que llegaban a morir por pertenecer a él.

Otra nota que encontró su plasmación en la pantalla fue el antisemitismo. En este campo destaca una de las obras más conocidas de todo el cine nazi. Nos referimos a la citada película de Veit Harlan *El judío Süß*, manifestación de una crítica histórica de la influencia de un judío sobre el duque de Wurtemberg en el siglo XVIII. La riqueza temático-estética de esta obra ha hecho que sea analizada en repetidas ocasiones, siendo considerada por los historiadores como dotada de un carácter paradigmático en relación a este cine que comentamos.

Finalmente, merece la pena aludir a uno de los principios más profundos de la doctrina nazi como es la exaltación de los grandes hombres de la germanidad. Esto hace que tengan un gran desarrollo en la filmografía de estos años los filmes sobre grandes personajes que, bien por haber pertenecido al pueblo alemán, o sin pertenecer, podían ser exaltados en sus principios o actuaciones. Uno de los personajes que mereció más atención fue Federico II de Prusia.

Junto a esto se encontraba la propaganda de inspiración típicamente militar, conducente a elevar la moral del pueblo y divulgar las victorias de ejército alemán. Sin



El judío Süß (Jud Süß, Veit Harlan, 1940)

embargo, dada la amplitud que alcanzó este campo temático podemos apuntar, solamente, que se dedicó gran consideración a las diferentes armas del ejército.

Las películas americanas que trataron sobre el nazismo partían de unas premisas comunes:

- Presentar al pueblo alemán disociado con el régimen de Hitler.
- Supervalorar la capacidad de resistencia del pueblo alemán ante el nazismo.
- Localizar la acción en pueblos pequeños.

Las clases dirigentes deseaban la subordinación del cine al régimen imperante en ese momento. Las películas antinazis debían respetar dos principios:

- No ensalzar la resistencia de los países ocupados ni la lucha en Alemania contra las instituciones legales.
- No poner en entredicho la libre iniciativa de cada empresa.

CORRIENTE / ESCUELA 1: EL EXPRESIONISMO

Situado en Alemania, el arte expresionista, reduce sus temas a elementos básicos llegando así a las esencias, a un mundo de abstracción: hacer más inteligible la naturaleza, derivando en una simplificación abstracta, único medio para poder analizar la esencia de un fenómeno.

El naturalismo buscaba la copia exacta de la realidad; el impresionismo recrearla expresivamente. El expresionismo profundiza por debajo de estas simples formas superficiales para descubrir “significados externos”.

El expresionismo presenta un mundo distorsionado dentro del cual hemos de buscar la verdad: distorsión espacial y estilo interpretativo que intenta aislar elementos claves apoyándose en la exageración, mundo fantasmal malevolente y violento (influencia posterior en películas de terror y gánsteres). Impera el destino en los personajes (*Las tres luces*, *El Golem*, *Los Nibelungos*, *El estudiante de Praga*), condicionados por lo desconocido, manejados por fuerzas poderosas. Los personajes autoritarios ocupan un lugar muy destacado en esta filmografía, tanto si se trata de vampiros, siquiatras, criminales o emperadores.

En este periodo de entreguerras, la sociedad alemana se precipitaba hacia un caos inminente. Los extremismos políticos estaban en conflicto. La vieja estructura social se había derrumbado y un elaborado sistema feudal daba paso a una frágil democracia: la república de Weimar, que supuso cambios en las creencias, las actitudes y las concepciones del mundo. Pero la república agudizó las crisis económicas y políticas. El expresionismo alemán curio-



El estudiante de Praga (Der student von Prag, 1926)

samente mostraba en sus imágenes fílmicas que la sensación de caos y las convulsiones sociales podían evitarse con un gobierno dictatorial. No es descabellado ver en este cine una reafirmación de la cultura tradicional alemana frente a la desintegración social.

Una de las notas más relevantes del expresionismo fue su extensión a campos artísticos a los que otros movimientos no han prestado atención. Influyó en la arquitectura, el urbanismo y la decoración por vía del funcionalismo; llegó a la música y al cinematógrafo..., rebasó los caracteres de grupo o escuela; cristalizó un estado de espíritu, con más rigor con el que pretendiera hacerlo el futurismo o el surrealismo (Guillermo de la Torre, *Historia de la literatura de vanguardia*).

Curiosamente las películas expresionistas fueron muy pocas en número, sobre todo encuadradas en todo el contexto del cine alemán, pero tuvieron una repercusión tal y abrieron unos horizontes tan amplios que superaron en importancia a otras corrientes más numerosas en sus realizaciones.

Con los filmes expresionistas eran relevantes el número reducido de personajes unido a su concepto de la escenificación mediante la utilización de luces y sombras de una forma estudiada y en función de valorar la atención del espectador sobre los focos de mayor importancia. Pero junto a él podemos ver la influencia de Piscator en su concepción de la escena. Los movimientos de comparsas en direcciones oblicuas, el uso corporal para la expresión de impulsos y pasiones internas, y la utilización de los nombres genéricos como representantes de estratos sociales, serían incorporados más tarde por Carl Mayer a sus filmes, y serían algunas de las constantes más definidoras de la *Kammerspiel*.

Todos estos elementos técnico-estéticos se encuentran en función de una temática plenamente relacionada con los elementos románticos, en los que la noche, los sentimientos soterrados, lo demoníaco, el destino, la muerte se entrecruzan con una fuerza tal que se nos presentan unidos. En los filmes se explicitan los temas de la posesión o del vampirismo, los odios o las luchas de los hombres por vencerlos, el amor y la muerte luchando por la posesión del hombre, los asesinatos y las venganzas. Así se comprenden las palabras de Heering en su libro *En la fas-*



El gabinete del doctor Caligari (*Das kabinett des Dr. Caligari*, 1919)

cinación de la luz: “¿Qué es el mundo? Una alucinación, una idea. Somos patrones de lo que creamos en nuestro yo. En todas partes los tributos de lo abstracto y de la realidad se confunden”.

Aquí es donde se encuadra con gran fuerza la genial labor del guionista Carl Mayer, el cual ocupa por sí solo un lugar preeminente en el cine alemán de esta década. A él se deben las obras más importantes del más puro expresionismo como *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) y *Genuine* (ambas de 1920 y del mismo Robert Wiene).

El catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense Jesús González Requena, planteó la hipótesis de que influyera en el dictador Adolf Hitler su visión de la película *El gabinete del Doctor Caligari*, dirigida por Robert Wiene: «Hitler vio *El gabinete del Doctor Caligari* cuando fundó el partido nazi y aceleró su paranoia cuando contempló el universo delirante de la película». El profesor, presidente de la asociación cultural Trama y Fondo, hizo estas declaraciones antes de analizar los aspectos de la película que plasman determinadas ideas del nazismo en el Seminario *El gabinete del Doctor Caligari*, impartido dentro de un Curso de Cine de la Universidad de Valladolid.

González Requena explicó “la importancia del componente homosexual en la película, que más tarde se reflejó en el nazismo en la relación de idolatría por parte de los miembros de las SS hacia Hitler, y la mirada de amor del

líder hacia sus seguidores”. “Hitler persigue la homosexualidad, pero al mismo tiempo crea un movimiento masculino que muestra un claro rechazo hacia la mujer producido por un miedo a lo femenino”. Por eso en la película el personaje de Cesare muere cuando va a asesinar a la mujer.

Asimismo destacó la importancia de la pureza con similitud entre el movimiento político alemán y la película de Robert Wiene, al manifestar que “Hitler no tenía vida sexual por miedo a las infecciones. Por otra parte, en las persecuciones a judíos también se justifica esa pureza de sangre”.

