

TIEMPOS MODERNOS

LA REVISTA DEL CINECLUB CHAPLIN
CUENCA

FERDINANDO BALDI EN CUENCA

LOS VIAJES A LA LUNA EN EL CINE

CONEJO DE INDIAS, de Berlanga

CUENTOS DE LAS 4 ESTACIONES

DOSSIER: DIRECTORAS EN
EL CINE ESPAÑOL



Nº 4

AÑO 2019

Editorial

Las rutinas, en ocasiones, tienen su importancia. Las hay que son muy aburridas, si aparecen marcadas por el carácter de obligatoriedad que se les pueda imponer para hacer siempre lo mismo, pero otras tienen su encanto cuando a ello se le añade un cierto contenido de sorpresa. La cita semanal con las sesiones del Cineclub encaja perfectamente en este segundo grupo: para una buena parte de socios, quizá la mayoría, ir al cine todos los miércoles forma parte de una rutina preestablecida pero que llega marcada por el desconocimiento de lo que nos espera tan pronto empiece la proyección. Muchos ni siquiera saben de antemano cuál es el título del día y otros apenas si conocen el argumento o algún dato de la película. Nos queda, siempre, el factor sorpresa.

Como en esta otra rutina, que cumple ya cuatro años, cifra todavía pequeña, desde luego, pero que alcanza ya unos apreciables niveles de continuidad. Cuando la pusimos en marcha, para poner el punto final a la temporada era, como todo lo que nace, una incógnita, a la que no faltaban ingredientes que podían suscitar incluso algún comentario irónico. Publicar, ¡en papel! una revista, cuando están desapareciendo en toda España títulos beneméritos (algunos, recordados con mucho y nostálgico cariño) y, encima, dedicada exclusivamente a temas cinematográficos, podía parecer un verdadero despropósito: nunca en Cuenca se había editado una publicación monográfica de este tipo; las ha habido de las especialidades más diversas, pero nunca de cine.

TIEMPOS MODERNOS cumple, con este número, su cuarto año de vida, lo que significa, de paso, que puesto uno al lado de los otros se acumula un considerable volumen de información, de comentarios, de análisis, de curiosidades también. El cine, visto desde Cuenca, a través de la óptica provinciana (y este término, que algunos utilizan en sentido despectivo) aquí lo señalamos desde su otra dimensión de autenticidad, de cercanía a la realidad cotidiana. Esto no es Hollywood, ni la alfombra roja, ni el glamour prefabricado que envuelve tantas falsas apariencias. Aquí está la afición a pie de calle y de sala, el seguimiento constante de cómo evoluciona el llamado tópicamente séptimo arte, pero no el etéreo que flota en las nebulosas de los grandes críticos sino el más cercano, el que buscamos cada día, sin que muchas veces acertemos a encontrarlo.

De esa forma, desde esta óptica, mantenemos con una firmeza absoluta, la programación cotidiana del Cineclub Chaplin que ahora llega al final de su temporada número 49 que rematamos precisamente con este nuevo número de una revista que aspira a ser compendio de lo ocurrido a lo largo de los meses y prolongación, en papel y en letra impresa, de cuanto hemos vivido entre emociones, amores imposibles, peleas a muerte, odios invencibles, el apacible sosiego o el impetuoso estallido, la vida y la muerte entremezcladas de la mano de los creadores de sueños y los inventores de maravillosos mundos ficticios.

Que este rimero de papeles acompañe y entretenga, útilmente, el ocio veraniego, mientras se alimenta la esperanza de volver a reencontrarnos cuando llegue el otoño.

José Luis Muñoz

TIEMPOS MODERNOS

Número 4 - Junio 2019

Edita

Cineclub Chaplin
cuencacineclub@gmail.com

Presidente del Cineclub

José Luis Muñoz

Director

Pablo Pérez Rubio

Secretario de redacción

Pepe Alfaro

Consejo de redacción

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

Colaboran en este número

Olvido Andújar, José Ángel García
Enrique Gasco García, Tania Herraiz
Ángel Luis Mota, Olga Muñoz
Carmen Pérez Burrull
Hilario Priego Sánchez-Morate
Ana Serrano Tellería,
Pedro Triguero-Lizana
Rosa Vergés, Jara Yáñez

Diseño

Arturo García Blanco

Maquetación

José Alfaro Núñez

Imprime

MG Color soluciones gráficas
Adolfo Suárez 37 - Tarancón

© de la edición, Cineclub Chaplin

© de los textos, los autores

D.L. CU 114-2016

I.S.S.N. 2445-4486

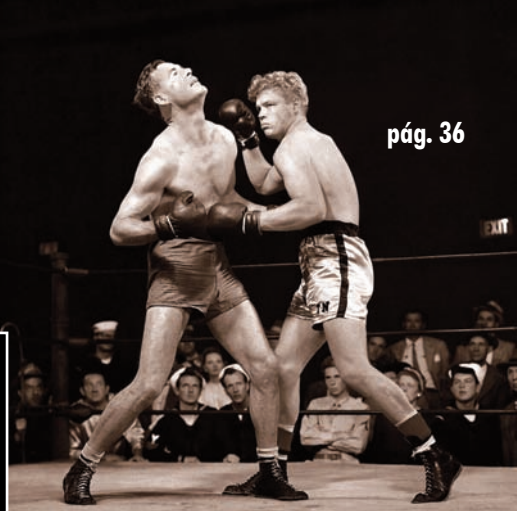
TIEMPOS MODERNOS no comparte
necesariamente las opiniones vertidas por
los autores de los textos



pág. 24



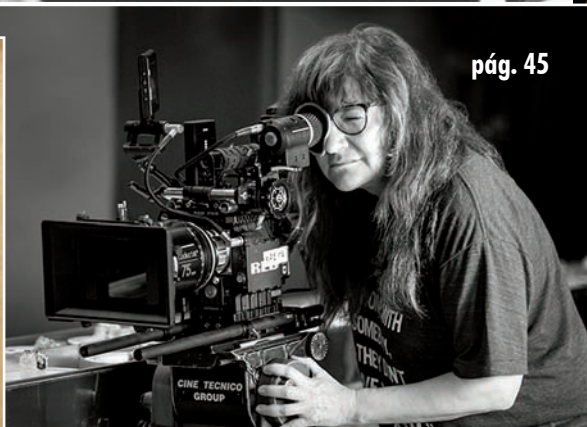
pág. 90



pág. 36



pág. 4



pág. 45



pág. 71

004 Cuenca y el cine

Recorte de prensa: <i>Ciudad encantada</i>	4
Ferdinando Baldi, filmando por Cuenca	6
Conejo de Indias, proyecto de Berlanga ...	14

022 Con nombre propio

Ángel Luis Mota: dos artículos sobre cine	22
María Albaicín, una artista de Chillarón ...	24

028 Los clásicos

La Revolución Rusa en y desde el cine ...	28
Trilogía sobre el franquismo, de Patino ..	32
<i>The Set-Up</i> , último tongo en Dreemland .	36
<i>El viento y su creador</i> , Victor Sjöström	41

045 Dossier

Directoras en el cine español	45
-------------------------------------	----

071 Letra en la imagen

<i>La librería</i> , de Fitzgerald a Coixet	71
Libros de cine	74

077 Mirada contemporánea

Tendencias del cine actual	77
Antología de la temporada 2018-2019 .	78
Cuentos de las cuatro estaciones	86

090 Reflejos

Los viajes a la Luna en el cine	90
Mozart en la gran pantalla	98

102 Cinescopio

21 Semana de Cine: buenas películas ...	102
Cruz Novillo reencuentra sus carteles	104
Viaje a Málaga y visita a Belmonte	108

SUMARIO

Recorte de prensa: **CIUDAD ENCANTADA**

Pepe Alfaro

En julio de 1935, una década después del rodaje de *La sobrina del cura*, regresan de nuevo a la Ciudad Encantada las cámaras de cine para filmar una película que se permite tomar el título directamente de este enclave mágico en la Serranía de Cuenca. Hasta allí llega un joven aspirante a director llamado Antonio Román (Orense 1911, Madrid 1989) acompañado del director de fotografía Cecilio Paniagua y de los tres intérpretes principales, Luisa Uríos, Ramón Goñi y Pedro Calderón; para el resto de personajes utilizaron gente de la zona.

Además de haber filmado tres cortometrajes de corte documental, Tony Román colaboraba en publicaciones periódicas como *Nuestro Cinema* y *Cinegramas*, una de las revistas de cine mejor editadas durante la época republicana. Con una periodicidad semanal, hoy impensable, el primer número salió a la calle el día 9 de septiembre de 1934, para terminar siendo una de las primeras víctimas culturales causadas por la sublevación militar encabezada por el General Franco, pues el último número (97) llevaba impresa en su cabecera la fecha 19 de julio de 1936.

Como el director de *Ciudad encantada* era asiduo colaborador de *Cinegramas*, no es de extrañar que la revista prestara una atención especial a este cortometraje, publicando varias fotografías de la película en los números 48 (de fecha 11 de agosto de 1935), 49 (18 de agosto), 50 (25 de agosto), 53 (15 de septiembre), 57 (13 de octubre) y 64 (1 de diciembre). En el número 91, publicado el 7 de junio de 1936 coincidiendo con el estreno de la película, su compañero de redacción Antonio del Amo, después también director especializado en cine con niño cantor, le dedica un reportaje de dos páginas donde se deshace en halagos hacia el trabajo de su colega:



En *Ciudad encantada*, Tony Román pasa del periodo de ensayo al periodo creativo. Todo ese *afectismo*, todo ese “quiero decirlo todo”, todos esos defectos de composición de *Canto a la emigración* no existen ya en *Ciudad encantada*. El montaje es exacto, admirablemente exacto; la medida del tiempo, acertadísima; el empleo de la cámara en la impresión de ángulos, de una sobriedad yanqui, y el ritmo entre música e imagen, asombroso. Con *Ciudad encantada* se asoma la poesía al cinema hispano por primera vez desde que existe. Sus fotogramas, plenos de emoción, nos recuerdan trozos de obras gloriosas, como *Amanecer*, de Murnau, y *Éxtasis*, de Machaty. Hay escenas de una agilidad cinematográfica pasmosa y difícilmente explicable, teniendo en cuenta los malos elementos técnicos con que han trabajado Tony Román y Paniagua. Tal es, por ejemplo, cuando la muchacha huye con una picardía sensual, y el pastor, torpe y simplote, la sigue para besarla. Difícil es apreciar la belleza abstracta, la musicalidad *cineplástica* de esta obrita en un comentario. Posee valores tan suyos, tan de cámara y no de pluma, tan cinematográficos y no literarios, que solo el espectador se puede formar un juicio admirando el todo armonioso poemático y sencillez del film. Lo que más hubiese desvirtuado el equilibrio de *Ciudad encantada* es aquel efectismo que tanto desfavorecía a *Canto a la emigración*; pero este ya no existe. El trabajo de Tony Román y el de Cecilio Paniagua (aquel en la realización, y este en la fotografía) es el de unos consagrados.



FERDINANDO BALDI

El italiano *encantado* con los escenarios conquenses

Pepe Alfaro

.....

Ferdinando Baldi era un profesor italiano de literatura que a los treinta y cinco años abandonó las aulas para dedicarse de lleno a satisfacer a su pasión por el séptimo arte. Su nombre apenas ocupa una línea, o una nota a pie de página, en la gran enciclopedia del cine, y la referencia habría buscarla en el capítulo dedicado a subgéneros como el péplum y el *spaghetti-western*, donde acabó introduciendo elementos contaminantes que, de alguna manera, acabaron pervirtiendo las esencias genéricas de sus films, con resultados no muy vivificantes en muchos casos.

Los años sesenta del siglo pasado supusieron un momento de verdadero auge en las coproducciones con Italia, por ello Baldi filmó varias de sus películas en nuestro país, mostrando una curiosa predilección por los escenarios naturales y monumentales conquenses, como veremos recurrentemente utilizados como sugerentes decorados en diferentes escenas de algunos de sus films. Además, esta fascinación sería decisiva para que otros compatriotas localizaran diferentes acciones de sus *westerns* entre el inconfundible paisaje rocoso de la Ciudad Encantada.

Del péplum al *western*

El maestro reconvertido en director y guionista de cine Ferdinando Baldi había nacido en 1917 en el pequeño pueblo de Cava de' Tirreni, a diez kilómetros de la capital de la provincia Salerno, en la Región de Campania. El decidido respaldo del productor le permitió debutar detrás de la cámara con la película *Il prezzo dell'onore* (1952). Tras un puñado de títulos de rodaje, la segunda parte de su carrera bascula entre el cine de aventuras y el péplum, gracias más a su formación académica que a su bagaje cinematográfico. En cualquier caso firmó conjuntamente algunas producciones como *David y Goliat* (*David e Golia*, con Richard Pottier, 1960) y *Los tártaros* (*I tartari*, con Richard Thorpe, 1961), ambas protagonizadas por Orson Welles; también dirigió a la estrella en decadencia del cine negro y el *western* Alan Ladd en *La espada del vencedor* (*Orazi e Curiazi*, 1961). Asimismo, realizó labores de asesoramiento sin acreditar en las super-producciones ame-

ricanas filmadas en Europa *Ben-Hur* (William Wyler, 1958) y *El Cid* (Anthony Mann, 1961). Su participación en la épica producción de Bronston, que situó varias escenas en el Castillo de Belmonte, le permitió descubrir las inmensas posibilidades de la escenografía conquense.

Posteriormente, la eclosión del *western* europeo, encailló a Baldi en un género donde tocó todos los palillos; empezó por asimilar cabalmente las enseñanzas de Leone para ir degenerando a la parodia y la desproporción, hasta llegar incluso a la clonación de una pareja llamada Trinidad. En cualquier caso, títulos como *Adiós, Texas* (*Texas, addio*, 1966), *El clan de los ahorcados* (*Preparati la bara*, 1968) o *El justiciero ciego* (*Blind-man*, 1971) perviven en la memoria de los nostálgicos que fueron creciendo entre pistoleros cabalgado por tierras de Almería, Hoyo de Manzanares o Esplugues de Llobregat, las tres localizaciones principales del Lejano Oeste en nuestro país.



Las hijas del Cid

Tras su participación en *El Cid*, lo primero que hizo el inquieto realizador italiano fue intentar rentabilizar, de forma rápida, la inmensa repercusión de la película, imaginando una especie de continuación sobre el héroe castellano Rodrigo de Vivar. A Baldi se debe la idea argumental para hacer una secuela mucho más modesta llamada *Las hijas del Cid*, que en Italia se presentaría con el nombre más comercial de *La spada del Cid* (de hecho, en los países donde se estrenó lo hizo con la traducción literal de este título), aunque la historia nada tiene que ver con la famosa Tizona, y realmente se centra en las vejaciones infligidas a Elvira y Sol por sus maridos, los aviesos Condes de Carrión. Esta coproducción italo-española fue dirigida por el barcelonés Miguel Iglesias y el reparto aparece encabezado por

Cartel italiano del film *Las hijas del Cid* con una fotografía de la protagonista Chantal Deberg sobreimpresa sobre una imagen del Castillo de Belmonte preparado para la batalla final

Abajo: la misma imagen utilizada en un lobby card para el estreno de la película en Estados Unidos





Este cartel de Las hijas del Cid presenta un montaje con dos imágenes diferentes del Castillo de Belmonte, una de ellas también repetida en el lobby card para estreno americano de la película



Chantal Deberg y Daniela Bianchi, dando vida a las descendientes del Cid, junto al actor franco-suizo Roland Carey, que venía de interpretar nada menos que a Jasón en *Los gigantes de la Tessaglia* (*I giganti della Tessaglia*, Riccardo Freda, 1960); en la aportación española figuraban, entre otros, Andrés Mejuto y José Luis Pellicena en una de sus escasas incursiones en el cine desde los escenarios teatrales donde solía moverse. Lo relevante, es que esta película volvió a recuperar nuevamente el escenario de la imponente fortaleza dominando la planicie manchega en Belmonte para la recreación de la batalla final, y aunque quede lejos de la espectacularidad de su predecesora, la presencia de abundantes caballos y figurantes ocupando las almenas y las torres da idea de que los medios empleados superaban la media de cualquier producción nacional de la época, dentro del género de aventuras.

Pedro El Cruel

Todavía intentaría el emprendedor Baldi reactivar los rescoldos del interés hacia la Edad Media en la Península Ibérica escribiendo y dirigiendo una nueva coproducción entre Italia y España titulada *Pedro El Cruel* (*Sfida al re di Castiglia*, 1963), un film de aventuras y espadas ambientado en el siglo XIV, aunque al igual que su argumento sobre las hijas del Cid la fidelidad a los libros de historia resulta bastante cuestionable. Nuevamente, un personaje histórico sirve de mera disculpa a efectos de hilvanar, con mayor o menor fortuna, una serie luchas y disputas entre caballeros medievales. Curiosamente, Pedro I, el rey castellano que en el año 1361 otorgara a Belmonte la independencia del Señorío de Alarcón para ser incorporado a la Corona, regresa al palacio-fortaleza de Belmonte seiscientos años des-

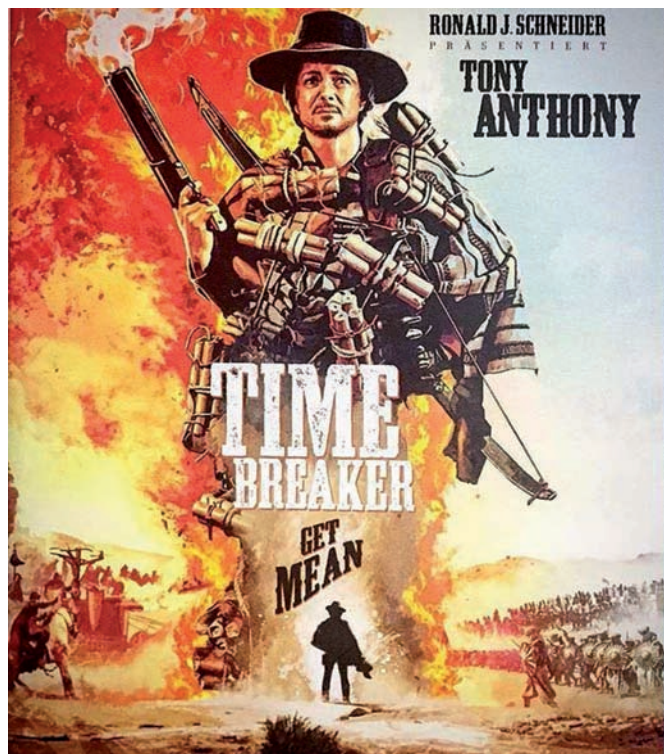
pues para combatir a los nobles que se habían rebelado contra el poder real, gracias a una película que recrea unos hechos acontecidos un siglo antes de que el primer marqués de Villena comenzara la construcción del castillo. Las escenas nocturnas por la toma de la fortaleza están bastante solventemente filmadas, aprovechando la iluminación de las antorchas y las llamas vertidas por los calderos desde lo alto de las almenas sobre la muralla. Además de las numerosas escenas filmadas tanto en el interior como en el exterior del castillo de Belmonte, el director realizó varias tomas entre los callejones de la Ciudad Encantada, que fueron utilizadas para impresionar los títulos de crédito, presencia casi fantasmagórica que sirve para presentar el film impregnado de un halo de aventura exótica, acentuada por el formato cinemascope.



Cartel italiano compuesto con diferentes imágenes fotográficas de la película *Pedro El Cruel*; en la imagen del centro, a la derecha del título, se puede apreciar la batalla nocturna sobre las inconfundibles almenas escalonadas del Castillo de Belmonte

Get Mean

La huella cinematográfica de Baldi es rastreable principalmente por haber firmado algunos *westerns* con cierta consideración entre los admiradores de una industria desarrollada a la estela del genio de Leone, su inmediato éxito comercial y unas señas de identidad progresivamente intoxicadas con elementos cada vez más viciados, hasta alcanzar la extravagancia buscando la originalidad. Cuando el subgénero se resiste a pasar página, intentando prolongar el filón mediante el recurso a arquetipos fabulosos cada vez más metamorfoseados, el director italiano rueda de nuevo en nuestro país un incongruente, y doblemente extemporáneo, film titulado *Get Mean* (1975), junto a su colega Tony Anthony, que ejerce de productor, guionista y protagonista absoluto de la función. Cuenta la historia de un vaquero (Anthony) arrastrado por un caballo que llega a un pueblo del Oeste desolado por el viento, donde unos gitanos lo contratan para llevar a una princesa hasta su tierra en España. El desquiciado viaje realiza un recorrido turístico por las fortalezas más emblemáticas, desde el Alcázar de Segovia, el Castillo de Manzanares el Real, el Monasterio de El Escorial (imborrable la estampa de un vaquero cabalgado por la enlosada área claustral) o la Alcazaba almeriense



Carátula de la edición alemana de Get mean en formato blu-ray

(que concentra el mayor protagonismo), sirviendo como decorados a las anacrónicas batallas, como un cóctel imposible surtido de vaqueros, caballeros medievales con armaduras, moros, bárbaros y vikingos que solo tendrían cabida en un cosmos onírico. Para rematar la faena (nunca mejor dicho), el protagonista recala, con la piel tintada de negro, en el inconfundible paisaje de la Ciudad Encantada, donde tras hacer el paseíllo por el estrecho pasillo rocoso conocido como Tobogán, da muestras de su arte taurino realizando un variado repertorio de recortes frente a un bravo novillo, del que logra escapar por una de las rocas que conforman este extraordinario coso natural para ser engullido por el Mar de Piedra, hasta caer en una cavidad que ya forma parte de otro decorado lejano.



En la película El tesoro de las cuatro coronas, filmada en el formato 3D, Ferdinando Baldi hace volar por los aires el Castillo de Belmonte

El tesoro de las cuatro coronas

La filmografía conquense del director italiano se cierra con el penúltimo intento por resucitar el cine en 3D, intentando poner otra vez de moda el uso de las gafas polarizadas para crear un efecto tridimensional, adelantándose al fugaz rebrillo conseguido por algunos títulos americanos de serie B durante los primeros años ochenta. Tony Anthony produjo, y por supuesto protagonizó, un par de films con esta particularidad técnica, ambos dirigidos por Ferdinando Baldi, *Yendo hacia ti* (*Comin'at Ya!*, 1981), los estertores del western *a la italiana*, y *El tesoro de las cuatro coronas* (*Treasure of the Four Crowns*, 1983), donde lo único verdaderamente reseñable es la banda sonora compuesta por el gran Ennio Morricone. Esta película trataba de recoger (¡otra vez!) parte del interés del público por las reliquias arqueológicas despertado por la reciente *En busca del arca perdida* (*Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark*, George Lucas, 1981), incluso copiando la presentación de los títulos de crédito de *La guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977). En *El tesoro de las cuatro coronas* un aventurero, con la ayuda de varios expertos entre los que se cuentan una joven Ana Obregón y un desmotivado Paco Rabal, intenta hacerse con un tesoro formado por cuatro coronas visigodas, dotadas con poderes sobrenaturales. Los créditos aparecen superimpuestos en las escenas del protagonista accediendo al Castillo de Belmonte, donde recorre diversas estancias tanto por los adarves de la muralla como por el interior del palacio, donde la fisonomía y la vegetación transmiten un cierto estado de dejadez. Tras el inserto de una escena que bebe directamente sin rubor en la primera película de Indiana Jones, el personaje abandona el castillo perseguido por una serie de detonaciones para terminan con una gigantesca explosión que hace volar por los aires este emblemático baluarte belmonteño. Por suerte son solo efectos de cine.