Dos obras maestras de dos grandes autores del cine alemán —Wiene y Lang—, brindan la posibilidad de hacer una interesante comparación basada en la autoridad histórica de ambos filmes. En *El gabinete del Doctor Caligari*, este es el dueño de una atracción ferial en la que presenta a un sonámbulo llamado Cesare. El enigmático individuo puede predecir el futuro. Las predicciones de Cesare y unos asesinatos desatan sospechas sobre el doctor y su títere. *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931): en la ciudad alemana de Düsseldorf se ha desatado el pánico ante la aparición de un asesino en serie de niñas. La policía quiere capturarlo con redadas continuadas mientras unos ladrones deciden atraparle para robar sin que la policía les estorbe.

Cuando el productor alemán Erich Pommer decide llevar al cine la historia de *El gabinete del Doctor Caligari* pensó en primer lugar en Fritz Lang. Tras un tiempo trabajando

el guion, Lang abandonó el proyecto y Pommer dejó la dirección en manos del recién llegado al cine Robert Wiene, sin saber que sacaría adelante la obra cumbre del expresionismo alemán.

Los decorados cubistas, la interpretación exagerada y, sobre todo, el juego expresivo y dramático de luces y sombras, unido a la utilización de angulaciones con la cámara poco habituales, dieron pie a la parición del cine negro —al tiempo que cerraban un estilo cinematográfico parco en obras—. Posteriormente, Fritz Lang se puso manos a la obra con su primera película sonora. Eligió como argumento un hecho real que conmocionó a una ciudad alemana. Influenciado por su anterior cine —cercano al expresionismo—, aplicó el subjetivismo y la intolerancia en el planteamiento de la historia, para mostrar la vida de un asesino acosado por sus propios demonios y por un pueblo entero.

Lang fundaba inconscientemente el cine negro con una obra que huele a genialidad y que rebosa una actualidad formal inusitada. Entre ambos filmes sólo transcurrieron once años, y se gestaron mientras Alemania sufría una gran crisis posbélica. Muchos interpretan *El gabinete del Doctor Caligari* como una alegoría de lo que el sucedió al pueblo teutón: la aparición de un líder autoritario (el doctor) que fuese capaz de pastorear a un pueblo dormido e inseguro (Cesare), que obedecería sus mandatos. Cuando en 1930 Lang estrenó *M...*, parecía que el ascenso de los radicales nazis en su lucha por el poder iba a llegar a un punto álgido. Lang plasmó —así lo entendió la censura nazi— la personalidad de los seguidores de Hitler, lo que causó su prohibición en 1934.

Una de las consecuencias de la guerra mundial respecto al cine será su reconocimiento como elemento más dentro de la lucha, aunque lejos del relieve adquirido en la segunda guerra mundial. El cine acompañaba como diversión a los soldados y a la población civil, en un intento por hacer olvidar los problemas y elevar la moral de los contendientes. En este sentido es significativo el hecho de la instalación de salas subterráneas de proyección en el mismo frente de Verdún, donde también se realizaron otros interesantes y novedosos ensayos durante la primera guerra mundial.



M, el vampiro de Düsseldorf (*M-Eine Stadt einen Mörder*, 1931)

Pero fundamentalmente el cine fue visto por todos los beligerantes como elemento básico para transmitir su ideología y las claves de su pensamiento político. Abundan los testimonios de este pragmatismo por parte de los dos bloques enfrentados.

El ataque al bloque pilotado por Alemania se hace de una forma despiadada en filmes como *La pequeña heroína* (*The Little American*, 1917) de Cecil B. DeMille y *The Kaiser, the Beast of Berlin* (Rupert Julian, 1918), entre otras. Esta propaganda llegaba a tener características insospechadas en documentales “auténticos” sobre las atrocidades alemanas como *Mis cuatro años en Alemania*, basado en un libro del embajador James Gerard, *La maldición alemana de Rusia*, realizada con la supervisión de William J. Flynn, jefe del Servicio Secreto de los Estados Unidos, en la cual se presentan los planes del Kaiser contra América. No le faltaba razón a Louella Parsons, cuando afirmaba: “Nada ha hecho tanto daño al imperio prusiano como estas películas sobre las atrocidades alemanas”.

Junto a este planteamiento genérico se insiste en otras vertientes como la propaganda para el alistamiento, el ataque a los derrotistas, el reclutamiento moral de las mujeres, el canto a la democracia y el intento de que los inmigrantes de Centroeuropa amaran a su nueva nación rechazando a su tierra de origen.

En Alemania estos matices fueron percibidos claramente, y se intentó dirigir la labor mediante la creación de una serie de productoras. Así en 1916 nace la DEULIG, organismo publicitario en el interior y exterior del país. Al año siguiente se crearon la BUFA (para el control de salas de

proyección por el gobierno), y la UFA en la que para facilitar la propaganda alemana, según las directrices gubernamentales, se fusionaron siguiendo una resolución del Alto Comando Alemán, la Messter Film, la Unión de Davidson y las compañías controladas por la Nordisk, siendo respaldada esta unión por la banca.

Pero junto a esta organización de altos niveles cinematográficos, encontramos dos fases del cine en consonancia con la evolución de la guerra. En la primera etapa, se divulgan con profusión los documentos y películas de ficción que exaltaban el combate, mientras que cuando se pasó a la guerra sostenida de trincheras, abunda la difusión de películas banales y “pacifistas”, sobre todo comedias en las que empezó a destacar el que luego sería gran genio en este campo, Ernst Lubitsch.

Mientras el cine estadounidense se encontraba en este momento de reflexión, Europa veía aparecer en los años inmediatos de posguerra una cinematografía que con su fuerza y profundidad iba a sorprender a todos los cineastas mundiales. Nos referimos a Alemania. La misma potencia europea que acababa de perder la primera gran guerra, y que había visto caer sobre ella una serie de sanciones de tipo económico y militar, iba a convertirse durante la década de los años veinte, coincidiendo con la frágil república de Weimar, en uno de los máximos exponentes de auge continuo de la cultura cinematográfica.

Sin necesidad de ahondar en una periodización, es evidente la existencia de dos etapas sucesivas que tuvieron una importancia decisiva en cuanto reflejo del cambio de mentalidad advertida dentro de la sociedad germánica. La primera es la etapa expresionista, y la segunda la tendencia realista de la “Nueva Objetividad”.

La sensación de caos y desarmonía era posible evitarla con un gobierno autoritario. No es descabellada observar en ciertas películas (*Los Nibelungos*, *Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924) una afirmación de la cultura tradicional frente a una desintegración social.

En otros contextos sociales, el expresionismo fue en contra de una sociedad burguesa o hacia una reconciliación de clases (*Metrópolis* de Fritz Lang). El individuo (acostado por la culpa, la desesperación, la ansiedad) es la muchedumbre, el pueblo anónimo.



Los Nibelungos (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924)

EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI

Das Kabinett des Dr. Caligari

Alemania, 1919

Director: Robert Wiene

Guion: Han Janowitz y Carl Mayer

Fotografía: Willy Hmeister

Decorados: Walter Reimann, Herman Warm y Walter Röhrig.

Intérpretes: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover, Fritz Friedrich Feher, Rudolf Klein-Rogge.

El Doctor Caligari, un hipnotizador, obliga a su médium, el sonámbulo Cesare, a cometer una serie de crímenes y fechorías. El asesinato de un joven —a quien le predice la muerte— y el rapto de la bella Jeanne desencadenarán la tragedia. Pero, al final (en un epílogo que sería añadido por el realizador), se trata del sueño de un loco, que ha confundido al director del manicomio con el enigmático Caligari.

La célebre obra maestra de Wiene narra una fantástica historia que pretendió ser una crítica a la actuación criminal del Estado alemán durante la Primera Guerra Mundial y, al mismo tiempo, del servicio militar obligatorio. También ha sido interpretada como una premonición del régimen hitleriano y del terror nazi.

Fue, por tanto, el punto de partida del expresionismo y el film creador de una escuela —el “caligarismo”— que recobró, después de Méliès, el poder extranatural del cine e hizo por la difusión del cine alemán más que todas las otras cintas de valor que le precedieron o siguieron.