América rugiente

La firma de Baldi aparece como guionista de una curiosa coproducción italo-española ambientada en la geografía conquense, en este caso en el Monasterio de



América rugiente fue la primera película ambientada en el Monasterio de Uclés, escalado con cierta negligencia en esta escena

Uclés, siendo además la primera vez que las cámaras de cine descubren las posibilidades de este enclave que fuera Cabeza de la Orden de Santiago. Las escenas filmadas en Italia se rodaron en un pueblo costero en la provincia italiana de Salerno, de donde era originario Baldi, por lo que es fácil presuponer su participación en la elección del escenario conquense como decorado de un film que debería haberse titulado “Cinco hijos de



La foto principal de este cartel italiano de América rugiente corresponde a una escena filmada junto a la muralla de Uclés

perra” (como, traducido, se presentó en los países donde fue estrenada), absolutamente inimaginable en la España de 1969, así que a nuestras pantallas llegó, rebautizada con bastante desatino, como *América rugiente* (*5 figli di cane*, Alfio Caltabiano). La historia se desarrolla en Estados Unidos durante la aplicación de la Ley Seca, donde el protagonista contrata a cuatro presos, tras ayudarles a fugarse, para destruir la destilería de una banda rival situada en un antiguo monasterio ubicado en una isla, escenas que permitieron a Uclés debutar en la pantalla.

Paisaje de western

Es posible, aunque fuera indirectamente, que Baldi tuviera relación con el rodaje en la Ciudad Encantada de un par de películas consideradas entre lo mejor del *spaghetti-western*. De hecho, fue el primero en ofrecer un papel protagonista a Franco Nero, antes de convertirse en la estrella europea más luminosa del subgénero, especialmente tras su revelación con *Django* (Sergio Corbucci, 1966); Baldi quiso contratarlo para interpretar de nuevo al personaje en *El clan de los ahorcados*, pero el actor se hallaba filmando *Salario para*

matar (*Il mercenario*, 1968) a las órdenes de Corbucci, que trajo hasta la Ciudad Encantada, además de al propio Nero, a Tony Musante y Jack Palance, quien por exigencias del guion se vio obligado a rizarse el cabello y a pasearse desnudo entre los peñascos. A su vez Corbucci, que había preparado una adaptación al Oeste del drama shakesperiano *Hamlet*, cedió la historia a su compatriota Enzo G. Castellari para que completara el guion y diri-

giera la película, estrenada en España con el título de *Johnny el vengador* (*Quella sporca storia nel West*, 1968), que también acabó trasladando al equipo desde la asidua y árida provincia almerienses hasta las rocas y mogotes kársticos de la Serranía de Cuenca, paisaje convertido en recurso de tránsito, desde los propios créditos, cada vez que el protagonista Andrea Giordana se sube a la cabalgadura, y especialmente cuando, a través de un resquicio rocoso, accede a un cementerio subterráneo que conforma el decorado donde se desarrollan algunas escenas clave de la venganza.



Escenas del western *Salario para matar* (1968) ambientadas en la Ciudad Encantada, con Tony Musante, Franco Nero y Jack Palance



Cartel italiano de Johnny el vengador montado sobre una de las escenas filmadas en el inconfundible paisaje conquense

Enzo G. Castellari (Roma, 1938), que actualmente trabaja en la secuela de su *western* tardío *Keoma* (1976), de nuevo con Franco Nero de protagonista, rememora con estas palabras lo que supuso para él descubrir la Ciudad Encantada:

“Fui a Cuenca por primera vez en el año 1966 con Leo Anchóriz, un actor de gran clase, además de pintor y músico, un gran artista. Me gustaban mucho las pinturas de unas enormes rocas que tenía en su casa. Me habló tanto de Cuenca que cuando por fin me llevó sentí una gran emoción. No me lo podía creer, me quedé fascinado por el paisaje y en cuanto tuve la posibilidad de emplearlo en una película lo hice: un par de años después rodé allí *Johnny el vengador*. Mis recuerdos de los enormes *champiñones* de rocas siguen todavía vivos. Nunca como en la versión cinematográfica de este *western* ha sido tan perfectamente empleado el panorama de Cuenca como exteriores

encantados. Podía descubrir un paraíso sugerente en cada encuadre, sin dificultades para encontrar el mejor sitio... ¡Todo era magnífico! Tengo todavía una serie de campanas de ovejas y cabras que compré colgadas sobre una chimenea de mi casa de campo”.



Enzo G. Castellari fotografiado en el rodaje de Johnny el vengador

CONEJO DE INDIAS

La película que Berlanga pensó en Cuenca

José Luis Muñoz

.....

Si Luis García Berlanga (1921-2010) hubiera nacido un siglo antes se le podría haber considerado conguense, si no estrictamente por nacimiento (lo hizo en Valencia) sí por la directa vinculación de su familia con el distrito Utiel-Requena en que tuvieron (y siguen teniendo) residencia y tierras, además de haber ostentado el patriarca la condición de representante parlamentario por ese distrito electoral.

Esa clara vinculación se aprecia de manera nítida en Fidel García Berlanga (Camporrobles, 1859-Utiel, 1914), abogado, político y terrateniente precisamente en esa comarca, que había formado parte de la provincia de Cuenca hasta el año 1851 en que una decisión administrativa, sustentada en oscuros intereses políticos, la vinculó a la de Valencia, perviviendo en ella la denominación de la Valencia Castellana, con la que aún se la menciona esporádicamente (cada vez menos) del mismo modo que mantienen como idioma materno el castellano, a pesar de la pertinaz presión gubernamental para que asuman el valenciano como lengua vehicular propia.

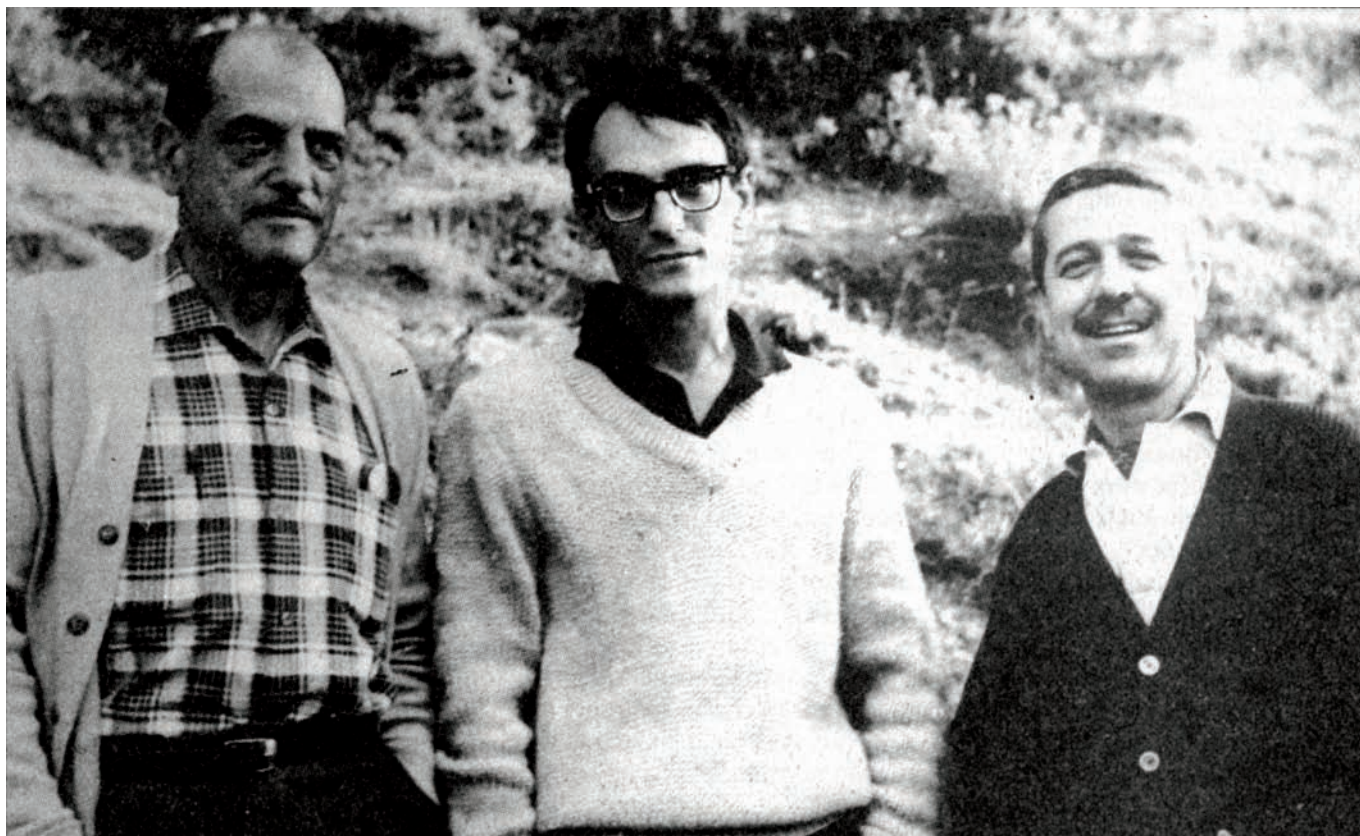
El abuelo, a quien acabo de mencionar como origen de la saga, militó en el Partido Liberal encabezado por Sagasta, en 1884 fue elegido alcalde de Utiel y en 1892 diputado por el distrito de Requena, del que pasó dos años más tarde al cargo de presidente de la Diputación Provincial de Valencia. Mientras, era ya también una destacada figura en el terreno empresarial, como destacado viticultor en esa zona. En las primeras elecciones generales del siglo XX volvió a ser reelegido diputado por Requena.

Su hijo estrenó el apellido compuesto que había gestionado su antecesor. José García-Berlanga Pardo nació y

murió en Utiel (1886-1952) y fue un retrato social y político de su padre, como empresario en el sector vitícola y diputado de manera sucesiva, primero por el Partido Liberal y luego por Unión Republicana, participando de manera activa en el Frente Popular por lo que, como es fácil imaginar, fue debidamente perseguido al término de la guerra civil, condenado a muerte y, conmutada esta pena, encarcelado hasta que murió.

Esta experiencia familiar, sin duda traumática, explica que su hijo Luis, tan republicano y liberal como toda su ascendencia, tomara la aparente insólita decisión de enrolarse en la División Azul, sin tener no solo ninguna afición militar sino menos aún nada de vinculación con la ideología del régimen triunfante pero sí fue una fórmula eficaz para alejar cualquier sombra de sospecha sobre infidelidades hacia el franquismo. Su madre, Amparo Martí, procedía de una familia de emigrantes de Teruel afincados en Valencia. A la vuelta del frente ruso y tras una primera incursión en la Universidad, Luis García-Berlanga cambió de orientación y accedió a los estudios de cine, entonces en el recién creado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, de donde salió titulado, dispuesto a revolucionar debidamente las estructuras (internas y externas) del cine español.

No es fácil seguir las líneas que puedan establecer una continuidad en las relaciones de Berlanga con Cuenca, pero sí se puede afirmar, sencillamente, que existieron. En el primer capítulo de su libro, Antonio Gómez Rufo intenta hacer una especie de inventario de los bienes materiales de Berlanga, una vez que este ha lloriqueado lo justo sobre sus penurias económicas: “Lo que pasa es que no tengo un duro” dice, porque todo lo que gana se va en mantener la casa y la familia. Acaba de vender



Luis Buñuel, Carlos Saura y Luis García Berlanga fotografiados en Cuenca en el año 1960

su piso en la Gran Vía de Madrid, pero el entrevistador hace recuento: “Tienes el chalet de Somosaguas, el de Oropesa, la finca de Cuenca...”. “Media finca, nada más”, replica el cineasta, a lo que su interlocutor añade: “Sí, y las tierras de Contreras”. De lo que se deduce que son dos las propiedades que el director de cine tiene en la provincia, una esa *medio finca* no localizada y otra en Contreras, mención que da pie para hablar de otro muy singular personaje, el hermano mayor, Fidel García-Berlanga, tan liberal y anarquista como toda la saga y uno de los personajes más interesantes que ha transitado por los senderos conquenses.

Estaba ya vinculado a la provincia al gestionar los bienes familiares heredados, singularmente el paraje de Contreras, venta incluida, cuando a primeros de los años 50 del siglo XX descubrió Cuenca, la ciudad. Él mismo contó a Jesús Sotos cómo, aunque hacía varias visitas rápidas a la ciudad, acompañando a su padre a realizar gestiones varias, no había captado la esencia de la ciudad hasta un día de 1952, en que tenía un rato

libre mientras esperaba a su padre, decidió subir a la Plaza Mayor y, paseando por aquellas callejas,

“Me paré frente al callejón del Colegio de San José. Una portada me pareció de convento o iglesia pequeña, enmarcada por las dos esquinas a San Pedro. Con curiosidad, me acerqué a la puerta entreabierta. Pasé al zaguán que, a su vez, también tenía la puerta a medio abrir, me adentré y vi ventanas rotas: una casa abandonada. Voceé y nadie me respondió. Subí, pasé por un oscuro pasillo y, al final, pude ver claridad a través de un balcón doble que se abría a una galería. Aquella apertura a la luz y al paisaje era un mundo nuevo: la más emocionante visión de montes rocosos con varios planos superpuestos en el horizonte. Y todo ello inmerso en una atmósfera y luminosidad cósmica”

El resultado fue espectacular: localizó a los propietarios del edificio que le había subyugado, el antiguo caserón que fue Colegio de Infantes de Coro y lo adquirió para transformarlo en hotel que sigue llevando el nombre de Posada de San José, que convirtió en recinto de



La finca de Contreras, solar familiar de los García-Berlanga en la provincia de Cuenca

acogida para una legión de huéspedes que en aquellos años, por tantos calificados de oscuros, hicieron de Cuenca un activo emporio de arte y cultura. En la Posada se alojaron personajes famosos del más variado pelaje: Miguel Mihura, Ernest Hemingway, Conchita Montes, Dolores del Río, César González Ruano, Cesare Zavattini, José López Rubio, Ava Gardner, Edgar Neville, Alberto Insúa, Luis Miguel Dominguín, José Suárez, Betsy Blair, Federico García Sanchiz... Y ahí, entre ellos, sin necesidad de ser mencionado, estaba, estuvo, necesariamente, su hermano menor, Luis García-Berlanga. Que vendría a Cuenca no una vez, sino varias, quizá muchas, y por tanto conocía perfectamente la ciudad. Hay una foto antológica, muy poco difundida, que lo sitúa aquí, en el jardín de la casa de Antonio Saura, junto con Luis Buñuel y Carlos Saura.

Se ha contado varias veces (aunque yo no he encontrado una afirmación explícita del propio Berlanga) que el guion de *Plácido* (1961) fue pensado inicialmente para su rodaje en Cuenca y desde luego la temática y el tipo de personas que transitan por la obra se ajustan perfectamente al carácter y cualidades ambientales y sociales de la ciudad, pero la productora, catalana, Jet Films, impuso la condición de que debería ser rodada en aquel territorio y así fue Manresa la localización elegida. Con lo que, desde luego, Cuenca perdió la excepcional oportunidad de vincular su nombre al de uno de los títulos emblemáticos del cine español, aunque siem-

pre cabe la posibilidad de que la pacata y susceptible sociedad conquense se pudiera sentir soliviantada por las cosas que cuenta Berlanga.

Es una obviedad bien sabida que todo autor, del género que sea, publica o edita apenas una mínima parte de lo que escribe. Cualquier escritor tiene en el cajón docenas de manuscritos que esperan una revisión, una puesta a punto, una ocasión de poder publicarlos. Algunos pueden sobrevivir a esa etapa de espera pero otros muchos se pierden indefinidamente, porque la ocasión propicia no llega nunca.

En un antiguo artículo-entrevista, el mismo Gómez Rufo había contado que García-Berlanga tenía en su casa un auténtico refugio, en el piso alto, una “auténtica madriguera” en la que nadie más que él entraba y en la que acumulaba todo lo imaginable, desde fetiches personales (¿hay que mencionar aquí su condición de erotómano compulsivo?) hasta cajas llenas de recuerdos, premios, cartas: “Hay antiguos guiones que nunca llegaron a convertirse en película, también hay poemas, libros...”. Entre ellos debía estar uno titulado *Conejo de Indias*, que el guionista concebía ambientado en su segunda parte en Cuenca.

Berlanga no fue especialmente castigado por la censura franquista, y no por amable permisividad de esta, sino por la especialísima habilidad que siempre mostró el director para sortear los obstáculos que podrían entorpecer sus relatos. Así se entiende que contenidos verdaderamente corrosivos, algunos abiertamente críticos con cuestiones esenciales del régimen —*Esa pareja feliz*, *Bienvenido mister Marshall*, *El Verdugo*, *Plácido*...— pudieran pasar sin excesivos problemas e incluso contar con una especie de “simpatía” con la que se toleraban las travesuras del director valenciano, envueltas en ironías, humor grueso y, sobre todo, alusiones dejadas caer de manera muy inteligente.

En esa trayectoria que podemos calificar de tranquila navegación por las tormentosas esclusas de la censura surgió un incidente que alteró la tolerancia pero fue, y es curioso señalarlo, no tanto por un rígido funcionamiento del sistema, sino por un conflicto interno en el seno de la productora de *Los jueves*, *milagro*, contro-

lada por el Opus Dei, que designó su propio censor, el padre Garau, que llegó a escribir nada menos que doscientas páginas de modificaciones al guion original, de manera que el resultado final nunca fue asumido por Berlanga, hasta el punto, ciertamente poco frecuente, de que en el montaje se introdujeron escenas rodadas por Jorge Grau, sin que el director interviniera para nada en ellas. El resultado fue, como señala Gómez Rufo, que “entre 1957 y 1959 todos sus guiones fueron prohibidos, hasta sus sinopsis fueron desestimadas, y ningún productor deseó arriesgarse con un director tan discípulo”.

Me he detenido en relatar este suceso porque, teniendo en cuenta las fechas, es muy posible que *Conejo de Indias* sea uno de los guiones elaborados en ese periodo. La única pista que existe sobre él aparece en una publicación de contenido monográfico existente por entonces en España y que me obliga, necesariamente, a ofrecer una referencia sucinta sobre ella. *Film Ideal* fue la primera revista española especializada en análisis y crítica cinematográfica, dando un paso adelante sobre las publicaciones entonces existentes con dedicación exclusiva a las cuestiones mundanas, frívolas o aparatosas del mundo del espectáculo. *Film Ideal* publicó su primer número en octubre de 1956 y abrió sus páginas a firmas luego consagradas: Terenci Moix, José María Latorre, Miguel Marías, Fernando Méndez-Leite, Marcelo Arroita-Jáuregui, Miguel Rubio, Manolo Marinero, José María Pérez Lozano, Juan Cobos, Pere Gimferrer, encabezados por una figura singular, Félix Martialay, no solo director sino impulsor decidido de la iniciativa que, años más tarde, se prolongó en otras dos publicaciones, *Esquemas de Cine*, dedicada al análisis monográfico de películas destacadas y *Temas de Cine*, de contenido más ambiguo, en el que cabía todo, desde estudios singulares sobre directores o géneros hasta tratados sobre cuestiones tangenciales relacionadas con el cine.

Es en esta colección, donde figura el número doble 27-28 titulado *Las películas que no ha hecho Berlanga*. No tiene fecha, pero calculando desde su primer número se puede situar a mitad de la década de los años 60; a fijar la fecha nos ayuda la foto de portada, que la propia

revista explica: “Luis García Berlanga durante un descanso del rodaje de su última película, *El verdugo*, que se rodó en 1963, por lo que resulta evidente que la publicación apareció un año o dos más tarde. Comienza con una breve introducción, firmada por Juan Cobos, en la que explica cómo han sido precisos “muchos meses de preparación para buscar entre los papeles de este director, las cuartillas de tal argumento o el guion de tal historia. A veces, ni él mismo conserva lo que ha escrito”. El resultado fue conseguir los textos de cinco películas no nacidas; de alguna, como *Los aficionados*, el guion completo, firmado por Berlanga y Rafael Azcona. De otras, apenas una sinopsis argumental. Entre estas se encuentra *Conejo de Indias*.

Hace muchos años y con destino a un proyecto que entonces yo llevaba entre manos, pensé en la posibilidad de editar este esquema de guion, completándolo con otras cuestiones de interés cinematográfico. Me puse en contacto con Luis García-Berlanga para pedir su autorización y concertar con él una conversación aclaratoria. Contestó con una amable tarjeta en la que decía, de manera explícita, no recordar en absoluto las circunstancias de tal proyecto, con lo que el mío se frustró allí mismo. Ahora, tras años de silencio, lo recuperamos para *TIEMPOS MODERNOS*, como una curiosidad, casi arqueológica, pero también como una invitación a soñar, a imaginar, cómo hubiera quedado Cuenca, su casco antiguo especialmente, en esta película que hubiera contenido, eso sí se puede predecir sin especiales problemas, mucho o todo del corrosivo espíritu berlanguiano aplicado a los disparates tecnológicos tan caros a los seres humanos.

Bibliografía consultada

Antonio Gómez Rufo, *Berlanga, contra el poder y la gloria*, Temas de Hoy, Madrid, 1990.

J. Álvarez, *La vida casi imaginaria de Berlanga*, Prensa Ibérica, Barcelona, 1996.

Francisco Perales, *Luis García Berlanga*, Cátedra, Madrid, 1997.

Antonio Gómez Rufo, *Confidencias de un cineasta*, JC, Madrid, 2000.

Jesús Franco, *Bienvenido Mister Cagada*, Aguilar, Madrid, 2005.

CONEJO DE INDIAS

Nota previa

El texto argumental es muy extenso y no nos ha parecido prudente ofrecerlo en su integridad, por lo que lo ofrecemos parcialmente resumido. El guion tiene dos partes muy bien diferenciadas. La primera se centra en las desventuras de un pobre hombre, Carlos, que es puesto en libertad tras cumplir condena en una cárcel y vuelve a la vida civil sin tener muchas posibilidades de subsistencia. El tratamiento de esta parte tiene un evidente tono chapliniano, perceptible incluso en los nombres de los dos protagonistas: Carlos (Charlie Chaplin) y Paulina (Paulette Goddard), pareja inolvidable de las primitivas películas de Charlot.

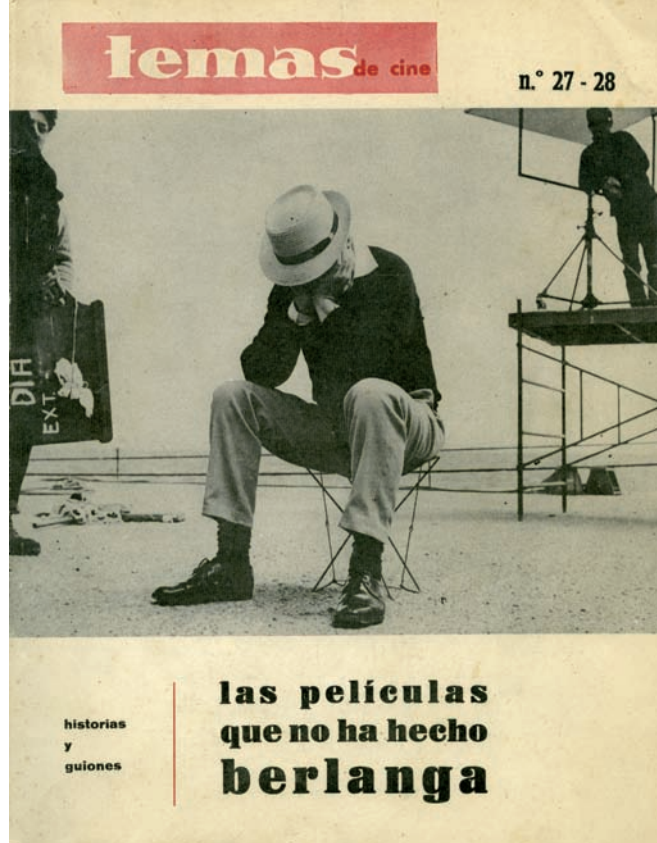
El texto correspondiente a este segmento ha sido abreviado, para ofrecer una escueta narración que permita ambientar las situaciones que se producen y que llevan al protagonista, Carlos, a embarcarse en la amarga aventura que le ha de llevar a encontrarse en Cuenca. La segunda parte, que corresponde a la localización en Cuenca, se reproduce en su integridad. En este fragmento, casi al final, aparece una figura incomprensible, la hija del Marciano, de la que no hay referencias anteriores y que hubiera sido uno de los puntos a tratar de explicar con Berlanga. El final del relato vuelve a aparecer en forma abreviada.