Los decorados y figurines de Warm, Reimann y Röhrig, eclipsaron un tanto la labor del realizador y evidenciaron la estética expresionista, cuya finalidad era explicar y expresar los estados de ánimo de los personajes por el simbolismo de las formas (líneas, volúmenes, valores plásticos), de tal manera que el decorado, íntimamente ligado a la acción, aparezca como la proyección desmesuradamente agrandada del drama. Los decorados pintados en dos dimensiones claramente cubistas, góticos, tienen un estilo visual teatral, y configuran un mundo de muros inclinados, chimeneas oblicuas, de pasadizos y puertas barridas por el viento compulsivamente retorcidas, que sugieren una atmósfera de amenaza y locura, y dictan las interpretaciones de los actores.

Estrenada en la Alemania de Weimar, tuvo dificultades para su exhibición en Francia. Pero el triunfo en Estados Unidos incidió en su propio país, con lo cual se consolidó la primacía del cine germano en la sociedad occidental, expresando su voluntad de dominar el mundo. De ahí que esta obra maestra del género fantástico se mueva asimismo entre las leyendas germánicas y el superhombre de Nietzsche.



ESTRUCTURA FÍLMICA: *EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI*, Robert Wiene

ESCENARIO MANICOMIO	HISTORIA DEL DOCTOR CALIGARI	ESCENARIO MANICOMIO
TIEMPO PRESENTE	TIEMPO PASADO 1	TIEMPO PRESENTE
	TIEMPO PASADO 2	

TIEMPO REAL	TIEMPO PASADO 1	TIEMPO REAL
ESCENARIO Centro Psiquiátrico: Presentación de personajes. Invención de una historia que gira en torno a una mujer desde el punto de vista del personaje A.	HISTORIA DE CALIGARI Feriante y sonámbulo (Cesare). Asesinatos. Identificación y captura del asesino (sonámbulo). Mujer protagonista de esta historia.	ESCENARIO Centro psiquiátrico. Todos los personajes narrados en el tiempo aparecen en pantalla.
	TIEMPO PASADO 2 Investigaciones policiales descubren que Caligari es el director del psiquiátrico. Detención de Caligari al reconocer el cadáver de Cesare (sonámbulo).	Personaje A: Narrador de la historia se aterra al descubrir que todos los personajes se encuentran en el centro psiquiátrico, incluido el director del mismo (Caligari).

ESQUEMA DEL EXPRESIONISMO

- INFLUENCIA PICTÓRICA Y FOTOGRÁFICA DEL CLAROSCURO Y DEL TEATRO DE MAX REINHARDT.
- ESCENARIOS Y PAISAJES RURALES Y URBANOS EXTRAÑOS, DISTORSIONADOS, ROMÁNTICOS.
- DECORADOS CON ARQUITECTURA GÓTICA.
- MUNDOS FANTASMALES, SURREALISTAS, ABSTRACTOS, VIOLENTOS Y MALÉVOLOS.
- CONTRASTES ENTRE JUEGOS DE LUCES Y SOMBRAS.
- INDIVIDUOS ACOSADOS POR LA CULPA, LA DESESPERACIÓN Y LA ANSIEDAD.
- INTERPRETACIÓN TEATRAL Y EXAGERADA.
- PERSONAJES AUTORITARIOS, MARCADOS POR EL DESTINO.
- ESTRUCTURA NARRATIVA DESPLAZADA TEMPORALMENTE:
 - TIEMPO FUTURO: *Metrópolis*, de Fritz Lang
 - TIEMPO PASADO LEGENDARIO: *Los Nibelungos*, de Fritz Lang
 - TIEMPO PASADO MEDIEVAL: *El Golem*, de Paul Wegener.
- ESTILO BASADO EN PICADOS, CONTRAPICADOS Y ÁNGULOS ABERRANTES.

Un poemario de película: **LO QUE MIRARÁN TUS OJOS**

José Ángel García



*Anuncio de concesión del Premio de Poesía Federico Muelas al poemario **Lo que mirarán tus ojos**, de José Luis Martínez Clares*

“Ya verán cómo este pequeño y ruidoso artefacto provisto de un manubrio revolucionará nuestra vida: la de los escritores”

(León Tolstoi)

Recordar que 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 resulta de una obviedad tan palmaria que casi da vergüenza hacerlo; pero junto a ella, junto a esa obviedad, quizá no venga tampoco mal señalar otra quizá un pelín menos patente: la de que ese vis a vis no funcionó en un único sentido, el de la literatura como suministradora de temas y modos expresivos para el medio cinematográfico, sino que el hacer fílmico se hizo a su vez presente en el literario no solo en cuanto hecho social de ineludible presencia en él, sino en cuanto suministrador de nuevos recursos expresivos para sus ejercitantes en una acción recíproca en la que, junto a la relación entre cine y narrativa y cine y teatro, no ha faltado tampoco, ni mucho menos, el maridaje cine-poesía, poesía-cine. Porque, como bien ha dicho Andrés García Cerdán, “la relación poesía-cine en estos tiempos modernos (...) es una relación necesaria y, al tiempo, múltiple, polifónica”, que, presente desde el inicio mismo del desarrollo fílmico, estrecharía lazos con la aparición de las vanguardias y posteriormente las neovanguardias —si fundamentales iban a ser a este respecto el futurismo, el vorticismo y sobre todo el surrealismo, también lo ha sido luego la disolución de las fronteras intergenéricas propiciada por la posmodernidad— y hoy es una realidad innegable y actuante en cada uno de los miembros de la pareja.



Cine y poesía

No han sido pocos precisamente los realizadores cinematográficos que han abordado en sus obras el binomio cine y poesía. Junto a quienes inevitablemente tenían que hacerlo al haber escogido a un poeta o un grupo de poetas como protagonista de sus historias, fueran a través del documental o de la *biopic* más o menos ficcionada — y cómo no recordar a este respecto y viniéndonos a nuestro más próximo rodal cintas tan emblemáticas como *El desencanto* de Jaime Chávarri y *Después de tantos años* de Ricardo Franco en torno ambas a la familia Panero— son también numerosos quienes lo hicieron no solo adoptando para sus propuestas una narrativa de características más o menos líricas cara a la creación de una atmósfera poética —Krzysztof Kieslowski, Peter Gree-

naway, Víctor Erice, Julio Medem...— sino, más sencilla y directamente, introduciendo textos poéticos como elementos significativos de sus películas o incluso, en bastantes más ocasiones de las que probablemente se piensa, tomando a la misma poesía como eje del desarrollo de sus obras. Así, si —va de ejemplos— Jean Luc Godard escogió vertebrar la belleza de una de las escenas de su *Alphaville* con un poema —“*Ta voix, tes yeux / Tes mains, tes lèvres...*” de *Capitale de la douleur* de Paul Éluard, Elia Kazan no dudó por su parte en tomar otro de William Wordsworth como hilo conductor del amor imposible entre la joven Wilma interpretada por Natalie Wood y el adinerado Bud Stamper encarnado por Warren Beatty e incluso apropiarse de un fragmento —“*Though nothing can bring back the hour / of splendour in the grass, of glory in the flower*”— para titular su *Esplendor en la yerba*, mientras que Woody Allen se sirvió en *Hanna y sus hermanas* del “*Somewhere I Have Never Travelled*” de E.E. Cummings para hacérselo leer a Lee, la hermana interpretada por Barbara Hershey, dentro del proceso para seducirla emprendido por el marido de Hanna, el Elliot corporeizado por Michael Caine, además de utilizar uno de sus versos como encabezamiento de esa sección del film: “*nobody, not even the rain has such small hands*” (nadie, ni siquiera la lluvia, tiene unas manos tan pequeñas). Eso por no citar, como bien ha dicho Rafael Vidal Sanz (de cuya colaboración en la página web “*Extracine*” he abusado para recolectar estos datos) “uno de los momentos más icónicos que ha dado la fusión de cine y poesía: la escena final de *El club de los poetas muertos*, en la que los alumnos de la clase se rebelan contra la institución de enseñanza y su rígida moral, y en protesta por la despedida del profesor John Keating (Robin Williams), a través de la recitación de “¡Oh Captain, my captain!” (“¡Oh Capitán, mi capitán!”), de Walt Whitman, mientras se levantan y se suben sobre sus mesas; o, cómo no, *El lado oscuro del corazón* de Eliseo Subiela, cuyo guión está conformado en gran parte por poemas —de Oliverio Girondo, de Mario Benedetti, de Juan Gelman— recitados por los personajes, ejemplos todos ellos paradigmáticos de esta utilización fílmica de textos literarios líricos a los que cabría añadir tantos y tantos otros.