Texto de la sinopsis argumental

“Los títulos de crédito irán sobre imágenes de una penitenciaría situada en una isla donde los presos realizan trabajos forzados. Hemos de ver la inutilidad de dichos trabajos. A partir del tercero o cuarto plano seguiremos ya a nuestro protagonista, Carlos, hombre tímido y simpático, de unos cuarenta y cinco años; vemos cómo es llamado a la dirección y cómo se le comunica allí su libertad.

Dos agentes de paisano se hacen cargo de él, cuando a su vez Carlos ya está vestido de paisano, lo esposan y embarcan con él en un vaporcillo de los que llevan excursionistas y hacen escala en esta isla.

Ya en el puerto de la gran ciudad, vemos cómo el vaporcillo hace escala en un trozo de muelle donde hay



construida una gran puerta con una reja encima de la cual se lee “CÁRCEL”. Ante la puerta, una garita y un soldado que hace guardia. Carlos y los agentes descienden del vaporcillo, atraviesan la puerta y allí los policías quitan las esposas a Carlos y se marchan, dejando a este solo y libre. En este momento terminan los títulos”.

Carlos está desconcertado: todo lo que ve alrededor, barcos, edificios, coches, chimeneas, le sorprende. Se siente abrumado ante tantas novedades. Sobre todo, le llama la atención el alarde publicitario que encuentra por todas partes. Cuenta sus ahorros, porque tiene hambre y no sabe dónde ir. Intenta suministrarse de una máquina que expende bocadillos y bebidas y como no conoce su funcionamiento pierde el dinero y se queda sin comer.

Carlos continúa deambulando por las calles de la ciudad, en busca de alguna fórmula que le permita obtener dinero para sobrevivir, pero ninguna de las que conocía antes sirven ya ahora, porque las cosas han cambiado muchísimo. Hasta que tropieza casualmente con Pedro, un antiguo compañero de celda, que se ofrece a ayudarlo hasta que encuentre algo mejor. El sitio se encuentra en un poblado de chabolas, en el ex-

trarradio de la ciudad. Allí Pedro vive con una chica, Paulina, que se hace pasar por hija suya, aunque no lo es. La joven es dulce y amable; se gana la vida vendiendo en la calle aparatos para hacer pompas de jabón.

Al día siguiente, acude a una bolsa de trabajo y allí lo destinan a encargarse de trasladar a un paralítico que está en silla de ruedas. En ese trajín, encuentra también no pocas dificultades, hasta que llega a un punto donde está Paulina, que vende aparatos para hacer pompas de jabón. Carlos la invita a dar un paseo, montada en la plataforma del cochecito y así los tres pasan un buen rato recorriendo la ciudad.

Por la noche, reunidos en la chabola, Carlos, Pedro y Paulina especulan con la posibilidad de hacerse con una casa propia, a pesar de que no tienen dinero ni medios de obtenerlo. A partir de entonces se dedican a ahorrar hasta que por fin pueden conseguir un terreno mínimo en el que inician la obra. Mientras, Carlos ha conseguido un nuevo trabajo, el de seguidor de morosos, a los que acompaña vestido con un traje estrafalario que proclama su condición. Hasta que por fin consiguen terminar la construcción de la vivienda. Luego vendrán mil dificultades para equiparla y amueblarla.

Para conseguir electricidad, a Carlos se le ocurre enganchar en el exterior, donde hay una valla electrificada y así consiguen que funcionen todos los aparatos. Pero esa alegría dura solo un mes, porque empiezan a llegar los plazos que no se pueden pagar y por tanto les van retirando todos los aparatos que habían comprado. Además, pierde su empleo, por lo que se ve obligado a permanecer en casa, haciendo los trabajos del hogar, mientras sus amigos sí que salen diariamente a sus ocupaciones. Una de ellas le lleva hasta la orilla de un arroyo cercano, donde lava los cacharros y, además,

una llamada de sacorro. Y como siempre, acuden las casas comerciales. Caldo Maggi procurará llevarse la portada gótica. Industrias Hiper monará a doña Clotilde sobre una de sus bicicletas a motor, etc., etc. El mecenazgo del anuncio salva los tesoros artísticos de la ciudad.

Y cuando Cuenca está ya vacía y sin retablo y sin estatuas —sólo donde ellas estaban quedan unos letreros que dicen: "Productos Carlen" salvó el palacio de los Tres Picos—llega a ella una columna mozarizada, donde en los vehículos especiales y adecuados van Carlos, los maniqués y los animales.

Todos son repartidos por la ciudad y a Carlos le encargan del mismo cometido que tenía en Atonville. Esperar la caída del coheite—sólo falta día y medio—y comunicar la desaparición de las radiaciones.

Al quedarse solo nuestro hombre siente la curiosidad natural de conocer aquello que le rodea y que para él ha sido siempre tan lejano y desconocido. Recorre las calles, penetra en los interiores, se extasia ante las rejas, farolas, tabernas, balconadas típicas, etc.

Y cuando ya empieza a sentir soledad ve aparecer por el extremo de una calle una sorpresa comitiva. Se trata de un carro, al son de una tambor y una corneta una compañía de cómicos ambulantes entra en Cuenca, creyendo que esta es todavía una ciudad habitada.

El cómo han logrado atravesar la barrera de tropas y científicos que rodean a muchos kilómetros la ciudad es bien sencillo.

En su camino duermen por las noches en cuevas, y claro es que nadie, en el momento del éxodo, se ha preocupado de inspeccionar el interior de las cuevas que existen en los alrededores de la ciudad.

El caso es que los artistas se quedan asombrados en un principio y asustados luego cuando se enteran de lo que sucede, pero Carlos les tranquiliza al asegurarles que les queda día y medio para poder marcharse.

Toda aquella noche los artistas y Carlos viven felices recorriendo todas las tabernas, cenando en el mejor restaurante y representando obras en el teatro Principal. Y Carlos pasa una maravillosa noche de amor con Elena, una muchacha de la "troupe". Al día siguiente no queda ni un cerdo ni una gallina de las que han de sufrir las radiaciones. Por la mañana abandonan el pueblo: se despiden con lágrimas en ojos de Carlos, quien se queda solo en la ciudad.

Medía hora antes de lo previsto para la explosión de la bomba se mete en el refugio indicado: los sótanos de la catedral. En el minuto exacto la explosión se produce. Al

poco rato Carlos sale a la calle. Aparentemente nada ha cambiado. Luce el sol, las calles están intactas, los árboles también. Pero un pesado y absoluto silencio lo envuelve todo. Y cuando sin querer Carlos roza un árbol éste se desmorona, convertido en un montón de cenizas, y cuando cansado se apoya en un edificio, sucede lo mismo. Eso es terrible. Piensa si a él le pasará lo mismo, se aprieta un dedo y se lo nota blando, como si no tuviese huesos. Y entonces ocurre lo maravilloso: Elena, su amor de la noche anterior, se ha quedado y ahora avanza hacia él, sonriente, feliz; ya están casi juntos, se miran, se abrazan y en el aire queda de ella un polvillo fragante, una especie de polen dorado que vuela por encima de las casas, quizá dispuesto a florecer todo lo hermoso que pueda quedar en el mundo en estado latente.

Ahora ya es inútil luchar por nada. Las tropas, los científicos, entran en la ciudad, y Carlos es embarcado de nuevo rumbo a su departamento aislado en el hospital.

Allí nota que el fin está próximo. Su carne también va desapareciendo poco a poco: está flaco, blandísimo, triste.

En realidad, le queda poco de vida. Pero el idilio con la hija del Marcellano sigue creciendo y un buen día, ya viendo cercano el fin de Carlos, deciden casarse. Así ella heredará la pequeña pensión que se le concede a Carlos por ser enfermo del Estado.

La boda es sorprendente y tristísima. Mientras en un gramófono suena la marcha nupcial, la chica, manejando los brazos mecánicos, trata de colocar el anillo en el dedo de Carlos, mientras éste, con una flor en la solapa, sonríe y le manda un beso a su reciente mujer a través del vidrio.

Y a los pocos días el final que se esperaba desde hace tanto tiempo sucede. El corazón de Carlos se detiene. Por lo menos así lo aseguran los numerosos aparatos que controlan su vida. Ya no hay solución. Junto a su cadáver se agolpan los animales que sufrieron sus mismas experiencias.

Y ahora vemos el cuerpo de Carlos sobre la mesa de disección. Todos los países adscritos a la Federación Atómica para la Paz solicitan un trozo del cadáver para proseguir sus investigaciones. El cuerpo de Carlos es cortado en dieciséis pedazos que empaquetados cuidadosamente vemos partir ahora, luego de ser rutinariamente sellados y lacrados, como vulgares paquetes postales que van a ser repartidos por carteros.

Y sobre la mesa de disección queda sólo una sábana, un sombrero casi inexistente, un trozo de tela, al que Carlos llamaba gabardina; unos pantalones semidestrozados y unos zapatos con las suelas agujereadas...

Página de guion publicada en el número 27-28 de Temas de Cine

bebe. Unas horas después está malísimo, lo cual tiene un problema añadido, porque como no pertenece al Seguro de Enfermedad, ningún médico puede atenderlo, si no es pagando. Hasta que Pedro le hace un certificado como si fuera trabajador a su servicio y eso permite que pueda llegar un médico que, cuando lo ausculta, encuentra síntomas muy extraños de una enfermedad desconocida. De pronto, se oyen sirenas, ruidos, estrépito; una legión de soldados embutidos en trajes aislantes, acompañados de un tanque, invaden la casa, con un equipo médico que ofrece un diagnóstico: el enfermo está uranio-atomizado. Es el primer caso conocido en un ser humano.

Las autoridades deciden aislarlo por completo. Lo meten en una especie de jaula con paredes de vidrio y ahí pasa unos días terribles, aunque a veces lo visitan médicos, investigadores y periodistas. Pero otro día surge una avería en una importante central atómica y nadie puede penetrar en ella para arreglarla, ante el riesgo de contaminación, pero entonces alguien se

acuerda de Carlos y como él ya está contaminado, puede entrar sin problemas e intentar arreglar el desperfecto, lo que hace, efectivamente, recibiendo los parabienes de todos. Se trata de una experiencia que se repetirá en otras ocasiones. La más importante llega cuando le eligen para ser protagonista de un experimento importante. Han pensado que sea el primero en entrar en una ciudad que se ha construido expresamente para recibir un cohete uranioradioactivizado. Carlos será trasladado a esa ciudad y allí esperará, en solitario, que caiga el cohete. De esa manera, es llevado a Atomville mientras se prepara el lanzamiento del cohete.

“Un ‘hurra’ sale a todos los presentes. Los aparatos controladores empiezan a funcionar. Pero nadie ve un mosquito que se introduce en la complicadísima y exacta maquinaria, y pese a su tamaño y peso, casi microscópico, desbarata todo aquel artilugio de precisión. De repente, los cuadros indicadores señalan una noticia horrenda. El cohete ya no caerá en Atomville. Debido a errores de origen desconocido —el mosquito— en vez de descender sobre el punto enclavado en el paralelo 22 y el meridiano 78 —Atomville— caerá exactamente en el punto situado en el cruce del paralelo 12 con el meridiano 98. ¿Dónde está ese punto? Inmediatamente se consultan planos. Ese punto corresponde exactamente a la Plaza Mayor de Cuenca (Spain).

En el centro de la Plaza Mayor de Cuenca hay un templo y en el templo está en ese momento actuando la Banda municipal. Es domingo. La gente acaba de salir de misa y se encuentran paseando por la plaza, oyendo la música o tomando refrescos en las terrazas de los bares. Nadie sabe que dentro de tres días, nueve horas y veinticinco minutos, exactamente a las seis y cuarenta y dos de la madrugada, un cohete uranioradioactivo caerá sobre el templo de la música o, más precisamente, sobre los urinarios, situados un poco más a la izquierda.

¿Y qué sucede en el país del lanzamiento? Pasados los primeros momentos de nerviosismo empiezan a ordenarse cosas. Primero, la imposibilidad de interceptar, destruir o modificar la trayectoria del cohete, se avisará a Cuenca para que sea desalojada, adoptando a sus habitantes y construyéndoles una nueva ciudad, con todos los adelantos modernos. Segundo, para aprovechar en lo máximo el lanzamiento del cohete, operación costosísima, serán trasladados Carlos, los

maniqués, los animales y todo cuanto merezca la pena, a la ciudad abandonada de Cuenca, donde recibirán el cohete y los efectos secundarios a los que estarían predispuestos en Atomville. Tercero, todo esto se hará con la mayor rapidez.

Carlos, que a las cinco o seis horas de haber sobrepasado el momento señalado para el lanzamiento, aún estaba escondido, es sacado en compañía de animales y maniqués y embarcado en un avión aislante, de plomo —casi no puede levantar el vuelo— en dirección a Cuenca (Spain).

En Cuenca (Spain), al enterarse de la noticia, una oleada de pánico ha invadido la población. Todo el mundo corre por las calles, las madres buscan a los niños, los padres a las madres y nadie se encuentra. Todo el mundo quiere huir sobre lo primero que encuentre y tenga ruedas, carretillas, cochecitos de niño, coches mortuorios. Se inicia así un éxodo desenfadado y desorganizado. Nadie piensa que quedan todavía tres días de tranquilidad y que todas esas cosas que dejan: muebles, ropas, papeles, joyas, podrían ser sacadas si existiese menos nervios y más organización. Sin embargo, el tiempo va aplacando todo. Y cuando llega la noche y el conculense se ve a unos cuantos kilómetros de la ciudad, piensa que aún puede volverse a su casa a coger algunas cosas precisas que, con el miedo y las prisas, se ha olvidado.

Y al llegar a la ciudad se encuentra con que todavía sale el periódico, lo compra y lo lee. Allí se aconseja tranquilidad y, entre otras cosas, se pregunta: ‘Sí, todos nosotros vamos a vivir en una nueva ciudad magníficamente calculada, pero, ¿quién va a sacar la portada gótica de la catedral, quién el retablo de Santa Mónica, quién los álamos de los parques, quién la estatua de doña Delicia? Esa es nuestra gran pérdida, conculense. Meditad sobre ello’.

Y esto lo lee también el locutor de radio. Y este lanza una llamada de socorro. Y como siempre, acuden las casas comerciales. Caldo Maggi procurará llevarse la portada gótica. Industrias Hiper montará a doña Clotilde sobre una de sus bicicletas a motor, etc., etc. El mecenazgo del anuncio salva los tesoros artísticos de la ciudad.

Y cuando Cuenca está ya vacía y sin retablo y sin estatuas —solo donde ellas estaban quedan unos letreros que dicen: “Productos Carlen salvó el palacio de los Tres Picos”— llega a ella una columna motorizada, donde en los vehículos especiales y adecuados van Carlos, los maniqués y los animales.

Todos son repartidos por la ciudad y a Carlos le encargan del mismo cometido que tenía en Atomville. Esperar la caída del cohete –sólo falta día y medio- y comunicar la desaparición de las radiaciones.

Al quedarse solo, nuestro hombre siente la curiosidad natural de conocer aquello que le rodea y que para él ha sido siempre tan lejano y desconocido. Recorre las calles, penetra en los interiores, se extasía ante las rejas, farolas, tabernas, balconadas típicas, etc. Y cuando ya empieza a sentir soledad ve aparecer por el extremo de una calle una sorprendente comitiva. Se trata de un carro, al son de un tambor y una corneta, una compañía de cómicos ambulantes entra en Cuenca, creyendo que ésta es todavía una ciudad habitada.

El cómo han logrado atravesar la barrera de tropas y científicos que rodean en muchos kilómetros la ciudad es bien sencillo. En su camino, duermen por las noches en cuevas y claro es que nadie, en el momento del éxodo, se ha preocupado de inspeccionar el interior de las cuevas que existen en los alrededores de la ciudad. El caso es que los artistas se quedan asombrados en un principio y asustados luego cuando se enteran de lo que sucede, pero Carlos los tranquiliza al asegurarles que les queda día y medio para poder marcharse. Toda aquella noche los artistas y Carlos viven felices recorriendo todas las tabernas, cenando en el mejor restaurante y representando obras en el teatro Principal. Y Carlos pasa una maravillosa noche de amor con Elena, una muchacha de la “troupe”. Al día siguiente no queda ni un cerdo ni una gallina de las que han de sufrir las radiaciones. Por la mañana abandonan el pueblo; se despiden con lágrimas en ojos de Carlos, quien se queda solo en la ciudad.

Media hora antes de lo previsto para la explosión de la bomba se mete en el refugio indicado: los sótanos de la catedral. En el minuto exacto, la explosión se produce. Al poco rato, Carlos sale a la calle. Aparentemente, nada ha cambiado. Luce el sol, las calles están intactas, los árboles también. Pero un pesado y absoluto silencio lo envuelve todo. Y cuando sin querer Carlos roza un árbol, este se desmorona, convertido en un montón de cenizas, y cuando, cansado, se apoya en un edificio, sucede lo mismo. Esto es terrible. Piensa si a él le pasará lo mismo, se aprieta un dedo y se lo nota blando, como si no tuviese huesos. Y entonces ocurre lo más maravilloso: Elena, su amor de la noche anterior, se ha quedado y ahora avanza hacia él, sonriente, feliz; ya están casi juntos, se miran, se

luis garcia - berlanga marti

Querido amigo Muñoz: Por indicación de un hermano Fidel, te informo sobre los trabajos cinematográficos que haya podido hacer pensando a Cuenca como paisaje. Que yo recuerdo, el más importante fue un puñón - que prohibió la censura franquista - escrito en colaboración con José Luis Saavedra que titulamos

"Los Gaucheros" y que más tarde él desarrolló como novela con el título de "El río que nos lleva".

También otro fué con Rafael Azcona, que no se ha llegado a realizar y cuyo título era "Día de reflexión" se desarrollaba durante bastante secuencia en la ciudad de Cuenca. Para "La Vagabunda" localicé parte de la provincia pero no encontré la infraestructura que necesitábamos. Por lo demás, no recuerdo ninguna otra historia pensada para esa provincia y muchos todavía de ciencia ficción. Quizá esa idea del Ovni se relacione con un cuento de Emilio Flariano que si pensamos pueden realizarse en España, y quizá en Cuenca. Si un teléfono podría pensar algo sobre el tema. A. Berlanga

Tarjeta manuscrita de Berlanga dirigida al autor del artículo, donde da cuenta de sus proyectos cinematográficos, no realizados, pensados para ser ambientados en la provincia de Cuenca

abrazan y en el aire queda de ella un polvillo fragante, una especie de polen dorado que vuela por encima de las casas, quizá dispuesto a florecer todo lo hermoso que pueda quedar en el mundo en estado latente.

Ahora ya es inútil luchar por nada. Las tropas, los científicos, entran en la ciudad, y Carlos es embarcado de nuevo rumbo a su departamento aislado en el hospital.

Allí nota que el fin está próximo. Su carne también va desapareciendo poco a poco; está flaco, blandísimo, triste. En realidad, le queda poco de vida. Pero el idilio con la hija del Marciano sigue creciendo y un buen día, ya viendo cercano el fin de Carlos, deciden casarse. Así ella heredará la pequeña pensión que se le concede a Carlos por ser enfermo del Estado.

En pocos días, la vida de Carlos se extingue. En seguida, comienza la disección de su cuerpo para repartirlo en trocitos entre los diversos países que han participado en el experimento.

Ángel Luis **Mota**

Como en ediciones anteriores hicimos con textos de Federico Muelas, José Luis Coll o Enrique Domínguez Millán, *TM* recupera aquí dos artículos de Ángel Luis Mota que tienen el cine como motivo de reflexión y fueron publicados en la extinta revista *Crónicas de Cuenca*: el primero con motivo del Oscar al mejor guion original obtenido por *Hable con ella* (29 de marzo de 2003) y el segundo sobre la situación del cine español a la altura de 2004 (apareció en el número del 21 de enero de ese año), que a buen seguro el autor habría suscrito en la actualidad.

ALMODÓVAR

Estos días, los periódicos hacen cuentas sobre las nominaciones (horrendo término que me veo obligado a utilizar para entendernos) para el Oscar que en el cine español han sido, y se habla de Buñuel, de Saura, de Garci y de otros ilustres directores españoles a los que se compara con Pedro Almodóvar, ese no menos ilustre paisano que ha vuelto a ser galardonado por Hollywood con la más alta de sus distinciones en un hecho sin precedentes en nuestra historia cinematográfica.

Yo siempre he pensado que las comparaciones son odiosas y, sobre todo, inútiles; pero, puestos a crear puntos de referencia, creo que sería muy arriesgado decir que el manchego (porque su estética es manchega, más que castellano-manchega) es el mejor director de la historia del cine español, pero que también sería injusto ignorar algo evidente: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *La flor de mi secreto*, *Todo sobre mi madre* o, la más reciente y premiada, *Hable con ella*, es el más genial creador de imágenes que el séptimo arte ha dado en esta ajetreada piel de toro, desde Cádiz a los Pirineos, desde la desembocadura del Júcar hasta la del Tajo. Y cuando hablo de creador de imágenes incluyo la suya propia, lo que no es demérito, sino mérito y muy importante, porque Almodóvar, genio cinematográfico aparte o incluido, ha sido el primer cineasta español capaz de vender su producto, un producto de calidad, de una forma convincente.

Pedro Almodóvar es un creador capaz de vender todo lo que crea, de envolver sus productos de tal manera que cuantos le rodean se conviertan en consumistas compulsivos. De ahí, su éxito en el mercado estadounidense que se ha rendido a su versatilidad, a su imaginación tan de pueblo como para poder resultar absorbida por Madrid, o tan madrileña como para resultar paleta. Almodóvar es un mago de la cámara capaz de envolvernos en imágenes como los vendedores de feria eran capaces de envolvernos en palabras para vendernos ungüentos de portentosas virtudes.





NUESTRO CINE

Un equipo dirigido por el catedrático Álvarez Monzoncillo ha elaborado para la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas un estudio sobre el estado de nuestro séptimo arte. Las conclusiones no son excesivamente halagüeñas porque se señala que, aunque “La producción se mantiene por encima del centenar de películas y la cuota de mercado se sitúa en niveles medios de supervivencia, el cine español sigue presentando sus enfermedades crónicas”. Con todo, el dato más alarmante se refiere al sector de la exhibición, porque en los dos últimos años se ha registrado una caída sensible del número de espectadores (seis millones menos en el 2002 y diez en el 2003), descenso que ha afectado, fundamentalmente, al cine europeo y de otras cinematografías.

El informe constata la invasión de los productos estadounidenses promocionados por las grandes multinacionales de forma que entre los quinientos estrenos, aproximadamente, del año pasado, el 71 por ciento corresponde al cine de ese origen, quedando a mucha distancia las creaciones españolas (16%) y restando una representación mínima para el europeo (9%). Del resto del mundo nos llega solo un limitadísimo cuatro por

ciento, lo que hace que nuestro panorama aparezca limitado de manera lamentable y condenado a ignorar mucho del mejor cine que se realiza en el mundo mientras nos invaden con películas muchas veces de una calidad deleznable.

Cuando escucho a algunas gentes opinar sobre la baja calidad de nuestras películas, no pudo dejar de pensar en que su calidad media, en proporción, es muy superior a la de las cintas estadounidenses —con algunas, contadas, obras maestras, pero también con una enorme cantidad de morralla apoyada en la publicidad y en la mercadotecnia—, con la diferencia de que nuestro papanatismo nos lleva a hacerle el juego a las grandes multinacionales asistiendo a muchas mediocres, o malas, a secas, producciones norteamericanas, mientras racaneamos nuestro apoyo a películas españolas de una gran dignidad. No hablo de nacionalismos. Hablo de no ser papanatas y de valorar y apoyar lo propio. Hablo de no permitir que se nos colonice cinematográficamente hablando.

Cuando llegue a la taquilla, piense bien a quién quiere apoyar con su entrada porque, como dice la campaña, “Necesitas urgentemente venir a vernos”. Necesitamos ver un buen cine, y si es español, mejor.

MARÍA ALBAICÍN, una artista nacida en Chillarón

Hilario Priego

Cuando nos adentramos en las páginas de la Historia, no es infrecuente que nos encontremos con personajes muy interesantes, muchas veces injustamente olvidados, que llaman nuestra atención bien sea por la singularidad de sus vidas, bien por haber protagonizado hechos relevantes o insólitos que les dieron en su momento notoriedad, aunque a menudo el tiempo se haya encargado de difuminar (e incluso de borrar) la huella que tales hechos pudieron dejar en nuestro pasado. Dentro del ámbito limitado de la historia provincial conquense, uno de esos personajes fue María de Albaicín, una mujer desconocida hasta ahora entre nosotros y a quien intentamos rescatar del olvido con este texto.

María de Albaicín se llamaba en realidad Josefa García Escudero y había venido al mundo en Chillarón de Cuenca el 23 de diciembre de 1902; fueron sus padres Benigno García Gabarre, natural de aquella misma localidad conquense y tratante de ganado, y Agustina Escudero Heredia, hija de un gitano de Aragón y una gitana de Jerez. Como veremos más adelante Agustina fue bailaora no profesional y modelo, entre otros, de pintores como Zuloaga, y además de Josefa tuvo otros tres hijos: Rafael (conocido en el mundo del toreo como Rafael Albaicín), Miguel (bailaor que llevó el mismo apellido artístico que sus hermanos) y Luis, que murió siendo todavía un niño.

Desde muy pequeña Josefa se sintió atraída por el baile, llegando a ser una de las primeras bailaoras profesionales que bailó por farrucas, según cuenta su sobrino-nieto, el escritor Joaquín Albaicín¹. Su incursión en el mundo del espectáculo la hizo a través de Pastora



Imperio en el estreno de *El amor brujo*, de Manuel de Falla, en el teatro Lara de Madrid en 1915. Se trataba de una obra para voz y orquesta de cámara que llevaba el subtítulo de *Gitanería en un acto y dos cuadros* y estaba hecha a la medida de las capacidades artísticas de Pastora, siendo los decorados y trajes del pintor canario Néstor de la Torre, entonces cercano al simbolismo y que estaría llamado a ser uno de los diseñadores escénicos más importantes de la Edad de Plata; en los créditos aparecía Agustina Escudero Heredia, la madre de Josefa, interpretando a una de las gitanillas, y a su lado el programa detallaba la participación de una tal *María Imperio* que no era sino su hija, siendo ese, por tanto, el primer nombre artístico con el que Josefa se dio a conocer cuando apenas contaba con trece años de edad. Parece que Benigno (el padre), como gitano que era se mostraba reticente a que su hija se dedicase al mundo del espectáculo, siendo la propia Pastora la que



Con el nombre artístico de María Dalbaicín alcanzó una enorme popularidad, como atestiguan las portadas de las revistas francesas *Minerva* (fechada en enero de 1931) y *Cinémagazine* (mayo de 1925). La imagen de la derecha apareció en la publicación británica *The London Illustrated News* de fecha 11 de junio de 1921, durante una gira de su cuadro flamenco por la capital inglesa

terminó venciendo su resistencia y la que propuso para la niña el nombre de María Imperio, para amadrinarla artísticamente y que la gente pensase que era su sobrina. El espectáculo, sin embargo, no dio los resultados que de él se esperaban, y la crítica se mostró bastante dura, por lo que Falla tuvo que reformarlo (al parecer, llegó a hacer nueve versiones entre 1915 y 1925).

Josefa se convirtió pronto en una destacada artista a la que podemos encontrar en los créditos de los espectáculos de la época con otros dos nombres artísticos: primero el de *La Faraónica* y, más tarde, el de *María de Albaicín* que le dio fama internacional². Como Pepita *La Faraónica* aparece ya en 1917 en el teatro Romea de Madrid, y con ese nombre actuaría en los años siguientes, entre otros, en escenarios como el Kursaal Internacional de Sevilla, el Circo Price de Madrid, el Colón de San Sebastián o el Kursaal madrileño, por poner algunos ejemplos; como la *Faraónica* la retrató por entonces al menos un par de veces Ignacio Zuloaga, para quien también posó su madre en varias ocasiones. Como señaló Idoia Murga, Pepita y Agustina fueron

apareciendo en los lienzos de Zuloaga a la vez que el baile español iba situándose en el eje de los debates sobre la identidad, el estereotipo y la española; poco a poco, el imaginario se fue llenando de bailaoras y flamencas, al tiempo que se consagraron las coreógrafas que iban a catapultar la danza española a una edad do-

¹ La farruca era un tipo de baile que había creado Faico, primo hermano de Agustina. Joaquín Albaicín, "Vida, leyenda y muerte de María de Albaicín", en *La Caña de Flamenco*, número 7, invierno de 1994, pp. 70-75. Mi gratitud para don Joaquín, que atendió amablemente mis peticiones y me facilitó información sobre su artículo, así como para Ángeles Cruzado Rodríguez, autora del blog *flamencaspor derecho. Mujeres que han dejado su impronta en la historia del flamenco*, del que también hemos tomado interesantes datos.

² Idoia Murga Castro, "Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga", en *Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla. Historia de una amistad*, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cibeles, Museo Ignacio Zuloaga, Castillo de Pedraza y Archivo Manuel de Falla. Madrid, 2015, p. 7 (citamos por la versión digital de www.museoignaciozuloaga.com).



rada gracias, entre otros, a artistas como el pintor vasco³.

Tanto Zuloaga como Manuel de Falla tuvieron en cuenta a Josefa para algunos de sus proyectos durante aquellos años, y fue el pintor el que la puso en contacto en 1921 con Sergei Diaghilev, cuyos Ballets Rusos desarrollaron su actividad y ejercieron una enorme influencia artística en el panorama cultural europeo entre 1909 y 1929; el conocido empresario, muy interesado por el arte y la cultura de nuestro país, se encontraba de nuevo en España después de haber obtenido un gran éxito en 1919 con *El sombrero de tres picos*⁴. “Diaguilev está en Sevilla —le escribió Zuloaga a Falla en marzo de 1921—. Ha visto bailar a la Pepita (hija de Agustina) y se ha entusiasmado de tal modo que la quiere contratar para que baile en París y Londres su *Tricornio*”; Falla le respondió revelando que el ruso contaba con la joven para la obra que estaba a punto de estrenar en el Théâtre de la Gaîté Lyrique de París, un ballet que había titulado *Cuadro flamenco* y en el que iba a incorporar unos decorados y unos trajes de Pablo Picasso⁵. Al parecer, fue Diaghilev quien sugirió a Josefa el cambio de su nombre artístico por el de *María Albaicín* o *María de Albaicín*, que adoptaría la forma *María Dal-*

baicín fuera de España. Con este apelativo se presentó la joven bailaora de Chillarón en París meses después y, tras conquistar al público francés, llevó su arte al Teatro Prince de Londres, donde triunfó plenamente; se afincó luego en la capital francesa, en la que fue retratada por artistas de la vanguardia como Mateo Hernández y Juan Gris, y participó en el esplendor de la vida artística y cultural del París de los años veinte. Allí conoció en una fiesta al actor Aimé Simon Gérard (o Girard), famoso en aquellos años tras haber interpretado a D’Artagnan en la primera versión muda de *Los tres mosqueteros*, y con él contrajo matrimonio poco tiempo después⁶.

Convertida ya en una artista de dimensión internacional, *María Albaicín* cosechó grandes éxitos en Europa (Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza...), donde actuó en teatros como el Olympia y el Apolo de París o el Alhambra de Londres, y proyectó su carrera también hacia Hispanoamérica (Chile, Argentina, Brasil...); mantuvo sus contactos con Falla (de hecho, participó en el homenaje que se le tributó al gran músico gaditano en Londres en 1921) y, no sabemos si por influencia de su marido, se inició también en el mundo de la cinematografía, todavía en la época del cine mudo. Su debut en

la gran pantalla lo hizo interpretando a Madiana, la protagonista de *Surcouf* (1925), una película dirigida por Luitz Morat; representó luego el papel principal de *Mylord l'Arsoville*, de René Leprince, rodada en el mismo año que la anterior y exhibida en España como *El gran aventurero*. Estos trabajos y otros como los que hizo en 1926 en *L'espionne aux yeux noirs*, de Henri Desfontaines, o *La grande amie* (de Max Rieux y en la que compartió reparto con su marido) la situaron en poco tiempo entre las jóvenes estrellas del cine francés; trabajó después a las órdenes del alemán Jaap Speyer en *Valencia* (1927), cinta rodada entre Málaga y Munich para los estudios Emelka, y más tarde hizo con Benito Perojo *El embrujo de Sevilla* (1930), una cinta basada en la novela de Carlos Reyles y ambientada en Andalucía que tenía como coprotagonistas a Rafael Rivelles y María Fernanda Ladrón de Guevara, entre otros. El último papel que interpretó *María Albaicín* en el cine fue el de la bailarina Nadja que aparece en las cintas *Gasenhauer* y *Les quatre vagabonds*, ambas de 1931 y que constituyen dos versiones de un mismo film dirigido por Lupu Pick; en la última de ellas compartía reparto con su marido, en aquel momento en la cúspide de su carrera.

Pero no estaba por las Parcas dispuesto —escribió su sobrino-nieto muchos años más tarde— que la felicidad de *María de Albaicín* granase⁷. Por amor al baile, María había rechazado el querer de un joven gitano con el que, como era costumbre entonces entre los de su raza, había sido apalabrada su boda prácticamente desde el momento mismo de su nacimiento; el escritor irlandés Walter Starkie, que habló con su madre en San Sebastián durante su viaje por el norte de España en el verano de 1931, contó que, al hablarle de su hija, Agustina le dijo:

"El día de su boda fue un día negro para los zinalís de Tetuán de las Victorias. La maldijeron todos los gitanos de Madrid por casarse con un hombre blanco; pero a ella no le importó. Además, vino al mundo con unas grandes facultades de bailarina. Antes de saber andar, ya bailaba, y cuando se hizo mayorcita no pensaba más que en viajar para lograr con sus bailes mucha fama. ¡Pobre muchacha! La maldición que la



María Albaicín en El embrujo de Sevilla (Benito Perojo, 1931)

echaron hizo su efecto demasiado pronto, pues ahí tiene usted a la pobre tosiendo todo el día y con sus pulmones deshechos. Ahora está en Suiza, donde ha ido a curarse. Pero yo temo, porque creo en la maldición que le echaron cuando abandonó la casa de sus padres".

Víctima o no de aquella amenaza premonitoria, antes de terminar aquel mismo verano —el 11 de agosto— *María Albaicín* fallecía en la ciudad de Passy, en el departamento francés de la Haute Savoie, víctima de la tuberculosis; hoy descansa en París, junto a su marido, en el cementerio de Batignoles.

³ Idoia Murga Castro, *op. cit.*, p. 4. Zuloaga siguió pintando a artistas de variedades y bailarinas españolas en las dos primeras décadas del siglo; no obstante, la primera presencia más constante de una bailarina en su obra fue la de Agustina Escudero Heredia, que llegó a ser modelo habitual del pintor, tal y como recoge Enrique Lafuente Ferrari.

⁴ Ana María Arcas Espejo, *Escenografía de Manuel de Falla: del Amor brujo al Retablo de Maese Pérez*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento de Arte, Sevilla, 2017, p. 107.

⁵ Citado por Idoia Murga Castro en "Música y pintura..." cit., p. 7.

⁶ Joaquín Albaicín. "Vida, leyenda..." cit., p. 72.

⁷ Joaquín Albaicín. "Vida, leyenda...", cit., p. 72.

LA REVOLUCIÓN RUSA EN Y DESDE EL CINE

Enrique Gasco García

.....

Como complemento al dossier incluido en el número 3 (junio de 2018) de *TIEMPOS MODERNOS*, publicamos en esta ocasión una reflexión socio-política sobre el cine realizado en los primeros tiempos de la revolución soviética.

Los acontecimientos y el momento implicaban la coincidencia de una convulsión política sin precedentes del orden tradicional y el comienzo de una dimensión técnica, socialmente transversal, configurando un arte de masas y un lenguaje expresivo industrial, utilizado desde los poderes públicos y con influencia sobre los mismos. El cinematógrafo de los hermanos Lumière daba sus primeros pasos en los finales del siglo XIX. Captar imágenes en toda su expresión y movimiento, archivarlas y poder mostrarlas en ámbitos diversos, algo realmente insólito en lo que constituía hasta entonces la inmediatez del arte y la quietud pictórica y fotográfica, la instantánea. En el mundo, particularmente en Occidente la segunda revolución industrial está configurando el orden capitalista con un crecimiento en progresión geométrica, desatadas las fuerzas productivas y configurando una estructura militar de producción: la fábrica, que agrupa a numerosos sujetos desposeídos de todo aquello que no fuese su

Conmovedora imagen de la actriz Vera Baranovskaya en el film La madre (1926), obra cumbre del director ruso Vsevolod Pudovkin

"fuerza de trabajo". La configuración del movimiento obrero, del sindicato y del partido de clase serán los contrapesos a ese implacable y exitoso modo de producción que hasta la fecha parece de un fatalismo irrefragable. Y, sin embargo, la alternativa se fraguaba a partir de la figura del trabajador, de un nuevo orden político, económico y social y de las estrategias para cambiar el mundo: reformismo socialdemócrata o revolución, la destrucción del Estado por la administración de las cosas (Saint-Simon) o con el paso transitorio del Estado proletario o primera fase del comunismo. Todo esto bullía en Europa, desde los llamados "socialistas utópicos", la contundencia analítica de Marx, el genio estratégico y táctico de Lenin y las diversas formas de resistencia y asalto al Poder que jalonan la Historia del movimiento obrero. En un margen del desarrollo capitalista y de las posibilidades obreras quedaba la agraria y atrasada industrialmente Rusia zarista, sujeta a una decadente autocracia, golpeada por la incompetencia política, apoyada en la represión cre-

cienta y los desastres de la Gran Guerra (1914-1918) que ocasionaron muerte a gran escala con graves desequilibrios y penurias del pueblo *lato sensu* que puso los elementos "objetivos" para una revolución como la Historia no había conocido hasta entonces por su dimensión y alcance. Con el precedente de la revuelta y represión popular de 1905, octubre de 1917 transforma la República burguesa de febrero de ese año, imponiendo el Poder colectivo proletario, configurado en los sóviets, consejos de obreros, soldados y campesinos, la generación del "hombre nuevo" sin las contradicciones del pasado y el tránsito hacia la "sociedad unánime" superados los conflictos interclasistas, a través del estado soviético como figura temporal, dirigido por la dictadura del proletariado. La realidad distará de esto, caminado hacia una dictadura de partido, el bolchevique, orientado en su teoría y praxis por Lenin, que se impone en el crisol revolucionario y la deriva hacia un capitalismo de Estado, ya dibujado en la "nueva economía política" (NEP), que nos aleja del tema que ahora se analiza¹.

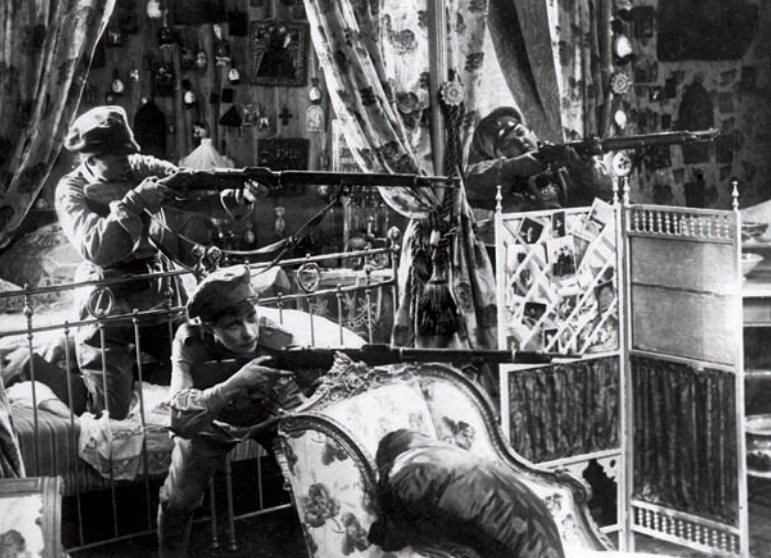
En el marco del proceso revolucionario el arte es un motor y un efecto, de este modo se configuran las vanguardias que quieren convulsionar las expresiones tradicionales y el arte burgués, construyendo un nuevo escenario de arte proletario. Las ilusiones se desbordaban y la nueva técnica, el cine, se erige como elemento destacado en esta enorme transformación, por su propia naturaleza y por la utilidad que pronto descubre el Poder como elemento de agitación y propaganda. El cine idealiza las situaciones, orienta y ayuda a forjar la conciencia colectiva. Lenin se dio cuenta de esto, quien de manera utilitarista consideraba el cine como la manifestación artística más importante "para nosotros". Pues respetando la libertad de creación, al menos teóricamente, afirmaba "somos comunistas..., debemos tratar de guiar este desarrollo"². De este modo, bajo el impulso de Lunacharsky, Comisario de Educación y Cultura, se impulsan los *agitki* o cortos de animación, tras la toma del poder y la trágica guerra civil (1917-1923), como elementos de propaganda, moral revolucionaria y educación popular, que se difundían mediante el llamado *tren agitador* que llevaba

el cine a muy distantes territorios y etnias; considerando que Rusia comprendía la sexta parte del mundo y que en 1917 dos tercios de la población era analfabeta y en los territorios rusos se hablaban un centenar de lenguas. Por ello la imagen era esencial como consigna y moral revolucionaria. Además de ello se impulsó cierto cine popular, ampliando la temática.

En 1919 se nacionaliza el cine ruso, si bien la NEP, forma de capitalismo de Estado que impulsa Lenin para industrializar la muy atrasada Rusia, permitirá un florecimiento del cine, mediante la creación de una pequeña industria a través de empresas privadas. Por un lado en aquel año Lev V. Kuleshov y Vladimir Gardin dan lugar a la Universidad Panrusa Guerasimov de Cinematografía (VEIK) que continúa actualmente; por otro entre 1922 y 1932 se vive una auténtica "edad de oro" del cine soviético, donde la vanguardia artística recoge los principios y la inspiración de la vanguardia política. Lenin muere en 1924, si bien los dos factores indicados impulsan la glorificación del proceso revolucionario, de sus antecedentes y la construcción del hombre nuevo en una sociedad nueva que se trasladan al imaginario colectivo; contando con verdaderos revolucionarios de la nueva técnica de captación del movimiento, convirtiendo en ventaja la ausencia de sonido, para reforzar la expresividad de las imágenes. Uno de los grandes referentes, Dziga Vértov, decía: "Nosotros dinamitamos el cine, para que el cine pueda ser visto". Desde el nuevo poder se impulsa el cine, Stalin en particular era un entusiasta de este modo de expresión, quien en 1927 afirma: "Nuestros filmes deben ser cien por cien ideológicamente irreprochables y cien por cien comercialmente rentables". Sin embargo el control político-administrativo del cine soviético lo llevará a un anquilosamiento tanto temático como organizativo, por un lado la oficialidad del llamado "realismo socialista" (1934) y por otro desde 1932 la

¹ Christian Laval y Pierre Dardot, *La sombra de Octubre (1917-2017)*, Gedisa, Barcelona, 2017.

² Donald Drew Egbert, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Tusquets, Barcelona, 1973.



disolución de las organizaciones artísticas integradas en la estatal Unión de Cineastas que suponía la autorización de la producción cinematográfica, un modo de censura.

Dziga Vértov, Sergei M. Eisenstein y Vsevolod Pudovkin forman el trío esencial que configura la nueva filmografía, a los que se sumarán otras relevantes figuras como Aleksandr Dovzhenko, destacar su film *Arsenal* (1929), los hermanos Vasilyev, Georgi y Sergei, y su glorificada película *Tchapaief, el guerrillero rojo* (1934) o Mijaíl Kalatozov. De este período son las obras maestras que iluminan el cine soviético y serán referentes del cine, particularmente referidas a las mitificadas revoluciones: *El acorazado Potemkin* (1925) en la revolución de 1905 y *Octubre* (1928) sobre la triunfante de 1917, ambas de Eisenstein; *La madre* (1926) y *El fin de San Petersburgo* (1927) de Pudovkin, sobre la misma revolución de 1917. Uniendo a ello la revolución de la estructura y del lenguaje cinematográfico que proponía Vértov con su cine-ojo en la obra de referencia *El hombre de la cámara* de 1929, que ha tenido epígonos en la vanguardia como el Free Cinema británico y particularmente Debord, Godard y Gorin, estos dos últimos promotores del Grupo Dziga Vertov. La revolución de 1917 se plasma como un hecho icónico, donde los protagonistas son los obreros, los campesinos, los marineros y soldados, "las masas" se decía, el pueblo en suma que desde su postración se levanta para derrocar el brutal y ancestral zarismo. Se busca el "cine total", el "montaje de atracciones" (Eisenstein) o utilizando la cámara como el movimiento del cuerpo humano (Pudovkin). El cine reinterpreta la realidad, más allá de las

formas busca el impacto sobre el espectador al que traslada una moral, una concepción de la vida.

Como decimos, junto al valor icónico de las revoluciones rusas, la de 1905 y la triunfante de 1917, se llevan a la pantalla los valores que se pretenden como cimientos de la nueva sociedad que se teoriza. Así la abnegación por lo colectivo (*El acorazado Potemkin*), la entrega a la causa del pueblo (*Tchapaieff*), los valores del hombre nuevo, la denigración de lo religioso y la maldad de los poderes derrocados. Destaca el documentalista Kalatozov y particularmente la hagiografía del referido héroe revolucionario *Tchapaieff*, película vista entre 1934 y 1939 por más de cincuenta millones de personas en una población de ciento cincuenta millones.