El club de los poetas muertos (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989)

Poesía y cine

Si el cine no ha dudado en introducir a la poesía en sus propuestas, tampoco, cual quedó dicho, ha ésta dado de lado al arte de la pantalla. Son bien numerosos los casos en que los poetas o bien han tomado al cine como tema de sus textos o han incorporado a ellos su mitología o sus personajes, o incluso, dando un paso más allá, han trasladado —adaptándolas lógicamente y en la medida de lo factible a la condición eminentemente verbal de su hacer— buena parte de las técnicas expresivas fílmicas a su propio hacer lírico. Tampoco aquí faltan, precisamente, los ejemplos, desde poemas tan conocidos como “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca” de Rafael Alberti, del que también es un verso tan significativo como su “Respetadme, nací con el cine”, como “Far West” o “Cinematógrafo” de Pedro Salinas —“Sólo la tela blanca / y en la tela blanca, nada... / Por todo el aire clamaba / la ansiedad de la mirada...”— o como “Cinemática” de Vicente Aleixandre —“Planos simultáneos- sombras / abierta, cerrada- Suelos”— a *Cine y poesía*, el último libro publicado en

vida por Juan Luis Panero, un volumen misceláneo que se abre con un poema en prosa titulado “Caballos en la noche (John Ford)”, ejemplo del siempre mantenido interés de este poeta por el universo fílmico, un interés que queda asimismo plasmado en artículos como “Unas palabras sobre *El desencanto*”, en el que recuerda algunos de los títulos que marcaron su infancia, “Encantos y desencantos”, donde explicita muy claramente sus gustos y sus rechazos cinematográficos, “Chéjov en Italia” donde se refiere a *Ojos negros*, la adaptación de Nikita Mikhalkov de *La señora del perro*, y a *La familia* de Ettore Scola, o “El espejo y las máscaras” en el que afirma que para él los tres grandes directores de la historia del cine son Max Ophüls, Jean Renoir y Luchino Visconti, realizador este último sobre el que vuelve, junto con Lampedusa, en el texto “*El gatopardo*”. Son tan solo algunas, pocas, muestras de una lista mucho más amplia en la que habría que inscribir nombres como los de Pablo García Baena (“Palacio del cinematógrafo”), Manuel Vázquez Montalbán (“¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¿Yvonne de Carlo!”), José María Álvarez (“Historia de amor en un

cinema”), Antonio Martínez Sarrión (“El cine de los sábados”), el de otro de los Panero, Leopoldo María (“Marilyn Monroe’s Negative”), Guillermo Carnero (“Vaya con dios, mi amor”), Pere Gimferrer (“La muerte en Beverly Hills”), Joaquín Juan Penalva y Luis Bagué Quílez (autores del libro de poemas cinéfilos “Babilonia, mon amour”) o Luis Alberto de Cuenca con, según la selección de Javier Letrán publicada con el título “Un alma de película de Hawks”, nada menos que ochenta y cinco poemas de inspiración cinematográfica con una impronta que —buen ejemplo de lo a este respecto ya apuntado— afectaría tanto a su contenido como a la propia técnica literaria mediante el uso en sus textos de recursos fílmicos en su manera de visualizar descripciones, conformar diálogos o construir la propia estructura narrativa. A todos estos ejemplos hay que añadir ahora el poemario *Lo que mirarán tus ojos* de José Luis Martínez Clares, que se alzó con el último Premio Federico Muelas que convoca el ayuntamiento de Cuenca, un libro que cuando estas líneas se escriben aún no se ha editado en papel —lo será próximamente— pero a cuyo contenido quien esto firma tuvo acceso en su condición de integrante del jurado que otorgó al escritor granadino este galardón.

Un libro sobre y desde el cine

Cinéfilo ya desde su propio título —*Lo que mirarán tus ojos*— el libro de José Luis Martínez Clares (Granada, 1972, autor anteriormente de los poemarios *Palabras efímeras* y *Vísperas de casi nada* y del libro de crónicas *Versos para descreídos*) es un ejemplo palmario, de principio a fin, de esa influencia tanto de los temas como de las técnicas fílmicas en la poesía contemporánea. Construido con y desde el cine, lo confiesan de antemano los propios títulos de la inmensa mayoría de los poemas que lo componen —“The end”, “Arte y ensayo” “Ladrones de bicicletas”, “Noir”, “Gilda a la intemperie”, “Trailer”, “Toque Lubitsch”, “Cameo”, “Happy end”, “Versos del río Kwai”, en fin, para qué seguir...— y de inmediato lo confirma y subraya su lectura no solo por sus temáticas y por la profusión de citas cinéfilas en ellos incluidas sino por su propia plasmación expresiva tanto por la utilización de



José Luis Martínez Clares, autor del poemario *Lo que mirarán tus ojos*, último Premio de Poesía Federico Muelas

recursos de claro origen cinematográfico cuanto incluso, en ocasiones, por su propia conformación y disposición. Y así, al par que entre los propios versos de su autor menudean fragmentos de diálogos o afirmaciones tanto de realizadores (Frank Capra, Billy Wilder, Orson Welles, John Huston, George Axelrod, Luis García Berlanga, Giuseppe Tornatore, Florian Henckel von Donnersmarck) como de guionistas (Dudley Nichols, Hagar Wilde, Karl Tunberg, Frances Goodrich, Albert Hackett, Michael Butler, Dennis Shryack, James Warner Bellah, Willis Goldbeck, Robert Riskin, Charles Brackett, D.M. Marshman Jr., Steven Zaillian, Iris Yamahsita, Fannie Flagg, Carol Sobieski, Rafael Azcona, José Luis Colina, José Luis Font) o incluso de compositores como Herman Hupfel, el autor de “As time goes by” la inolvidable canción de *Casablanca*, o hasta del mismísimo padre de Alfred Hitchcock, William, en ellos pueden introducirse también tanto actrices, sobre todo, o actores (Barbara Stanwyck, Gloria Swanson, Anne Baxter, Bill Murray, Katharine Hepburn, Lauren Bacall, Anita Ekberg, Clint Eastwood) como personajes fílmicos (Gilda, Yuri Zhivago, John Doe, Liberty Valance, Holly Golightly, Plácido, Richard Parker, Fran Kubelik y hasta la mona Chita), o algún director como George Cukor o José Luis Borau, en ocasiones con el propio poeta como interlocutor directo de algunos de ellos.

Este hacer literario-fílmico nada, pues, oculto, alcanza quizá su culmen formal en un poema en particular, “Noir”, en cuya configuración juegan claro papel expresivo la propia estructura típica de cualquier guión cinematográfico:

EXT/INT PERDICIÓN - CONTINUO

*A la perdición se puede llegar
por un cúmulo absurdo de casualidades:
un reloj indeciso
que nunca atrasaba su hora,
la firma pletórica
de ese hombre que ya se sabe
más muerto que vivo,
o descubrir
(a tus años quién lo diría)
que la mirada tortuosa de una Barbara Stanwyck
podría convencerte de cualquier disparate.*

CÁMARA BAJA

*Tienes un leve tropiezo
y ya te pasas el resto de la vida
buscando una noche
sin luna
para enterrar el cadáver de tu culpa,*

PANORÁMICA

*o planeando ese alegato inadmisible
que jamás esgrimiría
un lírico:
qué mal se escribe bajo la luz precaria
que nos brindan las madrugadas.*

CORTE A NEGRO

Pero ojo, tengámoslo claro: estamos hablando de poesía; y poesía, y buena poesía, es lo que, sobre todo, hay en este libro. Porque todo cuanto antes queda dicho y explicitado no deja de ser sino un elegido y asumido vehículo expresivo de quien lo ha escrito y por tanto no significa en modo alguno que los poemas de José Luis Martínez Clares renuncien en absoluto a su condición de tales, de poemas, ni que dejen de hablar, como tales poemas, de

los propios sentimientos y experiencias personales de quien, mediante ese artificio los ha construido y, por tanto, inevitablemente, acaben configurando ese retrato de autor que de cualquier escritor nos revelan siempre sus textos especialmente si de textos líricos eminentemente subjetivos, cual es el caso, se trata. Un retrato de quien lo escribe que, cuando alcanza validez expresiva y altura literaria, puede ser también el de cualquiera de nosotros, esos usted, yo, él, que quizá más de una vez hemos pensado, como Martínez Clares nos dice en su poema “Gilda a la intemperie” que...

*que la vida debería ser
algo mejor
y que sería estupendo
que un día
tuviésemos la oportunidad de dejarla
(a la vida)
para salir al cine y darnos un baño
de maldita realidad*

Algunas notas bibliográficas

CANO BALLESTA, Juan, *Novela, cine y poesía del siglo XX. Ensayos de crítica*. (2014) Editorial Vigo. Academia del Hispánico.

GARCÍA CERDÁN, Andrés. “El cine en la poesía contemporánea”. <http://dylanismo.blogspot.com.es/2011/07/el-cine-en-la-poesia-contemporanea.html>

LETRÁN, Javier. *Un alma de película de Hawks. Poemas de cine* (2015) Santander: Creática Ediciones / Aula de Cine de la Universidad de Cantabria

MARTÍNEZ CLARES, José Luis. <http://martinezclares.blogspot.com.es/>

PENALVA, Joaquín Juan. “El testamento literario de Juan Luis Panero” (Diciembre 2013) *El espectador imaginario*, número 48, <http://www.elspectadorimaginario.com/cine-poesia/>

PENALVA, Joaquín y BAGUÉ QUÍLEZ, Luis. *Babilonia, mon amour*. (2006) Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.

VIDAL SANZ, Rafael. “Cine y poesía: 5 formas de recitar un poema en una película” (Abril 21, 2013) Extracine. <http://extracine.com/2013/04/cine-y-poesia-5-formas-de-recitar-un-poema-en-una-pelicula>

TRES POEMAS CON PELÍCULA

Cine y poesía se nutren de la imagen. Sus confluencias han sido numerosas desde que el primero naciera a finales del siglo XIX: de Genet a Cocteau, de Epstein a Buñuel, de Pasolini a Tarr, el cine ha asimilado los modos expresivos de la poesía y se ha dejado guiar por sus figuras, sus metáforas y sus luces. Y, en trasvase recíproco, la poesía de los últimos cien años ha tenido en el cine una inagotable fuente de inspiración.

Rescatamos aquí tres textos, tres poemas de autores conquenses o afincados en Cuenca cuyas imágenes seminales surgen de la pantalla, o del recuerdo que una escena, un plano, un fotograma, dejan en la memoria. Tres evocaciones poético-fílmicas a partir de otras tantas películas: *La bella y la bestia* (Jean Cocteau, 1945), *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), y *El soplo al corazón* (Louis Malle, 1971).

OTRA VEZ LA BELLA Y LA BESTIA

El sueño de la bestia ser la bella.

El sueño de la bella ser la bestia.

No son más que un soñarse el uno al otro.

A sus ojos no dan crédito y saltan
solos, desde el balcón de la tristeza, muy solos,
a una mar fúnebre, que quizá no tenga espejos,
ni melancolías, ni distancias, ni más nada;
donde tal vez solo vivan sirenas que alegres
entonen los amores enquistados de los monstruos.

Primaveral espanto, sucede que eres límite,

Definitivo cauce tu silencio y mi llanto.

Miguel L. Mula Soler

Arqueros en mi fiesta, Olcades, Cuenca, 2011.





UN SOPLO EN EL CORAZÓN

Altísima gracia de estar enfermo,
de ser ya otra bala mojada e inservible
para los mercados de casquería del mundo,
dulce vértigo de deshojar el tiempo en cama,
de contar y recontar los latidos arrítmicos del corazón
mientras allá lejos se pudre Dijon,
con sus obscenos muertos de la guerra de Indochina,
con sus colegios de sacerdotes pederastas, la disciplina y el orden
confabulándose para uniformar cuanto silbe el delirio,
tregua infinita de este sanatorio
como un rosetón flotando en alcohol y perfume barato,
refugio de tísicos y cartas de amor con esputos
donde se aprende la perversidad como otra forma de inocencia
y las madres copulan con frenesí con sus hijos
sacudiéndose un dolor de maridos necios y horas agotadas,
casa de muñecas con visillos blancos, con sobremesas de termómetro,
sopa en mantas y noches como chaperos entre el barrio de las estrellas,
donde si muero sé que mi cuerpo será salvado,
porque los ataúdes los sella el silencio tras la vida cumplida
y aún retumbarán sobre mí el viento, la pulpa de los cerezos
y la caja de chokolatinas de la tierra.

Rafael Escobar Sánchez

Repartir los huesos / Caridad y Claridad,
Cócó, Valencia, 2012.

GLOSA A UNA ESCENA DE DOCTOR ZHIVAGO

Yo no tengo la nieve de Zhivago, el poeta,
demoledora en lobos
que inspiran, más que miedo, noche y salmos,
pero a veces me veo
ante el terreno macizo de la mesa,
su duda si fue pino elemental, o roble,
frente a un papel tan blanco como el campo
que queda entre los muros y la guerra
enharinando el frío,
y escribo tus poemas más perfectos,
la hermosura en paréntesis y asedio,
en gratitud,
entre el horror de fuera y
la muerte, mercenaria no, pobre novata,
recluta voluntaria que se muere
por tomar la plaza.

Ángel Luis Luján

Una calle cortada, Devenir, Madrid, 2005.



CINESCOPIO: Cuenca-Cine-Cultura



El Cine-club Chaplin reúne cada miércoles del año a más de seiscientos cinéfilos en la Sala 5 de los Multicines. A falta de un festival o muestra anual que, como antaño (Semana de Cine o Mujeres en Dirección), congregate a los aficionados en torno a un evento singular, existen en Cuenca en la actualidad varias iniciativas que ponen en relación a la ciudad con el cine y la cultura y permiten superar la mera oferta de películas en las salas comerciales. Por un lado, Cinema Aguirre proyecta cada lunes en el Centro del mismo nombre una película, acompañada de una presentación previa y de un coloquio posterior; por otro, cada último jueves de mes desde enero de 2015, el Cinefórum congrega en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo a un grupo de amantes del cine para debatir sobre un asunto de su historia, su expresión o sus modelos. Traemos a estas páginas, también, el interesante programa *Patio de butacas* que emite los martes Radio Kolor, con Juanjo Pérez y Marta Rodrigo.

Patio de butacas, **programa de cine en Radio Kolor**

—¿Funciona tu micro, Juanjo?...

—A ver: probando, probando, uno, dos... (indicación con el índice y gesto afirmativo).

—Adelante, micro dos... pista uno,...¡estamos en antena!

Así da comienzo un programa de cine titulado *Patio de butacas*. En las tardes de los martes, de ocho a nueve, comenzamos con una sintonía repetitiva de la banda sonora de *Cabaret*, para identificar nuestro espacio dedicado al cine.

Normalmente, al principio afloran los nervios con la intención de obtener un buen resultado, teniendo en cuenta que somos dos meros aficionados al cine y a la radio, Juanjo Pérez y Marta Rodrigo.