Sobre la revolución de 1905 se alza una película que constituye un monumento y referencia de la filmografía universal, *El acorazado Potemkin*, que ejemplifica de manera magistral las novedades revolucionarias del cine que se estaba construyendo. Y sobre la revolución de 1917 aparecen dos películas esenciales con visiones matizadamente diferentes: *El fin de San Petersburgo* de Pudovkin es una película melancólica, de contrastes, entre la vida rural y urbana, de campesinos y obreros, el individuo y el colectivo, la huelga contra la dureza fabril, la resistencia contra la guerra y la crudeza de la violencia con independencia de objetivos. La película empieza mostrando las penurias del campesinado para acabar mostrando el sufrimiento dentro de la revolución triunfante, en la mujer que busca a su marido entre los asaltantes del Palacio de Invierno.

Distinta es la puesta en escena de Eisenstein con música de Dmitri D. Shostakóvich en *Octubre*. Aquí se glorifica todo el proceso, destacando la figura dirigente de Lenin y los bolcheviques, ridiculizando la incompetencia del Gobierno burgués, tras la pseudorevolución de febrero de 1917, su "bonapartismo" y la amenaza de la contrarrevolución encabezada por el general Kornilov. La preparación del asalto al Poder mostrando el heroísmo y la épica y el eco mundial de la revolución, finalizando con el Decreto del mismo Lenin sobre paz y tierra para los campesinos, cerrando la sangría de la

I guerra mundial y la marcha hacia el Estado socialista proletario. Es una película adaptada al esquema cronológica oficial de la revolución, mostrando los grandes iconos de la misma, todo ello con escenas magistrales de fuerte impacto visual, como el derribo de la estatua del zar Alejandro III, e imágenes icónicas de la Historia del cine como el "disparo" de la revolución desde el crucero Aurora y la intensidad del asalto al suntuoso Palacio de invierno.

Otras visiones diferentes de la revolución y las condiciones del pueblo ruso, fuera de la propia Rusia que conviene señalar son, por un lado *Los bateleros del Volga* (1926) de Cecil B. DeMille, película clásica y ambigua, bien distinta al cine de Eisenstein, tanto en su fondo como en las formas. También *Doctor Zhivago* (1965) de David Lean, extendiéndose en los acontecimientos posteriores a 1917 desde un protagonista particular. Película objetivamente reaccionaria, casi *lampedusiana*, que manifiesta la eterna reproducción de las élites dirigentes. En opuesto sentido *Rojos* (1981), dirigida y protagonizada por Warren Beatty que desde el Hollywood disidente recoge la apasionada y directa participación de dos periodistas norteamericanos en los intensos acontecimientos de la revolución de 1917, a partir del libro de John Reed *Diez días que estremecieron al mundo*, vívida crónica del momento icónico de 1917. Y citar, ya desaparecida la Unión Soviética, *Chekist* (1992) de Aleksandr Rogozhkin una condena de la misma revolución, en momentos de ferocidad capitalista en Rusia, con auténtica rapiña de bienes públicos, atacando los fundamentos de la revolución y en particular la construcción del "orden revolucionario" (Lenin), desde su ficción cinematográfica que utiliza las actividades de la llamada Cheka, a través de un jefe subordinado de la misma que encarna para el director la degradación del ideal revolucionario. Tal organismo de seguridad del nuevo Estado fue la Comisión Extraordinaria Panrusa frente a la "contrarrevolución y el sabotaje", de diciembre 1917 a febrero 1922, básicamente organizada y controlada por el bolchevique Dzerzhinski. Sin profundizar en el tema, si conviene señalar además del sesgo ideológico disruptivo de la película, la utilización de categorías del presente



Tchapaiev, el guerrillero rojo (*Georgi y Sergei Vasilyev, 1934*)

para descalificar hechos y situaciones de un pasado, donde se mezclaba una revolución radical con una devastadora guerra civil frente al viejo orden.

No debe finalizar este comentario sin destacar siquiera esquemáticamente algunas de las señeras aportaciones de la vanguardia rusa al lenguaje cinematográfico universal. El montaje de Eisenstein "producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto" decía en 1923 este creador. El "efecto Kuleshov" de este director, intercalando planos que hacen participe al espectador de lo que se proyecta. O comparar el movimiento de la cámara con el del cuerpo humano (Pudovkin). Y, en fin, la reinención del plano, el nuevo lenguaje como en el citado Vértov, creando poesía en movimiento y rompiendo el lenguaje ortodoxo, teatral; revolucionarias aportaciones que han tenido destacada continuidad en la densa Historia del cine mundial.

Otras referencias bibliográficas

José Enrique Monterde, *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.

Anselmo Santos, *Stalin el Grande*, Edhasa, Barcelona, 2012,

VVAA, "Dossier revolución soviética. 100 años", *Dirigido por...*, número. 481, octubre de 2017.

VVAA, "Cine/Revolución", *Caimán. Cuadernos de Cine*, número 64 [115], octubre de 2017.

TRILOGÍA SOBRE EL FRANQUISMO según Basilio Martín Patino

Gonzalo Pelayo

Cualquier historia que se escriba sobre el cine español necesariamente tendrá que tener en cuenta a este salamantino que contribuyó de forma decisiva a su desarrollo a través de sus múltiples actividades cinematográficas y a lo largo de toda su vida, pero que tienen especial relevancia en la segunda mitad del pasado siglo; porque hablar de Patino no solo supone el justo reconocimiento de una importante carrera fílmica sino de una contribución personal y profesional decisiva en el desarrollo de nuestra industria cinematográfica.

Sería muy prolijo trazar aquí una biografía sobre este peculiar director, admirador de Cuenca y me consta que con algunos amigos en ella, pero estos aspectos biográficos se pueden consultar con facilidad en las tan al uso “redes sociales” y las peculiaridades las estimo en la forma especial que tenía de enfocar su carrera (por ejemplo, y curiosamente, nunca permitió que sus películas concurrieran a los Goya ni autorizó venta de sus derechos a Enrique Cerezo), pero para mí lo más destacable en su faceta como creador cinematográfico es la de ser el realizador de lo que yo llamaría su trilogía de información y sensibilización sobre un periodo de nuestra reciente historia tan tratado en el cine español (y a veces manoseado) desde diversas ópticas, posiciones y actitudes personales e ideológicas que en ocasiones tienen más de adoctrinamiento y mitin político que de tratamiento veraz y objetivo. Pero, dentro de que en una obra artística —como es una película— es casi imposible sustraerse a reflejar condicionamientos personales, Basilio Martín Patino lo intentó a través de sus *Canciones para después de una guerra*, *Queridísi-*



mos verdugos y *Caudillo*, con las que ofrece una visión bastante aceptable (es opinión personal) de lo que supusieron los años del régimen surgido de la Guerra Civil que tanto condicionó —y condiciona— a prácticamente todos los españoles a casi ya un siglo de que ocurrieran los hechos.

Aunque en las tres películas el director trata el tema desde una forma de cine documental, la historia de la época franquista se ve reflejada en la casi totalidad de su filmografía, siendo una constante en la mayoría de los argumentos de sus filmes, como no podía ser menos debido a las circunstancias históricas y sociales que él, como muchos de españoles, vivimos en un dilatado periodo de nuestras vidas, mucho más coherente en un cineasta comprometido que pretendía reflejar las realidades cotidianas de toda una época y de la generación a la que pertenecía. Así ya aparece de forma más o menos velada su crítica social en *Nueve cartas a Berta*



(que en mi opinión tantas concomitancias tiene con “nuestra” *Calle Mayor*), *Hombre y ciudad*, *El horizonte ibérico* o *Madrid*. En *Nueve cartas...* su primera película, refleja también de forma magistral el comportamiento de una sociedad provinciana de los años sesenta, aunque en esta ocasión Patino se refiere sin ambages a Salamanca, y sin tener que recurrir, por mor de la censura, a que esa historia “podría ocurrir en cualquier lugar o cualquier ciudad del mundo, etc.”, como obligaron a prologar a Bardem su película.

Esta coherencia personal es mucho más valorable en este director que debido a su edad no venía ni del exilio ni de militancias políticas anteriores ni había sufrido represión alguna y sí de unos ambientes y unas circunstancias familiares tradicionales, católicas y de derechas, lo cual no le impidió evolucionar hasta posiciones anarco-sindicalistas cenetistas. Por ejemplo, su hermano José María llegó a ser un alto dignatario de la Iglesia como vicario en la Diócesis de Madrid y secretario del presidente de la Conferencia Episcopal Vicente Enrique y Tarancón. Cualquiera de los que hayan vivido la política española durante la transición valorará positivamente el importante y comprometido papel que el Cardenal Primado y sus colaboradores jugaron en estos momentos cruciales y trascendentales de nuestra historia y cuando se habla del nacionalcatolicismo o del papel colaborador de la Iglesia con el an-

terior régimen, seguro que se desconoce la labor que ciertos sectores de la institución, algunas órdenes religiosas o alguno de sus miembros a título personal (recuerdo a los *curas obreros*) llevaron a cabo durante ese periodo, por no hablar de su máximo responsable en aquellos momentos, el papa Montini (Pablo VI) que nunca se manifestó como un entusiasta del régimen franquista precisamente. Del clero vasco y catalán ni hablamos..., pero eso es otra historia.

Es necesario también resaltar que entre las muchas aportaciones que Basilio Martín Patino realizó en favor del cine español es imposible olvidar que él fue uno de los máximos impulsores de la celebración a mediados de los cincuenta de las llamadas Conversaciones de Cine de Salamanca, que constituyen sin duda y así lo reconoce la historia, el intento más serio de actualización y modernización de nuestro cine de posguerra. A su llamada respondieron la práctica totalidad de los sectores de la industria cinematográfica del momento, desde los estamentos oficiales y representantes de la administración a los profesionales (actores, directores, productores) Se pretendía hacer un análisis en profundidad sobre nuestro cine, que precisamente allí Bardem definió como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”. Todo un panorama con el que por cierto no estoy totalmente de acuerdo, no voy a



contar ahora el porqué. Al final, como suele ocurrir, estas Conversaciones se saldaron con un manifiesto donde se instaba, entre otras cosas, a que nuestro cine derivara a reflejar la realidad de la situación social española, plantear una política de estado congruente con el apoyo económico al cine español, se hicieran reformas en el sistema de censura (no se hablaba de su supresión), ordenación jurídica y, entre otras, la creación de la Federación Española de Cineclubs, pues no en vano Patino era un entusiasta de estas asociaciones y él mismo fundó y dirigió el Cine Club Universitario de su ciudad, creador de las revistas *Cinema Universitario* y *Objetivo*. Pero como al final la aplicación y desarrollo de estas reformas eran potestad del Estado, y el Estado no estaba por la labor, las Conversaciones de Salamanca no tuvieron el resultado que se pretendía, quedando muy lejos de las expectativas planteadas, pero todos coinciden en que supusieron el primer intento realmente serio de mejorar las estructuras de nuestro cine.

Sería jactancioso por mi parte, además de mentira, decir que tuve una amistad con Patino, pero sí diré que, por circunstancias que no vienen al caso, llegué a conocerle y mantener algunos contactos puntuales. Por lo que yo deduzco, la trilogía de películas a las que me refiero tiene un tronco común concebido por el director a finales de los años sesenta, iniciado con *Canciones...* y que debido a las vicisitudes extraordinarias ocurridas con la película, la saga se fue alargando. La intención de Basilio y su equipo, entre los que también se encontraban críticos de cine, técnicos o incipientes directores como José Luís García Sánchez, operadores como Al-



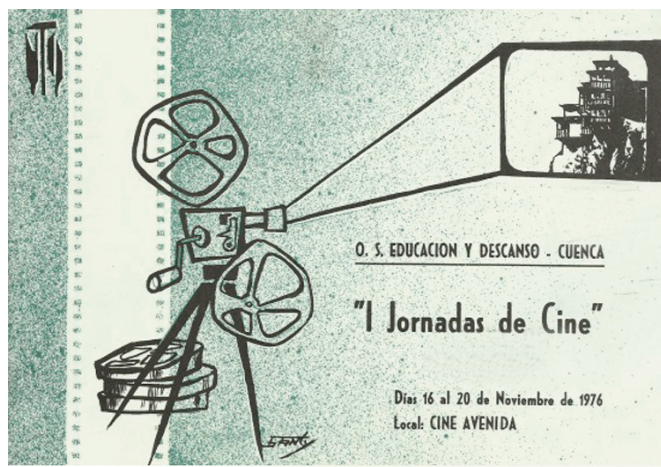
fredo Mayo y José L. Alcaine, músicos como el maestro Manuel Parada, el escritor Daniel Sueiro, críticos como Pedro Lamet y un amplio abanico de profesionales que concibieron la película tal como la conocemos, como igual ocurrió con *Queridísimos verdugos*, ambas realizadas por las mismas fechas o similares. Para no levantar sospechas, y también acceder con mayor facilidad a los fondos documentales del No-Do, la Filmoteca Nacional y otros organismos oficiales, se solicitaron los permisos para la realización de un documental sobre el cancionero popular de postguerra. Primero se montó *Canciones...*, que en principio fue seleccionada para el festival de Los Ángeles y estaba prevista su presencia en el de San Sebastián. No sé si por intuición o por “inducción”, al entonces presidente del gobierno Luis Carrero Blanco (asesinato pocos meses después por ETA) le levantó sospechas el asunto y ordenó que se llevara una copia a su despacho para verla; cómo la vería o cómo la entendería que, efectuado el visionado, ordenó inmediatamente su retirada de todos los circuitos, la cancelación de todos los apoyos y la suspensión de su participación en festivales, para terminar decretándose que esa película “no se había hecho nunca”.

Y con *Verdugos* sucedió algo parecido: se suspendió su montaje y el director se llevó a su casa todo el material de que disponía, incluidas algunas copias de *Canciones...* (casi todo realizado en formato de 16 mm) y allí estuvo hasta la muerte de Franco algunos años después, salvo algunas proyecciones muy privadas que se organizaban ocasionalmente y a las que tuve la oportunidad de asistir.

Pero este parón profesional no supuso la inactividad del director salmantino que siguió trabajando en el tema. Con el material fílmico del que disponía más otros conseguidos en embajadas y otras instituciones extranjeras (ya no contaba con los permisos y facilidades que se le concedieron anteriormente), siguió trabajando en el montaje de una nueva película documental sobre la figura personal, política y profesional de Francisco Franco y de esta forma surge *Caudillo*. Aunque las películas fueron realizadas entre 1971 y 1974, todas llevan en sus datos de producción como realización la fecha de su estreno, entre 1976 y 1977.

Y no me resisto aquí a contar una pequeña anécdota personal con Patino. En noviembre de 1976, y tras no pocas dificultades, se procedió al estreno en toda España de *Canciones...* Eran momentos difíciles, con Suárez en la Moncloa desde unos meses antes, y justo por aquellas fechas debatiéndose en las Cortes del antiguo régimen la Ley para la Reforma Política del Estado que propiciaría entre otras cosas la convocatoria de elecciones generales y la transición a la democracia. Con una coincidencia no buscada, y como se viene haciendo prácticamente hasta hoy, se organizó la Semana de Cine de Cuenca y en ella la película *Canciones...* estaba programada para el día 19 de noviembre, coincidente con su estreno a nivel nacional. Contacté con el director para que nos acompañara en este estreno, cuestión a la que en principio accedió, para después declinar ante los tumultos y manifestaciones que se estaban produciendo, especialmente en Madrid, por parte de grupos cuasi paramilitares, entre ellos Fuerza Nueva o Guerrilleros de Cristo Rey, opuestos totalmente al cambio que se pretendía y que trataron de boicotear el estreno de la película.

En Cuenca mantuvimos la programación y la película fue presentada por el entonces crítico de cine del diario ABC Manuel Gómez Ortiz, actuando de introductor el siempre bien recordado amigo y locutor de Radio Nacional de España Alberto Martínez Casillas. Las proyecciones se llevaban a cabo en el desaparecido Cine Avenida, sala con un aforo superior a las mil personas, y apenas iniciada la presentación fui requerido por la



O. S. EDUCACION Y DESCANSO - CUENCA

"I Jornadas de Cine"

Días: 16 al 20 de Noviembre de 1976
Local: CINE AVENIDA

Día 19 de Noviembre

«CANCIONES PARA DESPUES DE UNA GUERRA»

Producción: Julio Pérez Tabernero, 1971. Dirección: Basilio Martín Patino. Ayudante de dirección: José Luis García Sánchez. Argumento y guión: Basilio Martín Patino. Fotografía: José Luis Alcaine. Jefe de Producción: Pedro García León. Actores: Cantantes famosos de los años 40. Con la colaboración de: José Luis Peláez. José Luis García Sánchez. Rori. Alfredo Alcain. José Luis Alcaine. Julio Pérez Tabernero. Enrique Blanco.

PRESENTADOR Y DIRECTOR DEL COLOQUIO:

MANUEL GOMEZ ORTIZ, nació en Alhama de Granada el día 13 de Mayo de 1935. Está casado y es padre de cuatro hijos. Periodista, escritor, crítico de libros y de teatro. Tiene publicados 10 libros, —entrevistas, ensayos, relatos para jóvenes, etc.— y actualmente es crítico de teatro del diario «Ya», columnista de este mismo periódico y director del programa informativo «ÚLTIMA EDICIÓN», de Radio Nacional de España. Colabora en numerosas publicaciones. Ha realizado los estudios de la rama de Cinematografía en la Facultad de Ciencias de la Información y el tema cinematográfico es uno de los que ha seguido y tratado más asiduamente dentro de su dedicación.



Policía Nacional para su desalojo inmediato ya que se había producido una amenaza telefónica avisando que una bomba haría explosión en un plazo de media hora. A pesar de la poca credibilidad de la amenaza, se aplicaron los protocolos establecidos para estos casos procediéndose al desalojo del cine que se encontraba con su aforo totalmente cubierto. Realizado el correspondiente registro y revisión, se autorizó por parte del Gobierno Civil y las autoridades policiales el reinicio de la sesión, aunque ya, en vez de a sala llena, se celebró con poco más de la mitad de los asistentes iniciales, algunos de los cuales optaron por marcharse a casa. Cosas de la época...

Cuando se cumplen ochenta años de la finalización de la contienda civil, merece la pena rescatar el visionado de estas películas, referencias de nuestro cine y de nuestra propia historia. Así lo entendimos y dedicamos una sesión del Cinefórum de la UIMP a la proyección de *Caudillo*. Y así lo entendió TVE, que programó no hace muchas fechas la misma película.

**The Sensational Picture
You've Been Hearing About!**

"The SET- UP"

STARRING

ROBERT RYAN · AUDREY TOTTER

with

**GEORGE TOBIAS
ALAN BAXTER
WALLACE FORD**

Produced by
RICHARD GOLDSTONE

Directed by ROBERT WISE

Screen Play by ART COHN



36 | **Tiempos Modernos**

El último tongo en la Ciudad de los Sueños

Pepe Alfaro

La cartelera se empeña en demostrar que el cine ambientado en el mundo del boxeo conforma un subgénero que se resiste a pasar página; además, es el único deporte que ha conseguido maridar provechosamente con el séptimo arte. Sea por su fuerte carga icónica, por el impulso dramático que representan dos hombres reventándose a golpes en un espacio acotado por doce cuerdas o por su capacidad alegórica como epítome de una batalla por alcanzar sueños de gloria, lo cierto es que el cine nos ha legado un buen manojo de obras cinematográficas notables, algunas sobresalientes, en torno al mundo del ring. A bote pronto, y sin pretensión exhaustiva, se pueden recordar títulos como *El campeón* (*The Champ*, King Vidor, 1931), *Cuerpo y alma* (*Body and Soul*, Robert Rossen, 1947), *Más dura será la caída* (*The Harder They Fall*, Mark Robson, 1956), *Marcado por el odio* (*Somebody Up There Likes Me*, Robert Wise, 1956), *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), *Toro Salvaje* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980), *The Boxer* (Jim Sheridan, 1997) o *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004), que conforman un sugerente panorama sobre este cosmos temático. Entre las mejores películas pugilísticas no puede faltar la modesta producción de RKO titulada *The Set-Up*¹ (Robert Wise, 1949), que no llegó a estrenarse en nuestro país, probablemente por mostrar una imagen brutal y descarnada de la corrupción en el ámbito deportivo.



FOR EVERY
SCAR ON HIS
FACE, SHE
WORE TWO
ON HER
HEART!



FOR \$30...
SMASHED
IN THE
RING...
HUNTED
IN THE
ALLEY!



Antes de alcanzar el éxito del público y el reconocimiento de la industria, con una lluvia de estatuillas Óscar incluida, gracias a su aplicada ilustración a la pantalla grande de los musicales *West Side Story* (1961) y *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, 1965), el productivo director norteamericano Robert Wise (1914-2005) había trabajado a destajo, desde los treinta años, en producciones de bajo coste de la RKO, primero fogueándose con el terror en títulos como *El regreso de la mujer pantera* (*The Curse of de Cat People*, 1944) y *El ladrón de cadáveres* (*The Body Snatcher*, 1945), para cimentar su oficio en el recién bautizado *film noir* a través de un puñado de obras que hibridan el cine negro con el melodrama (*Born to Kill*, 1947), la intriga (*Mystery in Mexico*, 1948,) incluso el *western* (*Sangre en la luna*, 1948). Antes de recalar en la Fox, un estudio de mayor envergadura, Wise se despidió de la RKO firmando *The Set-Up*, uno de los mejores trabajos de su dilatada carrera.

El argumento se basa en un extenso poema narrativo, publicado en 1928, de Joseph Moncure March, a quien, por cierto, no le hizo ninguna gracia que la película cambiara el color del personaje principal, originariamente de raza negra². Desde el primer momento, el proyecto tuvo que lidiar con la oficina censora, el organismo dirigido por Joseph I. Breen encargado de su-

pervisar los guiones para asegurar la observancia del Código Hays. El borrador presentado por la productora en la Administración del Código de Producción (PCA), recibió este primer dictamen con fecha 26 de junio de 1947³:

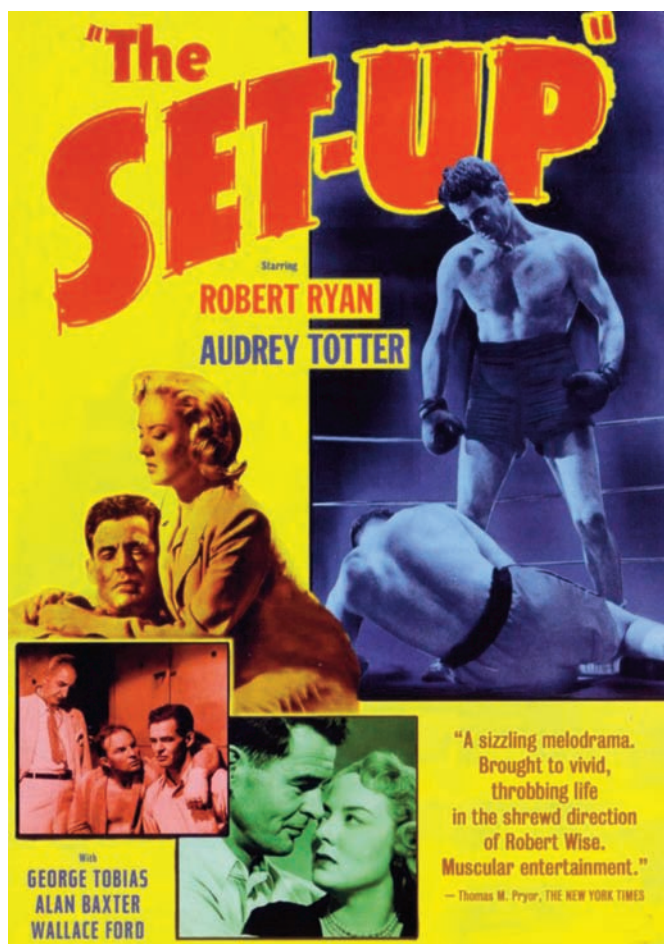
“Aunque, básicamente la historia parece atenerse a los requerimientos del Código de Producción, nos vemos obligados a indicar que para poder aprobar una película basada en este material, es necesario eliminar de forma considerable la brutalidad y violencia presentes en la historia. En esta carta no vamos a señalar todos los momentos que ponen de relieve ese carácter desagradable y brutal, pero llamamos su atención sobre estos dos elementos que parecen los más cuestionables, y solicitamos que en todas las escenas del combate estos dos elementos sean reducidos a su mínima expresión”.