El estudio desde el que emitimos se localiza en una tortuosa calle en altura, situada en el célebre barrio de los Tiradores Altos. Allí se encuentra la única radio libre de Cuenca, “Radio Kolor - 106.2 FM”, una alternativa a los medios de comunicación radiofónicos comerciales, comunitaria y asociativa.

Nacida en julio del año 83, como consecuencia de las andanzas de dos pioneros, que se fueron a los *Sanfermines*, cuando en un bar de Pamplona sonaba la radio de fondo, sustituyendo a la típica música propia de estos locales. Esto les sorprendió y preguntaron el por qué de la radio. Los camareros comentaron que se

trataba de una radio libre y a continuación les informaron del motivo de su emisión y les enseñaron las modestas instalaciones.

Allí les proporcionaron unos planos del emisor y del resto de aparatos necesarios. Después de las fiestas, se volvieron a Cuenca, donde contactaron con un amigo que sabía de electrónica, tratando de reproducir un estudio de radio similar.

En agosto de 1983, un grupo de amigos aficionados acordaron aportar cinco mil pesetas, para comprar lo necesario y crear una emisora. Así nació Radio Kolor, una radio, que a pesar de sus “cortos alcances” no ha cesado de funcionar, de desarrollarse y de sobrevivir gracias a la ilusión, creatividad, “puesta en escena” y autofinanciación de sus propios socios.

Siempre hemos estado en el punto de mira de la Delegación de Gobierno de Cuenca, por motivos ideológicos y relacionados con la libertad de expresión. Precintaron la radio en varias ocasiones, aduciendo cuestiones de permisos legales. La emisora siempre se ha ofrecido a colectivos, asociaciones y grupos participativos de Cuenca, pero la respuesta ha sido escasa o nula.

Actualmente hay alrededor de cincuenta personas realizando programas. Se ha ido formando a un grupo en aspectos técnicos, elaboración de guiones, cuñas, dinámica de entrevistas y detección de anomalías. Generalmente, han predominado los programas musicales, relegando a un segundo plano los de cualquier otra

temática. Tal es el caso de *Patio de butacas*, espacio radiofónico dedicado al cine.

En un viaje a Chile, concretamente al desierto de Atacama, sea por el calor o el cansancio, surgió la idea de aportar a Radio Kolor un espacio de cine alternativo, sin censura, dinámico, con pinceladas de humor, con informaciones útiles y críticas, análisis fílmicos, entrevistas a público en general y a cinéfilos conquenses.

Nuestra programación tiene un eje vertebrador basado en los gustos propios y conclusiones obtenidas de los diferentes programas y sugerencias de los pocos, pero fieles, escuchantes.

Los bloques de contenidos se refieren a películas proyectadas en nuestros cines comerciales, en el Cine-club Chaplin, en el salón de actos de la biblioteca de Aguirre, y en el Cineforum, que tiene lugar en la UIMP; análisis de clásicos del cine, géneros cinematográficos y directores; bandas sonoras; coloquios; noticias escabrosas, curiosidades y anécdotas del mundillo del cine, sobre todo de Hollywood. Esta estructura desaparece cuando invitamos a alguna persona con un cierto reconocimiento en el panorama cinematográfico conquense.

Si has sido capaz de leer hasta aquí, tal vez te den ganas de escuchar nuestro programa, *Patio de Butacas*, sintonizando el dial 106.2 FM o a través de la web <http://www.radiokolor.es/>; dentro de la sección de programas, localiza *Patio de butacas*.

Atentamente, Juanjo y Marta



Cine con viejo sabor

Cada lunes a las siete de la tarde, entre el comienzo del otoño y el final de la primavera, se dan cita en Cuenca numerosos espectadores deseosos de disfrutar de la experiencia de ver cine en pantalla grande y de manera colectiva. Desde la temporada 2010-2011, el Centro Cultural Aguirre, situado en la calle del mismo nombre, programa diversos ciclos cinematográficos que pretenden recuperar para el público celuloide de calidad de todos los estilos, géneros, nacionalidades y tendencias. Bajo la organización de la Biblioteca Municipal de Cuenca, gestionada por la Fundación de Cultura Ciudad de Cuenca, Gonzalo Pelayo se ha convertido en el auténtico *alma mater* y maestro de ceremonias de esta actividad cultural que congrega, de manera gratuita, al mayor número de espectadores, después del Cine-club Chaplin, en la ciudad. El aforo de la sala del Centro, de 180 butacas, suele completarse, y ha habido ciertas sesiones (*El último cuplé*, por ejemplo), en las que bastantes personas se han quedado sin ver la proyección por falta de asiento.

Aunque Cinema Aguirre ha organizado a lo largo de estas temporadas todo tipo de ciclos, hay varias modalidades que se han convertido en “clásicos de los lunes”: los ciclos sobre Cine y Magisterio promovidos por la Asociación de Maestros Jubilados de Cuenca (con Francisco Blanco a la cabeza); las sesiones sobre el mundo de los toros (con José Vicente Ávila y la Peña Taurina Conquense como mentores); el cine de valores religiosos o de recreación bíblica, que se hace coincidir cada año con la Semana Santa; los monográficos sobre Cine y ferrocarril, preparados por la Asociación de Amigos del Ferrocarril de Cuenca, los de Cine e Historia o los de Cine y discapacidad, con la colaboración del Colegio Infantas de España. Además, son frecuentes los homenajes a los géneros del cine clásico americano —comedia, musical, drama— o a grandes



estrellas como Audrey Hepburn, Gene Kelly, Esther Williams, Charles Chaplin o Sara Montiel.

Especial atención merecen los ciclos que a lo largo de estos años Cinema Aguirre ha dedicado al cine rodado en Cuenca y provincia. Por sus pantallas han pasado películas como *El milagro del sacristán*, *Señora ama*, *El hermano bastardo de dios*, *Para Elisa* (del conquense Juanra Fernández), *El príncipe encadenado*, *Kilómetro 12* o la serie televisiva *Clase media*, de Vicente Amadeo, de la que se programaron sus ocho capítulos, además de cortometrajes, documentales y otras producciones relacionadas directamente con esta tierra. Tanto en estas sesiones como en el resto de ciclos, son especialmente jugosos los coloquios que, al final de la proyección, aportan datos y comentarios de unos y otros que contribuyen a entender mejor las películas o a ofrecer nuevas visiones y lecturas sobre las mismas. Los debates complementan las presentaciones que, antes de los filmes, realizan especialistas en las diversas materias o del cine en general; a lo largo de la historia de Cinema Aguirre han colaborado en estas introducciones personalidades de la cultura conquense como los citados Ávila y Blanco, Pepe Alfaro, José Luis Muñoz, José Ángel García, Alejandro de la Cruz, Miguel Romero y muchos otros. Siempre, eso sí, bajo la amable y sensata coordinación de Gonzalo Pelayo.

CINE-CLUB "CHAPLIN" presenta

CINEFORUM

UIMP Universidad Internacional Menéndez Pelayo

En enero del año pasado, un grupo de aficionados al cine ponían en marcha un espacio para participar y debatir en torno a una película, normalmente convertida por el tiempo y el genio en referencia clásica. El Cine-club Chaplin acogió inmediatamente el proyecto, que se realiza una vez al mes como una actividad complementaria a la tradicional programación mercuriana, contando, además, con la estimable colaboración de la sede conquense de la U.I.M.P. (Universidad Internacional Menéndez Pelayo), que recibe la convocatoria en sus instalaciones, a las siete de la tarde del jueves determinado.

La idea es simple, se trata de compartir (igual que hacen los aficionados al fútbol, por ejemplo) ideas, emociones, recuerdos y conocimientos desde una óptica multidisciplinar, donde tiene

kin, a cargo de Juan José Pérez. Por su parte, Gonzalo Pelayo presentó *Surcos*, el mejor documento realizado por el cine español sobre la realidad social de la emigración en los años cincuenta. El director Juanra Fernández desveló algunas de las claves de sus iconos *sudasiáticos* de referencia, con dos sesiones dedicadas a *Stoker* (del coreano Park Chan-wook) y a *Deseando amar* (del hongkonés Wong Kar-Wai). Hemos tenido ocasión de descubrir las claves de dos géneros tan dispares y tan arraigados al período clásico como el cine negro (Pepe Alfaro presentó *Cuerpo y alma*) y el melodrama (a cargo del especialista Pablo Pérez Rubio con un título emblemático del género, *Escrito sobre el viento*). José Luis Muñoz ha elegido dos autores tan dispares como imprescindibles: Ingmar Bergman (*Fresas salvajes*) y Stanley Kubrick (*La naranja mecánica*). El historiador Miguel Romero analizó la interrelación entre cine e historia recurriendo a un título plagado de personajes

CINE-CLUB "CHAPLIN" presenta

CINEFORUM sesión 9

UIMP Universidad Internacional Menéndez Pelayo

Jueves 27 diciembre 2015
19:00 horas
Acceso libre

Los inútiles de la Calle Mayor
por Pepe Alfaro

La ciudad provinciana a través de la cámara de dos genios del cine. Cuando se cumplen 60 años del rodaje en nuestra ciudad de la obra maestra de Juan Antonio Bardem, revisaremos lo que se ha considerado su principal referencia, analizando los puntos de encuentro y las divergencias de "Calle Mayor" con la película de Federico Fellini "I Vitelloni" (Los Inútiles, 1953).

CINE-CLUB "CHAPLIN" presenta

CINEFORUM sesión 10

UIMP Universidad Internacional Menéndez Pelayo

Jueves 21 enero 2016
19:15 horas
Acceso libre

Claves del melodrama: Escrito sobre el viento
por Pablo Pérez Rubio

El cine, desde sus orígenes, ha elegido el melodrama como el vehículo más apropiado para hablar del deseo, la infelicidad, el dolor, el sacrificio y la representación de los sentimientos, género de géneros, el melodrama aparece así como un apasionante campo de estudio no solo sobre la propia naturaleza del cine, sino sobre la complejidad del alma humana. (Pablo Pérez Rubio: "El cine melodramático", Paidós 2004).

CINE-CLUB "CHAPLIN" presenta

CINEFORUM sesión 11

UIMP Universidad Internacional Menéndez Pelayo

Jueves 18 febrero 2016
19:00 horas
Acceso libre

Deseando amar: el cine oriental
por Juanra Fernández

El guionista y director conquense, con la participación de los alumnos de la Escuela de Cine, nos acerca la obra del hongkonés Wong Kar-Wai, a través de una película que también a la narrativa oriental la historia de un amor imposible consumada antes en un "breve encuentro", el tiempo que desentraña algunas de sus principales referencias expresivas.

cabida cualquier punto de vista. Al mismo tiempo, se recupera un saludable hábito *cine-clubista* que se ha ido diluyendo con el paso del tiempo, como muy bien explica José Luis Muñoz en su artículo sobre la trayectoria vital del Cine-club. Se trata de presentar la película al objeto de situar al espectador en cualquiera de las múltiples coordenadas que definen la obra cinematográfica, así como participar del posterior debate, donde todas las opiniones vienen a enriquecer la simple percepción sensorial.

Desde la primera sesión hemos intentado acercarnos al séptimo arte desde la perspectiva más diversa, procurando aclarar algún matiz concreto de este arte de luces poliédricas. En las quince sesiones realizadas hasta la fecha hemos tenido un poco de todo. Empezamos con un repaso al montaje como elemento básico del lenguaje cinematográfico a través de la mítica *El acorazado Potem-*

kin, a cargo de Juan José Pérez. Por su parte, Gonzalo Pelayo presentó *Surcos*, el mejor documento realizado por el cine español sobre la realidad social de la emigración en los años cincuenta. El director Juanra Fernández desveló algunas de las claves de sus iconos *sudasiáticos* de referencia, con dos sesiones dedicadas a *Stoker* (del coreano Park Chan-wook) y a *Deseando amar* (del hongkonés Wong Kar-Wai). Hemos tenido ocasión de descubrir las claves de dos géneros tan dispares y tan arraigados al período clásico como el cine negro (Pepe Alfaro presentó *Cuerpo y alma*) y el melodrama (a cargo del especialista Pablo Pérez Rubio con un título emblemático del género, *Escrito sobre el viento*). José Luis Muñoz ha elegido dos autores tan dispares como imprescindibles: Ingmar Bergman (*Fresas salvajes*) y Stanley Kubrick (*La naranja mecánica*). El historiador Miguel Romero analizó la interrelación entre cine e historia recurriendo a un título plagado de personajes

históricos como *Volavérunt*. También hemos descubierto la potencialidad lírica de las imágenes cinematográficas gracias al poeta e investigador Ángel Luis Luján, que presentó *Cielo sobre Berlín*. Y en la última sesión, de la mano de Humphrey Bogart y de las palabras del cronista deportivo de Cuenca, José Vicente Ávila, nos hemos adentrado en las cloacas de la corrupción deportiva con *Más dura será la caída*.

Como se puede ver a través de este sucinto repaso, las opciones son ilimitadas. Es intención de los miembros de la Junta del Cine-club que coordinan las sesiones abrir la participación a los aficionados que quieran colaborar. Solo tienen que proponer una sesión, acompañada de un título determinado, para compartir las sensaciones que les haya causado cierta película inolvidable, esperando despertar de los anaqueles de la memoria. En cualquier caso, las sesiones de cineforum regresarán a su cita mensual en septiembre, después de las vacaciones, con nuevas ideas y propuestas refrescadas. Allí os esperamos.

Historia de Nuestro Cine:

EL MELODRAMA

Desde mayo de 2015 La2 de TVE dedica un espacio a descubrir la Historia de Nuestro Cine. Las películas se agrupan en eclécticos bloques temáticos que, entre el lunes y el viernes, recogen otros tantos títulos normalmente producidos a lo largo de varias décadas, al objeto de ofrecer una panorámica histórica.

Durante la tercera semana de marzo las películas elegidas se aglutinaron en torno a un género de géneros conocido como melodrama, y se programaron los siguientes títulos: *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), *Cielo negro* (M. Mur Oti, 1951), *Manuela* (Gonzalo García Pelayo, 1976), *Lola* (Bigas Luna, 1985) y *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995). El ciclo finaliza con un debate genérico tras la película del viernes con participación de algún invitado especialmente versado en la temática; en este caso se contó con la presencia de Pablo Pérez Rubio, autor del único trabajo hasta la fecha editado en España sobre el melodrama (*El cine melodramático*, Paidós, 2004). Recogemos aquí sus aportaciones (el debate completo puede verse en: www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-coloquio-melodrama/3530080/), en un intento de acercarnos a las difusas fronteras de este ámbito cinematográfico tan poco transitado por el cine español:

El melodrama como género

Lo primero que habría que aclarar es si realmente existe un género que podamos llamar melodrama, o más bien estamos ante la presencia de ciertos ingredientes melodramáticos que impregnan la narrativa y la ficción desde tiempos inmemoriales. Sí es verdad que el cine, casi desde sus orígenes, ha bebido de esas fuentes y se puede considerar un género..., pero sería un macrogénero, en el que podríamos incluir diferentes variantes. De las películas que hemos visto esta semana pocas podrían considerarse un melodrama puro.