RKO volvió a enviar el guion revisado a la Oficina Breen a los pocos días. Aparte de la brutalidad del combate, donde se describe la terrible paliza que recibe Stoker, un veterano boxeador prácticamente acabado que se bate más por su propia dignidad que por la bolsa de unos pocos dólares, a los censores les preocupaba el ambiente sórdido que envolvía la historia y especialmente la imagen de unos vociferantes espectadores ansiosos de sangre, como queda patente en la nueva carta enviada a la productora el 10 de julio de 1947:

¹ Tanto para su pase televisivo como para su lanzamiento en formato DVD ha sido bautizada con el controvertible título *Nadie puede vencerme*.

² En cualquier caso, no cabe achacar a Robert Wise el menor sesgo racista, pues fue el primer director en otorgar, una década más tarde, un papel protagonista al actor de color Harry Belafonte en otro *film noir* titulado *Odds Against Tomorrow*, que tampoco llegó a estrenarse en España.

³ Los extractos de las comunicaciones entre la productora y la oficina dirigida por Joseph Breen, encargada de aplicar el Código Hays, están tomadas de la documentada obra de Gonzalo Pavés *El cine negro de la RKO*, T&B Editores, 2ª ed., Madrid, 2010, pp. 93-94 y 138-139.



“Ayudaría, en este sentido, que no se haga hincapié en la sed de sangre de los espectadores que asisten al combate de boxeo (...), como el personaje de la mujer que se describe gritando, con ojos saltones, desmele-nada y con sus manos apretadas. Consideramos esencial para la representación de la historia que se preste la debida atención a este tipo de detalles”.

El proyecto sufre un parón que coincide con el cambio de dueño de la RKO. En mayo de 1948 el multimillonario *coleccionista* de estrellas de cine Howard Hughes compra la productora como el niño caprichoso que cumple un sueño y se regala el mayor juguete imaginable. Un mes antes se había presentado la tercera versión del guion, donde, entre otras cosas, el estudio proponía rodar la secuencia final de la paliza de los matones a Stoker prácticamente en la sombra, aunque los supervisores de Green seguían intentando aligerar la carga de violencia inherente al film. Hasta un par de meses antes de comenzar el rodaje mostraban su preocupa-

ción con respecto a las derivaciones que pudiera tomar la historia, aun reconociendo, por fin a la cuarta versión, que el argumento se ajustaba al Código de Producción, como queda de manifiesto en una carta fechada el 24 de agosto de 1948, donde aparte de volver a incidir en las escenas más previsiblemente virulentas, se permite aconsejar sobre el contenido y el estilo narrativo de la película:

“Estamos particularmente inquietos por los numerosos planos medios y primeros planos en el combate entre Stoker y Nelson, donde al mostrar la terrible paliza que recibe Stoker sea inevitable representar una violencia excesiva e inadmisibles. Les aconsejamos rueden el suficiente material de protección para, en caso de que una escena se considere inaceptable por su brutalidad, tengan algo con que sustituirla. La misma cautela debe aplicarse a la escena del callejón; asumimos que la mayor parte se filmará (...) en la más absoluta oscuridad, no obstante recomendamos que la duración de esta agresión a Stoker sea reducida al mínimo”.

A la vista del resultado se antoja imposible dilucidar los aspectos violentos limados al guion a instancias de los censores, pues *The Set-Up* se ha apuntalado como una de las más contundentes críticas al boxeo profesional vistas en una pantalla de cine, conjugando tanto la crudeza física de los contendientes como la virulencia moral de los espectadores.

La película empieza con un plano general del decorado, en primer término un reloj marca la hora, son las nueve de la noche, la cámara se aproxima al gris coliseo que acoge la velada de boxeo, iluminado por un rótulo de neón con el eufemístico nombre de ‘Paradise City’, y el restaurante cercano se llama ‘Dreamland’; es como si pretendieran hacernos creer que nos hallamos en un “paraíso de ensueño”, al tiempo que los personajes y el ambiente tratan de desdecirlo.

The Set-Up es un ejemplo de concisión y precisión narrativas. El film se estructura en cuatro partes con una duración bastante similar. El primer cuarto de hora sirve para presentar el escenario, los personajes y los conflictos; un microcosmos de ilusos, sonados, corruptos y hampones de barrio que habitan un mundo de



sombras y miserias morales donde se venden dignidades propias y honras ajenas por unos pocos dólares. Ejemplo de esa precisión narrativa es la forma de presentar al protagonista sobre el cartel donde se anuncian los contendientes de la velada. El rastro de una cerilla sobre el cartel anunciador de los combates nos señala el nombre de Stoker Thompson como protagonista de la función. La cámara se gira para mostrarnos la sencilla arquitectura de un modesto hotel y se aproxima hacia una ventana iluminada, pero sorprendentemente la toma se corta para retomar prácticamente el mismo encuadre hasta penetrar en la habitación del hostal. Son las limitaciones presupuestarias y técnicas de una producción de serie B. Su mujer July (Audrey Totter) trata de convencer a Stoker (Robert Ryan) para que abandone definitivamente el boxeo, pero él sigue

esperando ese *golpe* que le permita redimirse de tantos fracasos.

A priori, la alzada de 1,93 metros y la magra estampa de Robert Ryan no parecía la tipología más adecuada para dar vida a un boxeador. Lo cierto es que durante esta etapa *noir* de la RKO los papeles protagonistas normalmente se los repartía con Robert Mitchum, que se atribuía los proyectos de mayor envergadura. A Ryan casi siempre le adjudicaban papeles de villano, pero en esta ocasión su físico atlético, su rostro curtido y una mirada explícita gravada con aire de fatalidad, unido a su breve bagaje pugilístico durante su paso por la Marina, dotan a su personaje de una mezcla de afectación y determinación de resultados sobresalientes.

El segundo capítulo de la película se desarrolla en el



ese golpe final que le permita redimir su escasa fortuna, y recibe un castigo bestial frente a un joven de 23 años jaleado por un público exaltado que pide más sangre, singularizado en algunos rostros, entre los que destaca el entusiástico ciego que ve el combate, en toda su escabrosidad, a través de la narración de su acompañante. Wise utiliza por primera vez en la pantalla el recurso narrativo del “combate trucado”⁴, consistente dar la vuelta al desenlace para que gane el púgil triturado a golpes por el adversario, y que tanto juego ha dado posteriormente a mu-

chuchos títulos del género boxístico como *Toro salvaje* y varios de la serie dedicada a Rocky Balboa.

vestuario donde los boxeadores se preparan para el combate. Desde el imberbe y sensible debutante hasta el más veterano comparten sueños e ilusiones en unos pocos metros cuadrados. Otro de los grandes aciertos narrativos del film es que todos los combates previos al de Stoker se desarrollan fuera de campo, y solo son mostrados a través de los contendientes, sus triunfos y sus derrotas; si son noqueados se les mete en taxi y al hospital. La tensión dramática se equilibra mediante el montaje con diversos momentos de July deambulando por las bulliciosas calles de la ciudad, mientras la mirada de Stoker la busca ella rompe su entrada en un doble acto de expiación y esperanza.

Cuando el metraje llega al ecuador, Stoker mira la silla vacía reservada a su esposa y la campana anuncia el comienzo de la pelea; cuatro asaltos de tres minutos, que con los descansos preceptivos totalizan un cuarto de hora brutal, donde un veterano de 35 años busca

En la cuarta y última parte, el protagonista intenta escapar del matón que ha comprado el combate. Las gradas vacías y las luces apagadas acrecientan el drama de una sombra angustiada buscando una salida que no existe, los vomitorios están ya cerrados. El hampón y sus esbirros cercan a Stoker en un oscuro callejón, y aunque intenta defenderse a la desesperada acaba más magullado y con la mano derecha destrozada, tal y como pedía la censura sin que la cámara lo muestre, elipsis que, por otra parte, enaltece la figura de este perdedor que hasta cuando gana acaba derrotado. Es la sublimación del *loser*, aunque July, mientras lo abraza tiernamente, le diga que esa noche han ganado los dos. No en vano el letrero de neón intermitente, en una metáfora tan sencilla como certera, nos recuerda que estamos en el “país de los sueños” (Dreamland). En la lejanía suena la sirena de una ambulancia, la cámara se aleja lentamente hasta el mismo plano de inicio, cuando entra en campo el reloj y nos muestra que han pasado justamente 72 minutos, los mismos que dura la película.

.....

⁴ Como curiosidad, reseñar que precisamente esta película ha sido bautizada en nuestro idioma también con el título de *Combate trucado*, más apropiado que *Nadie puede vencerme*, aunque haya sido este el que ha prevalecido.

EL VIENTO Y SU CREADOR, Victor Sjöström

Juan José Pérez

.....

Viento y salud mental

Hipócrates, padre de la medicina, ya escribía sobre la íntima relación entre tiempo y salud, haciendo mención a los nocivos efectos de los vientos del sur. Así citaba el viento Austro, como causa de entorpecimiento de oídos, oscurecimiento de la vista, que carga la cabeza y deja el cuerpo lánguido y perezoso; el viento Aquilón, que produce palpitaciones y dolores...

Otros científicos han estudiado los llamados “vientos de brujas” o “vientos locos”, que soplan en muchos lugares del planeta produciendo efectos nocivos, como el viento desértico Santa Ana, seco y tórrido, que recorre las montañas costeras del sur de California, produciendo un notable aumento de delitos criminales, brotes sicóticos y suicidios. O los *Bitter Winds*, que soplan desde Arizona hasta México y causan, según tradiciones indias, trastornos mentales a personas sensibles.

E.G. Sulman señala varias reacciones individuales desde el punto de vista neuroendocrino: síndrome de agotamiento/extenuación por deficiencia de catecolaminas, asociado a patologías como apatía, depresión, cansancio, ataxia, falta de concentración, hipotensión, síndrome de irritación por liberación de serotonina, asociado a patologías como tensión, migrañas, insomnio, irritabilidad extrema...

En definitiva, las meteoropatías causadas por el viento afectan al ritmo cerebral y cardíaco, modifican la resistencia de la piel, cambian el metabolismo e incluso alteran la polaridad de la membrana celular. Vientos como el Mistral en el sur de Francia, el Siroco en Italia y las Islas Canarias o el Simún en el norte de África causan trastornos similares.



El viento, película

En la película *El viento*, Letty, una inocente joven de Virginia, se traslada desde el Este a las praderas de Texas, donde parece que el viento nunca deja de soplar y la arena llega a todas partes. Allí vive con unos parientes pero, como no se siente querida, se verá abocada a un matrimonio que no desea.

Su interés por la naturaleza le llevó a reflejar la espectacularidad de los paisajes y los condicionantes climatológicos con la mayor intensidad posible. Lluvia, hielo, viento y nieve quedarán expuestos ante el espectador con toda su violencia y fuerza poderosa, capaz de tras-



tornar psicológicamente a las personas y modificar sus costumbres.

La temática de Víctor se circunscribe a dos ejes fundamentales:

- la redención a través del amor;
- el contexto de la naturaleza como expresión de los deseos y locuras de los personajes.

Otros referentes nos conducen a otra serie de filmes como *Aguirre, la cólera de Dios*, donde la selva amazónica es clave en las causas y nefastas consecuencias del fracaso expedicionario de don Lope de Aguirre. En el filme jordano *Lobo*, el desierto hostil condiciona el desarrollo de la acción. En *La trampa*, de Sidney Hayers, las estaciones del año marcan el desarrollo narrativo de las relaciones interpersonales de los protagonistas. Y así podríamos citar más ejemplos.

En *El viento*, este y el desierto castigan y someten a Letty —Lillian Gish—. Cuando ella llega a una inhóspita Texas, el viento condiciona y desencadena sentimientos incontrolados. La locura, el amor, el fracaso y la mentira se desatan acorralando a la protagonista.

Película cargada de simbolismo, expresado con el magnífico juego de planos, donde Víctor muestra un buen

dominio del lenguaje cinematográfico. Es significativa la escena totalmente surrealista y onírica, inspirada en una creencia india de la tribu de los Enjuns, donde un caballo salvaje y satánico surca el cielo, habitante de los vientos del norte, que relincha y se agita fantasmagórico mientras soplan los furiosos vientos.

Si tuviéramos que catalogar el film, diríamos que participa de los elementos del *western*: rancho, ganaderos, caballos, rifles, ferrocarril, en espacios naturales abiertos; del melodrama: triángulo amoroso, pasiones desatadas, sentimientos incontrolados; del expresionismo: teatralidad, gesticulación e interpretación exageradas (sobre todo de Lillian Gish), distorsión de la realidad. A esto añadiríamos aspectos cómicos (el baile, la declaración de amor) y terroríficos (cuchillo y forma de cortar la carne, derribo de la casa y azote del viento).

Respecto a la guionista, Frances Marion, cabe reseñar que siguió el esquema de la novela de Dorothy Scarborough, si bien Marion cambió el final trágico de la misma por presiones de la MGM. En la novela la protagonista se pierde en el desierto para inmolarse. La película tiene un desenlace feliz. La novela localiza el espacio en un rancho imaginario en 1880. El film coincide con la ubicación espacial, pero la acción la sitúa entre 1927 y 1928.

Destacamos la utilización de la música en momentos clave. Véanse los continuos celos que la mujer de su primo manifiesta hacia Letty, la aflicción casi permanente de esta, el rechazo de la chica hacia su marido forzado Lige.

De la fase de producción hay que resaltar la utilización de enormes ventiladores (motores de aviones) para provocar viento y torbellinos de arena en el desierto de Mojave (California), con unas temperaturas de 50° , y las dudas de Lillian Gish que, decidida a abandonar la MGM, leyó la novela, aprobó el proyecto fílmico y decidió aceptar el papel protagonista.

Contemplando *El viento*, uno no puede dejar de fijarse en el plano final de la película y observar la similitud que hay entre este y un plano muy famoso y recordado de *Titanic*, de James Cameron.

El creador: Victor Sjöström

La industria cinematográfica sueca vivió durante la época de cine mudo un auténtico momento de esplendor, que se hizo extensible a otros países del entorno nórdico. A su éxito internacional contribuyó poderosamente Victor David Sjöström (1879-1960) quien, junto a su amigo Mauritz Stiller, acabó dando el salto a Hollywood y se reveló como uno de los más significativos cineastas de la historia del séptimo arte.

Aunque nacido en Suecia, Victor tuvo sin embargo ocasión de vivir los siete primeros años de su infancia en Nueva York. Las disputas familiares y los problemas económicos marcaron esa etapa de enorme infelicidad, que pareció cambiar tras el regreso a Uppsala y su entrada en un grupo de aficionados al teatro. Pronto dio el salto hacia empresas más ambiciosas y, en 1896, alcanzó la culminación de sus objetivos al fundar una compañía teatral propia.

El cine estaba entonces en sus inicios, por lo que durante tres lustros Sjöström fue forjándose una magnífica reputación como intérprete y director escénico, hasta que en 1911 acabó siendo contratado por la productora Svenska Biograf. Dicha entidad, que poseía unos estudios propios en Estocolmo, aspiraba a reclutar para el cine los mejores talentos del ámbito teatral y darles oportunidades como directores e intérpretes. Entre ellos estuvo Sjöström, quien desarrolló una intensa actividad durante la década de los años diez como director de largometrajes y como actor de comedias a las órdenes de Mauritz Stiller (juntos rodaron siete películas entre 1912 y 1914).

Pero la película que acabó lanzándole a la fama internacional fue *La carreta fantasma* (1920), una magistral mezcla de elementos sobrenaturales, crítica social y efectos fotográficos especiales. Partiendo de un relato tradicional escandinavo —la muerte, que viaja en un carruaje transparente, recoge las almas de los muertos en la última noche del año—, supo utilizar las sobreimpresiones múltiples para crear un clima épico, donde se enlazaban los tormentos emocionales, el universo onírico de los sueños y la fuerza imparable de la naturaleza. *Juicio de Dios/Arcilla mortal* (1921), cuyo aca-



bado técnico fue unánimemente alabado por los especialistas, le abrió por su parte de forma definitiva las puertas de Hollywood, adonde se trasladó en 1923 contratado por la Metro Goldwyn Mayer.

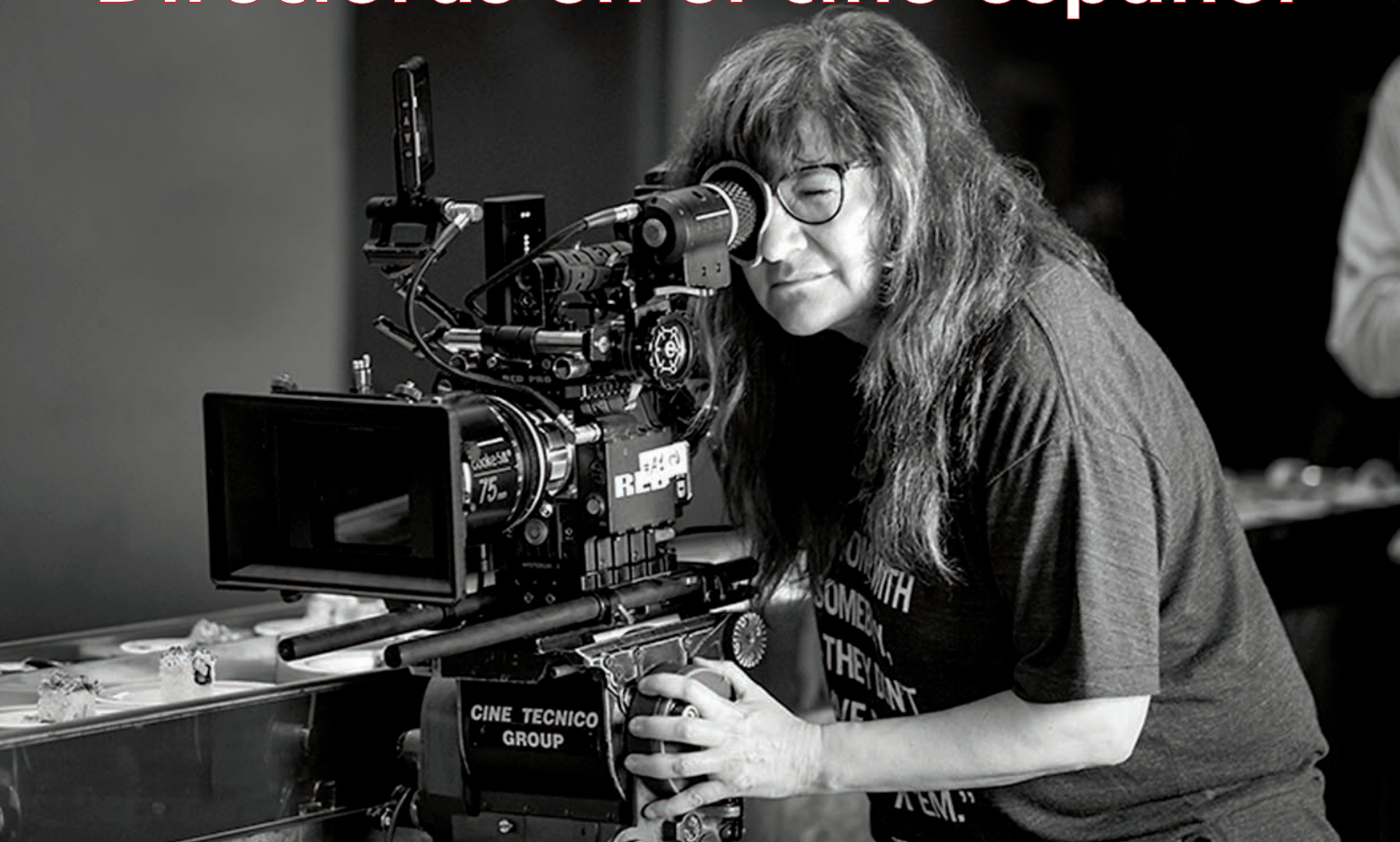
Tras modificar su apellido a efectos profesionales por el allí más accesible de Seastrom, inició su carrera en Estados Unidos con *Nombre al culpable* (1924). Dirigió nueve largometrajes en apenas seis años de estancia en Hollywood, casi todos ellos muy distintos a lo que había hecho hasta entonces en Suecia. Con todo, hubo al menos dos títulos en los que tuvo ocasión de plasmar su indudable talento para la epopeya histórica: *Amor de padre* (1925), basada en una novela histórica de Selma Lagerlöf e interpretada por la inusual pareja formada por Lon Chaney y Norma Shearer; y *La mujer marcada* (1926), con Lillian Gish y Lars Hanson, según la obra clásica de Nathaniel Hawthorne *La letra escarlata*.

Ahora bien, el largometraje que cimentó su prestigio y que todavía en la actualidad se considera una de las obras maestras absolutas del cine fue *El viento* (1928), de nuevo con Lillian Gish y Lars Hanson. En 1931, consumada ya la aparición del cine sonoro, Sjöström regresó a Suecia para seguir su trayectoria profesional, pero nada volvería a ser como antes: las dificultades cada vez mayores para encontrar productores solventes le hicieron replantearse su carrera y reanudar una casi olvidada faceta de actor. Gustav Molander, Arne Mattson e Ingmar Bergman le ofrecieron diversas oportunidades de lucimiento interpretativo en películas como *Fresas salvajes* (1957), al tiempo que la Svensk Filmindustri le contrató entre 1943 y 1949 para el cargo técnico de director de sus estudios.

DOSSIER



Directoras en el cine español



ANÓNIMO ERA UNA MUJER

Pablo Pérez Rubio

.....

La lúcida frase de Virginia Woolf (“Para la mayor parte de la historia, Anónimo era una mujer”) hablaba de la invisibilidad de la mujer en la literatura. En el cine español, así fue durante décadas, aunque parece que en los últimos años las directoras están saliendo del anonimato para comenzar la tarea de normalización dentro de la industria y de la creación fílmica en nuestro país.

4. Empecemos, pues, por el final. Y hagámoslo enumerando, sin ningún tipo de orden, a Meritxell Colléll, Isa Campo, Mar Coll, Celia Rico, Nely Reguera, Juana Macías, Elena Martín, Elena Trapé, Alba Cros, Carla Simón, Roser Aguilar, Mercedes Álvarez, Arantxa Echevarría, Carla Subirana, Arantxa Aguirre, Mía de Ribot, María Cañas, Virginia García del Pino, Paula Ortiz, Leticia Dolera, Cristina Diz, Andrea Jaurrieta, Ana Asensio, Natalia Marín, Diana Toucedo, Neus Ba-



15 años y un día (*Gracia Querejeta*, 2013), con Maribel Verdú

llús, Elena López Riera, Marta Verheyen, entre otros posibles nombres. Son todas ellas mujeres directoras de distintas edades, pero debutantes en lo que llevamos de siglo. No destaca, pues, en la actualidad el hecho de que una película española vaya firmada por una mujer, pues cada vez resulta algo más natural y normalizado, y además entre ellas se encuentran algunos de los más brillantes apellidos del cine español de los últimos años, como Aguilar, Coll, Campo, Trapé, Simón, Rico y Suñer.