Creo que hay un mecanismo que el melodrama lo ejercita como ningún otro género: la identificación con el espec-



tador. El espectador tiene que identificarse con el personaje que sufre, generalmente una mujer, y se genera la empatía. En *Cielo negro* se ve muy bien. El espectador tiene que identificarse con el padecimiento del personaje principal. Tenemos que sufrir con él. Y es necesario también que se produzca un juego de coincidencia o no entre los saberes del espectador y el personaje que sufre. Hay momentos en los que el espectador va sabiendo lo que va ocurriendo a la vez que el personaje, y otras el espectador va por delante. En *Cielo negro* se aprecia muy bien porque el director Mur Oti, que es un maestro en esto, siembra una información para que sepamos antes que el personaje femenino que la tragedia se vislumbra en el ambiente. Ella no lo sabe, pero nosotros sabemos que eso va a terminar mal. Eso es necesario para padecer con el personaje. Hay un elemento melodramático que es la mujer sufriendo por un avatar del destino,

Porque te vi llorar

La película comienza con un golpe fuerte del destino que crea un conflicto, un dolor penetrante. Yo creo que la principal baza que juega Orduña es precisamente recrear el sufrimiento de la mujer desde varios puntos de vista: El social, el familiar, el sentimental (interiorizado con el niño). Y esa variedad de sufrimientos hace que el espectador se identifique mucho con el personaje porque es un personaje que sufre por todos los poros de su piel.

Cielo negro

Dentro del inventario estilístico del melodrama, creo que, si algo destaca en *Cielo negro* que no tienen las otras películas, es la capacidad simbólica de conducir el melo-

drama a través de símbolos. Quizá el de la miopía y el de las gafas que se pierden, se rompen durante la tormenta sea uno de ellos. Vemos a una mujer que está ciega absolutamente, pero no ciega físicamente, sino ciega porque no es capaz de ver lo que se le viene encima. Yo la emparento bastante con *Calle Mayor* porque es una película en la que una mujer sufre una burla y su sufrimiento proviene de ahí. *Cielo negro* es uno de los grandes melodramas de nuestro cine junto con *Calle Mayor*. Tienen puntos en contacto. Por ejemplo, la presencia de la lluvia. Las lágrimas con la lluvia. Esas simbologías a las que me refería. La presencia de la oscuridad y la luz... La mujer en la ventana es también una grafía de ese personaje que sufre muchísimo y que aparece, por ejemplo, en las películas de Douglas Sirk, de Vincente Minnelli... Independientemente de la validez o la calidad de cada una, que son magníficas, las dos tocan un tema tremendamente melodramático, el carácter efímero de la plenitud, de la felicidad. Porque el melodrama siempre pone en contraste la plenitud con la desdicha. Y para que haya desdicha, para que haya una caída brutal en la desdicha, tiene que haber antes un momento de plenitud.

Manuela

En general, yo creo que el melodrama puro no ha sido en España excesivamente transitado por los cineastas. Es más, ha sido siempre un género menospreciado, vilipendiado. Un género menor y hasta deleznable, porque en esa exacerbación de los sentimientos se encuentran casi siempre las miserias humanas. Y a la gente no le gusta verse reflejada en ello. Sin embargo, lo melodramático a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI ha impregnado nuestras vidas. Lo que empezó siendo un espectáculo teatral se ha convertido en parte del espectáculo cotidiano en las televisiones, en los culebrones. Y antes en la radio, con las radionovelas..., y las fotonovelas, el folletín.

Lola

Pero sí hay un subtema melodramático, que es la lucha entre el amor institucional y el amor pasional, que se da en muchos melodramas de todas las culturas. Es esa tensión que hay entre, efectivamente, la deriva carnal...,

incluso al personaje femenino le lleva a la autodestrucción, frente a la institución: el marido, el niño, la casa. Lo convencional. Esto se da en muchos melodramas.

La flor de mi secreto

Hay una secuencia de *La flor de mi secreto* que es determinante para la concepción del melodrama que tiene Almodóvar, y es la primera secuencia. En la que no solo hay una impostación del melodrama, sino que hay imposición dentro de la impostación. Precisamente, en ese imaginario, están muchos de los elementos que antes catalogamos como los elementos populares del melodrama español: la fotonovela, la telenovela, la radionovela, el folletín... Todo eso está posmodernizado (no sé si vale la palabra) pero es plenamente consciente de que aglutina esos materiales, poniéndolos en una batidora, y lo que sale es muy personal, pero siempre nutriéndose de esos elementos folletinescos del melodrama popular. También incluso ese artificio voluntario llevado a los diálogos. Son diálogos impostados. Los personajes son conscientes de estar recitando diálogos premeditadamente melodramáticos, incluida la famosa frase que es el germen de la película. Si hay alguna impostación mayor del melodrama, es Marisa Paredes lanzando a los vientos semejante retórica: “¿Existe alguna posibilidad, por pequeña que sea, de salvar lo nuestro?”.

El melodrama en el cine español

En el cine español siempre ha primado la comedia y el cine de autor, por así decirlo. Hay otros géneros, como el melodrama, que han sido siempre un poco menospreciados. De hecho, si haces repaso a cuáles han sido las grandes películas del cine español votadas por los críticos o especialistas, casi siempre nos encontramos con grandes comedias, *Bienvenido, Mister Marshall*, *El verdugo*, *Plácido*, *El pisito*, *El cochecito*. O grandes películas de autor como *Viridiana*, como Víctor Erice, *El sur*, *El espíritu de la colmena*, pero realmente, melodramas... Entre que el cine español no ha sido muy propenso a ellos y que la crítica y los especialistas siempre los han tratado como cine menor, no han llegado a esas listas y su capacidad de enganchar con espectadores y con crítica a lo largo de la historia de nuestro cine ha sido bastante escaso.

LOS SOCIOS TIENEN LA PALABRA



Como corresponde a los modernos tiempos que vivimos, *TIEMPOS MODERNOS* pretende ser una publicación abierta a la colaboración de los socios del Cine-club Chaplin. Aunque la periodicidad anual ralentice mucho la comunicación, el Consejo de Redacción quiere hacer un llamamiento a la masa social para que se convierta en parte activa de la revista.

Los aficionados al cine solemos reflexionar, y no poco, sobre lo que más nos gusta o nos disgusta de las películas que vemos. Por ello, invitamos a poner negro sobre blanco esas ideas, la impresión que nos ha dejado una película, las emociones que nos ha suscitado, el malestar que nos ha provocado.

Ponemos a disposición de todos los socios tres caminos para ello: el artículo, la reseña y la carta al director.

El **artículo** requiere que previamente se nos comunique el tema a abordar, así como la extensión prevista del texto, para que el Consejo de Redacción valore y decida sobre su posible publicación.

La **reseña** será un comentario crítico o analítico de alrededor de una página sobre una de las películas exhibidas en el Chaplin a lo largo de la temporada.

Finalmente, la **carta al director** será un texto breve que recoja una sugerencia, una queja, un comentario sobre el Cine-club o sobre el cine en Cuenca en general.

Cualquiera de estos escritos será remitido a la dirección de correo electrónico del Cine-club, sin importar la época del curso en que nos encontremos, siempre con la necesaria identificación personal del firmante.

Animamos, por ello, a la colaboración. Esperamos que *TIEMPOS MODERNOS* sea así la revista de todos.

cuencacineclub@gmail.com

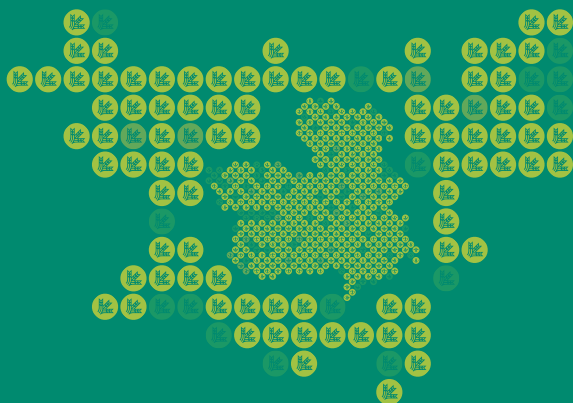


DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CUENCA



Globalcaja
Tu **CAJA RURAL**

Sólida, comprometida, innovadora
y como siempre, cerca de ti.



> www.globalcaja.es



CHARLIE CHAPLIN

in *The
Circus*

United Artists Picture