Pero que no nos engañe el número, lo cuantitativo, y veamos los inconvenientes, lo cualitativo. En 2017 las mujeres realizadoras de largometrajes supusieron únicamente un poco más del diez por ciento del total, frente al quince por ciento de 2015; de todas las debutantes del nuevo milenio menos de un tercio ha conseguido estrenar su segunda película; y, finalmente, no hay entre todas las mujeres directoras de la actualidad ninguna *gran figura comercial*, directora-productora o directora de alto presupuesto del estilo de Amenábar, Almodóvar, Bayona, Fesser o Segura. Más mujeres, sí, pero con reparos.

En estos territorios, los límites siguen permaneciendo inalterados. Pero sí podemos aludir a una mirada femenina poliédrica en nuestro cine actual. Sobre la cuestión de si se puede o no hablar de una generación de cineastas españolas reflexiona Jara Yáñez en uno de los

textos de este número de *TIEMPOS MODERNOS*, pero parece evidente que precisamente la multiplicidad de enfoques, miradas y propuestas impide hablar de un *cine femenino* del nuevo milenio. A ese texto remitimos al lector, una página más adelante.

3. Sigamos hacia atrás. Revisemos el libro *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*, coordinado por Carlos F Heredero¹, donde se recogía la actividad de una nómina de debutantes integrada por Ana Belén (esporádica e infausta directora de un solo film, *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, de 1991), Icíar Bollain, Isabel Coixet, Cristina Esteban, Chus Gutiérrez, Mónica Laguna, Arantxa Lazcano, María Miró, Gracia Querejeta, Azucena Rodríguez, Manane Rodríguez, Mireia Ros y Rosa Vergés. Podemos añadir, en esa misma generación, a Silvia Munt, Ángeles González-Sinde, Dunia Ayaso, María Ripoll, Patricia Ferreira, Pilar Távora, Eva Lesmes, Judith Colléll, Marta Balletbó-Coll, Juana Macías, Ana Díez, Mar Targarona, Inés París, Daniela Fajerman, Nuria Villazán, Laura Mañá, Dolores Payás o Yolanda García Serrano. El volumen recogía la labor de algunas cineastas cuyos títulos habían supuesto el arranque definitivo del cine de mujeres en España: *Boom boom* de Vergés, *Sublet* y *Sexo oral* de Gutiérrez, *Tengo una casa* de Laguna, *Costa Brava* de Balletbó-Coll, *Cosas que nunca te dije* de Coixet, *Hola, ¿estás sola?* de Bollain, *Lluvia en los zapatos* de Ripoll, *Una estación de paso* de Querejeta o *Pon un hombre en tu vida* de Lesmes, entre otros posibles. Y sobresalía en él la aguda reflexión de Icíar Bollain (el artículo “Cine con tetas”) en la que la actriz y directora se preguntaba con ironía hasta qué punto la biología (sin el componente socio-cultural) determina las diferencias entre el cine dirigido por mujeres y el hecho por hombres. Y quizá fueran *Una estación de paso* (2001) de Querejeta, *Te doy mis ojos* (2003) de la propia Bollain y *Mi vida sin mí* (2003) de Coixet las películas que, ya en el siglo XXI, alertaron (a algunos, de manera literal) sobre la definitiva presencia de una “mirada femenina” en el cine español. Hablamos, claro, de hace justo ahora veinte años.



Iciar Bollain, protagonista de Sublet (Chus Gutiérrez, 1991)



Fotograma de Julia Ist, debut de Elena Martín detrás de la cámara

2. Porque hasta entonces nada había sido normal en este terreno. No solo en el caso español (con las décadas ominosas del franquismo por medio), sino en prácticamente todas las cinematografías: que en siglo XX una mujer dirigiera un film era simplemente una excepción, una anomalía, cuando no un milagro. Será en la llamada Transición política —ese mito nacional que ahora comienza a derrumbarse— cuando algunas, muy pocas, mujeres alcancen aquí la dirección de películas: singularmente, Cecilia Bartolomé, Josefina Molina, Ana Díez y Pilar Miró, que también ostentó, como es sabido, altos cargos de responsabilidad política y legislativa en TVE y la Dirección General de Cinematografía. Ni siquiera en estos nuevos tiempos de libertad y ampliación de discursos fueron muchas más las cineastas privilegiadas en una profesión que, entonces, todavía era concebida como una labor (dirección, orden, mando) masculina. Cine con cola y huevos, que diría Bollain.

1. Un poco más atrás, durante el franquismo, solo dos: Ana Mariscal (una decena de títulos entre 1953 y 1968) y Margarita Alexandre (que, además de actriz, guionista y productora, co-dirigió tres películas con Rafael Torrecilla en la década de 1950). Pongamos aquí un dato para que el lector lo juzgue de manera conveniente: de las 766 películas realizadas en España entre 1950 y 1961 solo ocho —un poco más del uno por ciento— fueron dirigidas por mujeres (Mariscal y Ale-

xandre), y cuatro de ellas co-dirigidas con un hombre. Y añadamos otro anterior y más elocuente: entre 1941 y 1950 se distribuyeron 405 filmes, ninguno de ellos dirigido por una mujer.

Y, en el principio, fueron pioneras Helena Cortesina (actriz que dirigió un único film, *Flor de España o La leyenda de un torero*, de 1922, quizá el primer largometraje realizado por una mujer en España), Elena Jordi, Rosario Pi (autora de *El gato montés* y *Molinos de viento*, en 1935 y 1938) o la actriz francesa Musidora (directora, productora, guionista e intérprete de tres películas en España). Se puede leer en el libro antes citado que hasta finales de la década de 1980 solo habían dirigido cine en España doce mujeres, mientras que en la de 1990 debutaron un total de veintiocho². Ahora son muchas más, y mucho más “visibles” (visibilidad y empoderamiento, dos palabras fetiche en estos terrenos en la actualidad); son mayoría en las principales escuelas de cine del país; dirigen al menos tantos cortometrajes como los hombres... Quizá llegue pronto el momento de que sean más que ellos en los platós de rodaje y el espectador vea las películas sin preguntarse si detrás de la cámara hay una persona con tetas o con cola. Parece que vamos por el buen camino; no retrocedamos, pues.

¹ Festival de Cine de Málaga, Málaga, 1998.

² Heredero, *op. cit.*, p. 9.

MUJERES DETRÁS DE LA CÁMARA

Rosario Pi y otras pioneras del cine español

Olvido Andújar Molina

.....

Las pioneras del cine mudo

Resulta complejo dedicar el nombre de primera directora de cine español a solo una mujer. Son tres las pioneras que, de una u otra forma, contribuyeron y naturalizaron la presencia de la mujer detrás de la cámara. Si tenemos que señalar a la primera mujer en dirigir una pieza fílmica en nuestro país, debemos rescatar el nombre de Elena Jordi, nombre artístico de Montserrat Casals Baqué (1882-1945). Elena Jordi era una mujer separada y madre de dos hijas que, con apenas veinticuatro años, decidió comenzar una vida artística en el vodevil. Llegó a ser una actriz laureada, trabajó en la compañía de Margarita Xirgu y fundó la suya propia.

Dicen de ella que supuso una revolución para el teatro de variedades, llenándolo de glamour y acercándolo a un público que tradicionalmente no asistía a este tipo de representaciones. Se cuenta que fue de las primeras actrices en desnudarse en el escenario, aunque parece que este mérito corresponde realmente a Helena Cortesina, la segunda de nuestras pioneras.

Lo que sí sabemos es que estos desnudos le causaron a Elena Jordi algún que otro disgusto con la censura, que no dudó en suspender sus funciones. En 1916 dio el salto al cine para actuar en el film *La loca del monasterio* (Domènec Ceret y Juan Solá) y, dos años más tarde, se convirtió en la primera mujer en dirigir una película. Jordi adaptó la ópera *Thais* de Misset en un cortometraje que también protagonizó y produjo. No obstante, esta cinta se encuentra desaparecida y solo sabemos de ella por la prensa que, en aquel momento, recogía información de la película.

En los años veinte el número de representaciones de su compañía va menguando hasta que, en 1929, Elena Jordi se retira de los escenarios. No se volvió a tener noticias de ella, ni en la prensa ni en las diferentes memorias publicadas.

La segunda de nuestras pioneras es Helena Cortesina (1904-1984), otra mujer silenciada por la Guerra Civil y la dictadura franquista. Como Jordi, Cortesina había comenzado su andadura en el mundo del espectáculo y, siendo una niña, ya destacaba como bailarina. En el escenario se mostraba como una mujer moderna y desinhibida, siendo la primera mujer en desnudarse y pasearse, de esta guisa, entre los espectadores. La prensa la admiraba y el público la encumbró.

En los años veinte llegó al cine y, poco tiempo después, se colocó detrás de la cámara para dirigir *La flor de España o la leyenda de un torero* (1925). La película seguía proyectándose en cines siete años después de su estreno, lo que parece contradecir la versión de algunos historiadores que insisten en que la película pasó sin pena ni gloria por la escena, viendo en esta hipotética ausencia de éxito el motivo de que Cortesina se alejara pronto de la dirección cinematográfica. Sin embargo, según el entorno de la actriz, el retiro vino realmente por el cansancio de la profesión unido al abandono al que se vio sometida por el hecho de ser mujer. Al penoso trato recibido en su día se une la ofensa por parte del catálogo del Ministerio de Cultura, en el que esta película todavía figura como obra de José María Granada, quien en realidad solo era responsable del argumento de la cinta. Tras la realización de esta película, Helena Cortesina continuó su labor como actriz hasta que hubo de exiliarse con motivo de la Guerra Civil y la dictadura.



Pioneras del cine en España: Elena Jordi (1882-1945), Helena Cortesina (1904-1984) y Rosario Pi (1899-1967)

El cine sonoro

Helena Cortesina y Elena Jordi no fueron las únicas pioneras invisibilizadas de la historia del cine español. Junto a ellas tenemos a Rosario Pi como otra de las olvidadas de nuestra cinematografía. Su nombre tal vez sea uno de los más desconocidos de la cultura española, también uno de los más injustamente tratados. Si hacemos caso al refrán *no hay mayor desprecio que no hacer aprecio*, Rosario Pi ha sido despreciada, invisibilizada y olvidada por nuestra academia.

Feminista y cineasta pionera, fue la primera mujer directora de una película sonora realizada en España. En la cinta que conservamos de ella, *El gato montés* (1936), se suceden los alegatos a favor de una mujer autosuficiente e independiente y en contra de la violencia machista. La película se estrenaba en pleno gobierno del Frente Popular durante la Segunda República, y habría de pasar casi medio siglo para que el cine de nuestro país volviera a hacerse eco, y azote, de la violencia de género. En 1939, al proclamarse vencedor de la guerra el bando golpista, España se sumió en un larguísimo periodo de totalitarismo, prohibición y censura. La dictadura franquista fue, sin duda alguna, uno de los periodos más oscuros de nuestra historia y

también la principal causa del olvido e invisibilización de la pionera Rosario Pi.

Nacida en la Barcelona de 1899 en el seno de una familia de la burguesía catalana, era la única hija del matrimonio Pi Brujas, aunque su madre aportaba a la familia dos hijos de su primer marido. Cuando era solo una niña, Rosario contrajo poliomielitis y a los catorce años ya arrastraba una cojera que la acompañaría de por vida. Rosario Pi creció sabiendo que no podría hacer muchas de las cosas de las chicas de su edad. Esta diversidad hubo de forjar su carácter. Sin embargo, lejos de encontrarnos con una persona derrotista, Rosario se forjó como una mujer firme y decidida.

A los veinticuatro años su vida volvió a recibir un varapalo con la muerte de sus padres. Entonces, ella heredó la casa y los hermanos la fábrica familiar, dedicada a la producción de tejidos. A partir de este momento, Rosario empezó a consagrarse como una mujer emprendedora. Primero montó una tienda de lencería fina que ella misma traía de París, aunque en 1929 cerraba el negocio y se marchaba a Madrid.

Sabemos que un tío suyo era distribuidor de películas rusas y alemanas, por lo que no es extraño pensar que Pi se hubiera podido relacionar previamente con gente



de la industria. En cualquier caso, en 1931 fundaba la Productora Star Films junto al empresario mexicano Emilio Gutiérrez Bringas y al español Pedro Ladrón de Guevara. Rosario Pi figuraba como presidenta de esta productora. Llama la atención lo poco que se conoce de su persona y que su nombre no haya sido recogido por la historiografía y genealogía del cine.

Star Films produjo, entre 1931 y 1935, las tres primeras películas sonoras de Edgar Neville, Benito Perojo y Fernando Delgado. Bajo esta factoría, Rosario Pi dirigió también sus dos películas: *El gato montés* (1936) y *Molinos de viento* (1938), aunque esta última se encuentra desaparecida, como gran parte de las obras en las que Rosario Pi estuvo de una u otra manera implicada.

Antes de dirigir *El gato montés* (1936), Pi se encargó de la producción de *¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!* (Edgar Neville, 1932) y del guion de *Doce hombres y una mujer* (Fernando Delgado, 1934). En los años treinta, en pleno clima republicano, el cine quería ser reflejo de un país nuevo, moderno y progresista. Sin embargo, el público seguía dejándose seducir por el glamuroso mundo que Hollywood mostraba en su celuloide. Edgar Neville proponía entonces una sátira contra una generación que soñaba con marcharse al país norteamericano y en el que Rosario Pi adoptaba el rol de productora. El film se encuentra desaparecido. Tampoco se conserva *Besos en la nieve* (José María Beltrán, 1932), en el que Rosario Pi ejercía de asistente de producción.

En 1934, la catalana se aventuraba como guionista en *Doce hombres y una mujer* (Fernando Delgado, 1934). La película colocaba a una mujer, una dama de la alta sociedad, mezclada entre los tejemanejes de una sociedad secreta constituida por un ministro, un jefe de policía y otros personajes influyentes. La mujer dirigente y poderosa comenzaba a aparecer en el cine de la mano de Rosario Pi.

En 1936 se estrenaba su primera película como directora, *El gato montés*, que pasa por ser también la primera película sonora dirigida por una mujer del cine español. En ella, Pi adaptaba una zarzuela de Manuel Penella de 1916 que había cosechado un gran éxito de público desde el momento de su estreno. Sin embargo, el tratamiento que del personaje protagonista femenino hacían Penella y Pi era diametralmente opuesto. La *Soleá* de Penella era una mujer abnegada, callada, insegura e indecisa. Por eso no es de extrañar que Rosario Pi mostrara desde el comienzo un interés especial por reescribir este personaje, construyendo una mujer fuerte, independiente, que no solo no necesitaba de la protección del hombre sino que se erigía ella misma como la salvaguarda del bienestar de los hombres que la rodeaban.

De especial interés resultaba la escena en la que los dos pretendientes de *Soleá* se peleaban. Penella resolvía la situación con una *Soleá* pasiva que ni encontraba ni buscaba siquiera fuerzas para intervenir en el salvaje ritual de los hombres. Pi, sin embargo, colocaba a la mujer como la directora de la acción, ordenando y siendo obedecida por los dos personajes masculinos. Esta *Soleá* invertía los roles mujer-pasiva y hombre-activo, adelantándose a su época y aportando una de las contribuciones más importantes a la crítica feminista cinematográfica. Habría que esperar varias décadas para volver a encontrar roles protagonistas de mujeres-activas. Rosario Pi proponía una mujer que intervenía en una situación que, tradicionalmente, había pertenecido en exclusiva a los hombres, como hacía Pi al dirigir una película.

Otra escena importantísima para la lectura feminista del film era aquella en la que Pi colocaba a una prota-

gonista autosuficiente. La directora catalana nos llevaba a un bar en el que un hombre pretendía obligar a Soleá a beber con él. La acción del abuso de poder masculino no era nueva, pero sí la reacción del personaje de la mujer, que lejos de aceptar de manera sumisa, respondía: “en mi cuerpo no manda naide”. A este comentario, el hombre respondía con violencia. Tampoco aquí se acobardaba ni se resignaba. La mujer se enfrentaba al agresor llamándole “canalla, cobarde, malnacido y mal hombre”. Rosario Pi se estaba adelantando no solo en la construcción del personaje femenino, sino también introduciendo en la cinematografía española la violencia de género, que todavía tardaría mucho tiempo en instaurarse como tema en la gran pantalla. En la película de Pi no solo nos encontrábamos con un personaje femenino fuerte y autosuficiente, sino también pionero en verbalizar la preocupación por la apropiación, cosificación y maltrato del cuerpo de la mujer por parte del sistema patriarcal.

En *El gato montés* todavía podíamos encontrar otro personaje femenino fuerte, que no aparecía en la zarzuela de Penella, y que colocaba a la directora como pionera en el discurso feminista en el cine. Se trata de la Peliculera, una mujer que deseaba triunfar en el mundo del cine y en cuyas líneas de diálogo Pi realizaba una crítica al papel asignado por la sociedad a la mujer como ángel del hogar. Este mismo personaje también expresaba de manera explícita su deseo sexual además de reivindicar como propio su cuerpo y erotismo. La importancia de este personaje es enorme, ya que se trata del único personaje femenino de todo el cine de la Segunda República que hablaba abierta y autónomamente sobre su cuerpo sexualizado.

No es de extrañar que la película cosechara un considerable éxito en la época, lo que ayudó a Rosario a Pi a rodar un segundo film tres años más tarde, *Molinos de viento* (1938). Su segunda película, protagonizada por María Mercader, se rodó en plena guerra y en zona republicana. Sin embargo, esta película se encuentra desaparecida, por lo que poco podemos saber de la construcción de los personajes femeninos o las innovaciones que Rosario Pi hubiera podido incluir en esta



Equipo de rodaje de la película Molinos de viento (Rosario Pi, 1938)

adaptación de otra zarzuela, en este caso de Ricardo Frutos.

Lo que sí sabemos es que al concluir el rodaje, la cineasta se marchó a París para sonorizar allí la película, lejos de una España en guerra y los peligros que eso suponía. Una vez en Francia y junto a María Mercader, Rosario Pi decidió anteponer la promoción de la carrera de la actriz a su propia carrera como directora. Viajaron a Roma por decisión de la actriz y, a partir de ese momento, la directora catalana compatibilizó las tareas de representación de María Mercader con la traducción de guiones al castellano. La actriz comenzó un idilio con Vittorio de Sica y los tres, convertidos en amigos, decidieron viajar a Madrid en plena posguerra para buscar financiación con la que rodar juntos una película. La búsqueda fue un fracaso y Rosario Pi nunca volvió a dirigir una película. Sobrevivió trabajando en una casa de modas y ya en los años sesenta abrió un restaurante en el Paseo de la Castellana. Fue su último negocio. Murió discretamente en 1967 y, desde entonces, su figura todavía no ha sido debidamente rescatada y estudiada por la genealogía del cine.

Elena Jordi, Helena Cortesina y Rosario Pi son las tres pioneras de la cinematografía española, todas ellas olvidadas e invisibilizadas. Hasta los años cincuenta nuestro cine no volvería a tener mujeres tras la cámara: Margarita Alexandre, que acabó exiliándose en Cuba, y Ana Mariscal, quien dirigió once películas entre 1952 y 1968. Valga este artículo como un sentido homenaje y gratitud al trabajo de nuestras pioneras.

PILAR MIRÓ

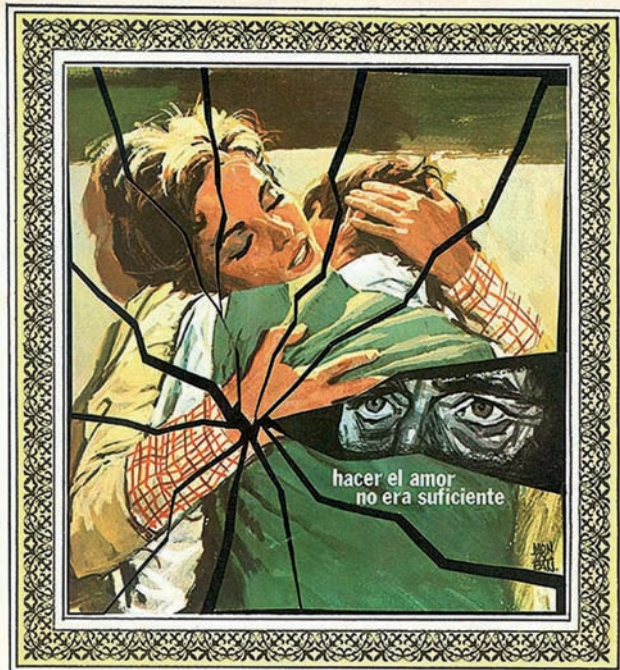
Crónica de desamor y muerte

Pepe Alfaro

.....

Hace más de dos décadas fallecía prematuramente la cineasta española más significativa del siglo XX, o lo que es lo mismo, durante el primer siglo de vida de nuestra cinematografía. Pilar Miró (1940-1997) firmó solo nueve películas, cuya autoría define una obra coherente, aunque desigual, sin renunciar a sus principios personales ni a sus inquietudes sociales, una obra cuya mejor cosecha bascula entre la reflexiva y serena mirada al espejo del alma femenina (*Gary Cooper que estás en los cielos*, *El pájaro de la felicidad*) y la solvente adaptación a partir de antecedentes literarios bastante disímiles (*Beltenebros*, *El perro del hortelano*); películas articuladas en torno a dos líneas argumentales: el desamor (hay relaciones de pareja y sexo pero con amor ausente) y la muerte (subyacente, y en ocasiones presente, en casi todas las historias). Pero por una de esas insondables paradojas que en ocasiones ofrece el relato del devenir cultural, la autora ha impreso primeramente su nombre en la historia del cine español gracias al único encargo profesional que aceptó en toda su carrera, *El crimen de Cuenca* (1979). Por encima de su condición femenina, particularmente relevante si atendemos al momento histórico que abarca su obra (1976-1997), es necesario reseñar, además, su contribución a la modernización de las obsoletas estructuras que amparaban los apoyos oficiales a la creación cinematográfica, desde el puesto de Directora General del Instituto de la Cinematografía y las Artes Visuales, que ocupó entre 1982 y 1985.

Como se anticipa en el introito al presente estudio, la noche del cine español fue especialmente larga en el



ANA BELEN en

La Petición

con FREDERIC de PASQUALE

EMILIO GUTIERREZ CABA

dirigida por PILAR MIRO

Producida por C.I.P.I. cinematográfica

PRESENTADA POR

Mamuel Salvador SA

caso de las directoras. Apenas algún islote femenino de nombre olvidado entre el mar de anaqueles donde las filmotecas custodian nuestro patrimonio fílmico. Rosario Pi dirigió un par de filmes, que curiosamente fueron estrenados en mayo de 1936 el primero, *El gato montés*, y justo tres años más tarde llegaba a las devastadas (física y fílmicamente) pantallas españolas *Molinos de viento*, su segunda y última película. Durante el Franquismo, solo dos féminas aparecen cerrando los créditos: Ana Mariscal y Margarita Alexandre, aunque en este caso en colaboración con su compañero Rafael Torrecilla, con el que conjuntamente firmó solo un par de películas de ficción, el drama *noir* con reminiscencias políticas *La ciudad perdida* (1955), que fue masacrado por la censura, y *La gata* (1956), recordada por ser la primera producción española en Cinemascope. Hubo que esperar necesariamente hasta la desaparición del dictador para que la mujer fuera ocupando, si quiera quedamente, el lugar que le correspondería tras las cámaras de cine. Anecdótico puede considerarse el debut en 1973 de Josefina Molina, compañera de Pilar Miró en las tareas de realización televisiva, con el título *Vera, un cuento cruel*, pues no sería hasta su segundo

trabajo, *Función de noche* (1981), cuando la directora diera muestras de su potencial fílmico.

El prólogo a la carrera cinematográfica de Pilar Miró comienza el día que, con apenas veinte años, entró a trabajar en Televisión Española, curiosamente gracias a la recomendación aportada por un influyente abogado amigo de la familia llamado Blas Piñar, personaje que acabaría fundando el partido ultraderechista Fuerza Nueva. Tras empezar como ayudante de redacción, a partir de 1964 se encarga de realizar algunos programas de corte informativo y divulgativo, cajón de sastre que podía englobar reportajes, debates, concursos, pasatiempos, etc.; hasta llegar, a partir de 1966, a los programas dramáticos, películas para televisión que normalmente adaptaban obras literarias con una duración que podía oscilar entre los treinta y los noventa minutos. También realizó programas musicales, montajes teatrales y óperas, además de un par de bodas reales. Doscientos trabajos en total, entre los cuales centramos la mirada sobre las nueve películas que vieron la luz en los cines.

Curiosamente, Pilar Miró debutó en pantalla grande gracias a las estructuras que regulaban el apoyo a las producciones españolas, instancias burocráticas y legales heredadas del Régimen anterior que la propia directora acabaría remozando desde la raíz unos años más tarde. El productor Miguel Echarri (que antes había desempeñado tareas de censor), bien relacionado con las altas esferas del gobierno post-franquista, necesitaba disponer de una producción enteramente española para continuar beneficiándose de las ventajas que le proporcionaban las coproducciones (principalmente con el italiano Carlo Ponti); para acceder a las ayudas del Ministerio tenía que realizar una película en nuestro país, para lo que buscaba un guion que satisficiera sus inquietudes comerciales, prácticamente reducidas a registrar escenas eróticas, en un momento en que las cámaras de cine empezaban a desnudar a las actrices, animación muy rentable tras cuarenta años de extremada y férrea represión de la libido y otras percepciones sensoriales.

En ese momento aparece el polifacético Leo Anchóriz,



con quien Miró estaba *liada* por entonces, con la adaptación de un relato de Émile Zola firmado al alimón por la pareja, que acabaron titulando *La petición* (1976). Desde su primer trabajo queda patente una de las principales líneas temáticas que recorren la filmografía de la directora. El personaje de Teresa (Ana Belén) es una manipuladora sin sentimientos, remordimientos ni afecto, capaz de utilizar la violencia hasta matar, cual mantis que devora a su amante tras el emparejamiento, esencia de ese combinado de desamor y muerte a que nos hemos referido. Por cierto, la escena de sexo, bien filmada (salvo el precipitado desenlace mortal) para mostrar a los amantes desnudos sin llegar a enseñar nada, supuso el primer encontronazo con una censura que se resistía a dejar de fiscalizar cada fotograma; la probada obcecación de la directora logró que no se amputara, contribuyendo, probablemente, al buen resultado comercial del film.

La primera consecuencia del éxito fue que solo le ofrecían hacer, con dispares variantes, otra “Petición”, a lo que congruentemente Pilar Miró se negó de plano. Prefirió hacerse cargo de un proyecto titulado *El crimen de Cuenca*, que le propuso el productor Alfredo Matas, en cuyo guion llevaba varios años trabajando Juan Antonio Porto, aunque finalmente lo acabarían firmando Lola Salvador Maldonado y la propia directora. La película terminará superando toda consideración fílmica para convertirse en un icono, en un agente activo, tanto a nivel político, como social y cultural, de la Transición Española. En su momento supuso un trauma personal



Gary Cooper que estás en los cielos, con Mercedes Sampietro y Jon Finch

para la directora, pero la perspectiva de cuatro décadas nos permite afirmar, sin duda, que la película tuvo un papel sustancial en aquel trascendental momento histórico. Importante lastre que ha dificultado la evaluación estrictamente cinematográfica de un film que la realizadora abordó como un trabajo de encargo, el único proyecto ajeno asumido en toda su carrera, que acabaría llevando a su combativa esfera política, conmutando un suceso ocurrido casi siete décadas atrás a la España de 1979. *El crimen de Cuenca* articula su discurso narrativo a partir de una muerte, que de forma elusiva impregna fatalmente el devenir de los personajes, omnipresencia que se manifiesta explícitamente a través de la tortura física que da cuenta de esas “violencias inusitadas” a que se refiere el procedimiento de revisión de la sentencia condenatoria dictada por la Audiencia Provincial de Cuenca en 1918. La crudeza de las escenas de tortura, a cargo de la Guardia Civil, provocó el secuestro de la película y el procesamiento de la directora por la Jurisdicción Militar, ocasionando un retraso de veinte meses en el estreno.

Como catarsis personal durante la demora de *El crimen de Cuenca*, la directora aborda la realización de un proyecto personal titulado *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), emprendido con su propia marca (Pilar Miró PC), para lo que tuvo que hipotecar su casa en Majadahonda (utilizada en la película como morada de

la protagonista), con dinero prestado y con el apoyo de nuevo de Alfredo Matas; además, consiguió que los técnicos aportaran su trabajo en régimen de cooperativa. En esta película, la muerte se convierte en una amenaza casi metafísica y el desamor (la relación con un periodista político absorto en su propio ego) se encarna en una soledad anclada a la melancolía de los recuerdos. En muchos aspectos Pilar se retrata a sí misma a través de la experiencia de Andrea (Mercedes Sampietro), una exitosa realizadora de televisión que reparte su carácter entre la firmeza profesional y unas relaciones difíciles en el ámbito personal, y que está a punto de enfrentarse a

una operación a vida o muerte; conmoción que la propia Miró conocía muy bien.

Hablamos esta noche (1982) centra su visión crítica sobre los peligros de la energía nuclear, a través de un ingeniero que se debate entre su conciencia y principios frente a las posibilidades de progreso y promoción que le ofrece la construcción de una central, estableciendo un paralelismo con el avance democrático que infecta la sociedad con el virus del éxito conducente a la destrucción. El problema es que la película está planteada con una bastante ambigüedad, quedando como un acercamiento a los avances tecnológicos de la sociedad española, en paralelo a los avances políticos y sociales y la renuncia que presenta la disgregación familiar, otra crónica de desamor entre parejas que redefine el concepto de familia hasta entonces conocido en nuestro país.

Tras dimitir de la Dirección General de Cinematografía aborda otro proyecto personal que supone la sublimación de los dos elementos temáticos reafirmados a lo largo de la filmografía de Pilar Miró, el desamor y la muerte, que confluyen trágicamente en *Werther* (1986), culminación del personaje creado por Goethe abocado a morir por amor, un amor apasionado e imposible que no ofrece otra salida al profesor sin nombre interpretado por Eusebio Poncela. Coronación de una

emoción romántica que la película no acaba de descifrar, las miradas de desolación entre los personajes solo demuestran, otra vez, la incomunicación que surge de la soledad, o viceversa.

Tras pasar por la Dirección General de Radiotelevisión Española (1986-1989), con juicio mediático y absoluto incluido, con su siguiente película la directora intenta dar cuenta de su madurez creativa desde el minuto cero del relato, utilizando un plano secuencia de más de tres minutos acompañando a los personajes por la estación hasta el compartimento del tren que les llevará hasta Lisboa. Parece una declaración de principios tras filmar su obra sin dar protagonismo a la cámara, recurriendo al recurso clásico del plano-contraplano para centrar la mirada de los personajes. *Bel-tenebros* (1991), basada en una novela de Antonio Muñoz Molina, es una historia doblemente compleja, a nivel narrativo se vertebra a diferentes niveles para bucear el tránsito de la izquierda exiliada desde la traición a la venganza, en diferentes etapas de muerte y culpa, sin que falten, como de costumbre, las dos caras de la misma moneda, el *eros* (pulsión erótica de la vida) y el *thanatos* (los latidos de la muerte).

La autora recupera en *El pájaro de la felicidad* (1993) la mirada femenina intimista y pesimista para completar su díptico más personal, junto a *Gary Cooper que estás en los cielos*. No en vano una de las primeras declaraciones del personaje principal, encarnado nuevamente por Mercedes Sampietro, su *alter ego* delante de la cámara, fue elegida por Diego Galán para dar título a la biografía de la directora (*Pilar Miró. Nadie me enseñó a vivir*, Plaza y Janés, 2006). Cuenta la historia de Carmen, restauradora de arte aquejada de un cierto desorden emocional con el que su pareja es incapaz de empatizar, una mujer decepcionada al borde de los cincuenta que busca, de nuevo en el pasado, los amores perdidos, situación irremisiblemente abocada a una soledad apenas mitigada por las relaciones esporádicas con el propietario de la casa que ha alquilado junto al mar para encontrarse a sí misma.

Solo la proverbial contumacia de Pilar Miró le permitió sacar adelante un proyecto unánimemente desaconse-



Carmelo Gómez y Emma Suárez en *El perro del hortelano*

jado por profesionales y amigos, una comedia de enredo titulada *El perro del hortelano* (1996) que adaptaba una obra de teatro de Lope de Vega ambientada en el siglo XVI, con la dificultad añadida de la recitación en verso. Con enormes dificultades presupuestarias consiguió completar un trabajo que alcanzó enorme éxito de público y crítica, con siete guindas en forma de premios Goya, entre ellos el de mejor dirección. Independientemente de que muchos la consideren su mejor película, lo relevante es que, en esta historia, tras los escarceos donde la condesa de Belflor ni come ni deja comer, al final, por primera y única vez en la filmografía de la directora, el amor acaba por triunfar, en un atisbo impensable de optimismo romántico.

Si con su penúltima película alcanza el cénit de su carrera, su despedida resulta parcialmente decepcionante, quizá por la impericia de la directora para dar credibilidad a la melodramática historia de amor entre el comisario encarnado por Carmelo Gómez y la mujer interpretada por Emma Suárez (la misma pareja del film anterior), que constituye el sujeto de investigación de varias muertes. Quizá lo más significativo (junto a la soberbia fotografía de Javier Aguirresarobe) de este *thriller* titulado *Tu nombre envenena mis sueños* (1996) sea el trasunto de la historia, donde una mujer ejecuta fríamente la venganza contra quienes habían finiquitado a su amor socialista. Escueta y directa metáfora enfocada a sus, hasta hace poco, compañeros de partido, y que certifica el recio carácter de Pilar Miró.

Transición, feminismo, ilustración

El cine de JOSEFINA MOLINA

Pablo Pérez Rubio

.....

Fue la primera mujer egresada de la Escuela Oficial de Cinematografía (1969). Ha sido directora/realizadora de televisión, cine y teatro. Para TVE filmó episodios de programas como *Novela*, *Estudio 1*, *Los libros*, *Teatro de siempre*, *Paisaje con figuras* o *Cuentos y leyendas* y cuenta con series como *El camino*, *El castillo interior*, *Teresa de Jesús* o *Entre naranjos*. Con solo cinco largometrajes en su currículum (*Vera*, *un cuento cruel*, *Función de noche*, *Equilache*, *Lo más natural* y *La Lola se va a los puertos*) se convirtió en una de las escasas mujeres que pudieron lanzar sus discursos fílmicos durante la transición (las otras son Pilar Miró y Cecilia Bartolomé).

Su filmografía para pantalla grande (cuando aún se podía expresarse en estos términos) se desarrolla entre 1973 (*Vera*) y 1993 (*La Lola*). Dos decenios convulsos en los que Molina pretendió pensar sobre la sociedad española en que le ha tocado vivir. Eligió para ello la adaptación histórico-literaria, el drama, la comedia e incluso el musical; pero siempre para hablar en presente, ya sea el presente de la España de 1981 o 1990 o el presente que se puede leer en acontecimientos como el motín de Esquilache o el caciquismo andaluz en 1920. Y sin perder de vista —sobre todo en *Función de noche*, *Lo más natural* y *La Lola*— la situación de la mujer en cualquier contexto social.



El aquí y ahora

En el cine documental de la transición aparecen registrados no pocos de los grandes tabúes del franquismo, como la homo y la transexualidad, las psicopatologías, los perdedores de la Guerra Civil, la marginalidad o el incipiente divorcio y la crisis de la pareja tradicional indisoluble. Molina ataca este último problema de manera frontal y radical en *Función de noche* (1981, el mismo año de la Ley de Fernández Ordóñez), un impúdico y obscuro *docudrama* (en la línea del programa coetáneo de TVE *Vivir cada día*) que actúa como supuesto vaciado de los fantasmas de pareja de toda la generación de postguerra, y además desde una perspectiva femenina y feminista. Si los discursos oficiales, como el No-Do o la televisión, evitaban poner en evidencia cualquier asomo de lo inquietante —es decir, de todo aquello que permite ver las grietas y fisuras del sistema—, algunas de estas películas van a hacerlo aflorar conscientemente mostrando sin prejuicios la nueva realidad de los nuevos tiempos. No dejaba de ser una necesaria interpelación a las fronteras de la normalidad social; los espectros se animan y accederán —no sin trabas— a la representación fílmica. En *Función de noche*, Molina aprovecha la conversación *real* entre Lola Herrera y Da-

niel Dicenta, a propósito de su relación matrimonial y posterior separación, tras una función de *Cinco horas con Mario* en el Teatro Lara de Madrid para hablar de la hipocresía social, la represión sexual durante la dictadura, la relegación de la mujer (incluso en parejas liberales o progresistas), la mitología y la simbología familiares, los complejos individuales y colectivos, la paternidad frustrante... Estableciendo una red de duplicidades entre los Carmen y Mario de Delibes y los Lola y Daniel de la realidad, la directora pretende confeccionar una paráfrasis de la sociedad española de 1981 poniendo en evidencia las contradicciones de una pareja a la que somete a una violenta terapia que provocó en su momento reacciones airadas y una contestación general. Misión cumplida, pues.

Molina, siempre amante de los discursos directos y poco sutiles (estrategia que comparte con otros de los destacados miembros del cine coetáneo como Eloy de la Iglesia, el Saura de *Deprisa, deprisa* o Imanol Uribe), lo vuelve a intentar años después con *Lo más natural* (1990). Trazo grueso (voluntario, consciente, pedagógico) para reflexionar acerca de la diferencia de trato social a los miembros masculino y femenino de las parejas maduras que se divorcian. La sociedad, venía a sustentar Molina, ve con naturalidad y aprueba que un hombre separado reinicie su vida sentimental con una mujer mucho más joven (secretaria, alumna) pero manifiesta reticencias, aún a la altura de 1990, si es Charo López (nacida en 1943) la que a poco de divorciarse se lía con Miguel Bosé (de 1957). La directora optaba por un final *ecológico* en el que las dos parejas más los hijos de ambos parecen formar un *totum* y sugiere incluso la posibilidad de un *ménage à quatre* civilizado. Ejemplar solución dramático-ideológica que Molina sustancia en una Charo López dando a luz bajo el agua de una piscina a una hija que lo será también de Bosé pero que, según se insinúa, lo es biológicamente de su exmarido Bauchau. Nuevos tiempos, nuevas realidades familiares y afectivas. De *Función de noche* a *Lo más natural*, Molina explica en diez años el trayecto de las apreciables mutaciones de la sociedad española en el plano moral, con una tesis palmaria: la progresiva maduración de los españoles en estos escabrosos terrenos y los tímidos



avances en el terreno de lo que entonces se denominaba la “liberación de la mujer”.

De hecho, Molina había hecho un ensayo sobre algunos de estos asuntos en su breve episodio “La tilita” para el film colectivo *Cuentos eróticos* (1980): una reprimida mujer que entra en la madurez (Julieta Serrano) requiere los servicios de un gigoló (Luis Politi) con el objetivo de buscar su total desinhibición. Lo consigue, de hecho, mientras su amiga (Alicia Hermida) se dedica a mirar la escena sin atreverse a participar y cae después en una crisis nerviosa, frente a la alegría liberada de la protagonista. Toda una declaración de principios.

El antes

Como es sabido, la llegada de Pilar Miró —compañera generacional de Josefina Molina— a la máxima responsabilidad política del cine español trajo no pocas novedades estructurales, ideológicas, financieras y, claro está, también estéticas. Una de las más importantes fue que en su mandato afloró por vez primera el ideario socialdemócrata en las pantallas. Los ejemplos son bien conocidos, y *Esquilache* (1988), el mejor film de la realizadora, comparte con todos ellos los requisitos básicos de lo que podríamos entender como “película socialdemócrata culta” de entonces: texto de alta valía académica (la pieza teatral *Un soñador para un pueblo* de Buero Vallejo, 1958), escrito por un autor desautorizado por el franquismo y entonces recuperado, crítica



social de carácter reformista, actores de prestigio (Fernán Gómez, Marsillach, Closas, Ángela Molina, Amparo Rivelles), dirección artística de calidad (académico *goya* incluido), *look* y banda sonora internacionalistas...

El film de Molina, que se desarrolla en 1766, año del motín, es una defensa ilustrada del siciliano Leopoldo de Gregorio, marqués Esquilache, como ideólogo y ejecutor directo de la mayor parte de las obras y acciones que generalmente se atribuyen al rey Carlos III: regeneración de la nobleza, modernización de la legislación española, respeto al pueblo, edificación y construcción de infraestructuras, primeros conatos de laicización de la vida política y pública, avances en la política educativa y la instrucción pública... *Esquilache* enseña la dicotomía entre la barbarie endémica española, con sus tradiciones, supersticiones y usos caducos, y la modernización que (al menos supuestamente) provenía de Francia e Italia, que pasa inevitablemente por una política formativa. Esquilache lucha, con ideas y criterios propios de la Ilustración, contra el inmovilismo cerril e interesado de ciertos sectores de la sociedad española, que se oponen a cualquier atisbo de regeneración y de *proto-democracia*.

En *Esquilache* se oyen proclamas como “Vivan las luces”, “Madrid era la pocilga de Europa” o “La historia se mueve”, en oposición a los libelos contra el ministro, al que acusan de “italiano” (hecho que Molina muestra como xenofobia cazarra). Queda claro que los que realmente están en contra del ilustrado marqués son los nobles y los cortesanos, que ven en sus ideas

novedosas un peligro para sus seculares privilegios: el marqués de la Ensenada, Isabel de Farnesio, el duque de Villasanta, Pastora (la mujer de Esquilache encarnada por Concha Velasco). Hacen ver que es el pueblo quien demanda la dimisión del italiano, cuando en realidad los manifestantes del motín son manipulados o directamente pagados por los dirigentes más ambiciosos. La cuestión del embozo y el sombrero gacho aparece, de manera documentada, como un mero pretexto que da pie, también, a la evocación nostálgica del protagonista.

Las medidas reformistas del ministro iban en contra de la corrupción, intentando acabar con las prebendas que recibía la nobleza y con los favores que toma del rey (incluidos los propios hijos de Esquilache), el nepotismo y el clientelismo generalizados. Momento singular de la película es la escena en la que Carlos III ve a su hijo, futuro Carlos IV, y espeta al marqués que en algún momento tendrá que dejar la corona en la cabeza de ese “insensato”. También se lanza contra el inmovilismo recalcitrante: Esquilache defiende la evolución y la renovación permanente de la Historia, criticando las falsas creencias y las supersticiones que dominan a los españoles, sobre todo los más iletrados: al *poder* le interesa que lo sigan siendo para perpetuar su dominio. En ese sentido, destacan las secuencias que Molina dedica a mostrar que la criada Fernanda es analfabeta: el símbolo del pueblo muestra su lado más inculto, pero a la vez inocente y desculpabilizado. Y el protagonista enarbola, como buen ilustrado, el poder de la razón y la voluntad de lograr el beneficio del bien común. Así, se defiende el poder de la élite ilustrada, que es capaz de saber lo que el pueblo necesita aunque no cuente con él porque le falta preparación; hay frases en la película que son verdaderos manifiestos del despotismo ilustrado. Quizá, de nuevo, de una manera un tanto simplista o divulgadora, pero siempre efectiva.

“Para mí —afirmaba la realizadora en el momento del estreno de la película (*El País*, 30 de enero de 1989)— *Esquilache* es fundamentalmente el análisis de una situación política que se produjo en el siglo XVIII, susceptible de que se repita en el presente. En el film está

presente el eterno problema de nuestro país: el absurdo frente a la razón. Y también el poder despótico, la envidia y la corrupción. No quisiera puntualizar los paralelismos que debe encontrar el espectador entre la narración cinematográfica y nuestro presente, pues la película posee los suficientes datos para que el público pueda hacer una fácil reflexión". Efectivamente, todo film histórico puede —y debe— ser leído en el momento coetáneo de su concepción. Josefina Molina aborda una trama del siglo XVIII para hablar, pues, de la España de la segunda mitad del XX. *Esquilache*, vista tres decenios después de su realización, adquiere un sentido especial como paráfrasis del fin de la transición política. Quizá Buero Vallejo (1958) y Josefina Molina (1988) comprobaran que los problemas que aquejaban al país en el momento de la realización de sus obras teatral y fílmica no distaban tanto de los que se plantearon en la España afrancesada e ilustrada de 1766. Poner en duda, tal vez, si nuestro país ha superado la ilustración. Evocar el pasado para reflexionar sobre el presente, como también haría con su visión a la figura de Teresa de Ávila (la mujer, no la santa) en su larguísima serie de televisión *Teresa de Jesús*, estrenada en 1984.

Y ese mismo planteamiento presenta *La Lola se va a los puertos* (1993), más allá de su delirante reparto encabezado por Rocío Jurado. Molina aprovecha el muy coyuntural texto de los Machado para actualizar un discurso feminista y potenciar la vertiente dialéctica de la obra, con los conflictos de clase entre señoritos/caiques y obreros/proletarios, e incluso inserta una escena —anacrónica, pues el himno data de 1936— que incluye una arenga de Blas Infante y la interpretación de Lola (Jurado) del himno de Andalucía: "Andaluces, levantaos, pedid tierra y libertad". La cineasta realizaba así un ejercicio compensatorio de la versión de Orduña de 1947, que obviamente había ofrecido un relato desprovisto de estos ingredientes, reformulando en clave de 1993 los asuntos que el director había interpretado, como es lógico, a su manera.

Irrelevante resulta otra aproximación de Molina al pasado español. Su *opera prima*, *Vera, un cuento cruel*



(1973) no fue más que un encargo que la directora aceptó para intentar trocar el medio televisivo por el cinematográfico. Error que se basó en uno de los "cuentos crueles" de Villiers de L'Îsle-Adam (una historia de *amour fou* que supera la muerte de la amada) y que Molina desaprovechó en una maremágnum de tics formales propios de la época como *zooms*, *flous*, solarizaciones y desenfoces, además de no conseguir penetrar en el interesante conflicto ideológico que plantea el autor.

Sí lo consigue Molina algunos años después (1998) al adaptar a televisión la novela de Vicente Blasco Ibáñez *Entre naranjos*, de 1900. Un nuevo error de *casting* (Nina Agustí y Toni Cantó en los papeles protagonistas) vuelve a lastrar la eficacia de un relato sobre la diatriba melodramática entre amor pasión y amor institución (o bohemia/burguesía, en términos del film) en la Alcira de la Restauración. El amor, primero contenido y luego *fou*, entre un joven *hereu* y una *mujer de mundo* (la cantante lírica encarnada por una desubicada Nina) es convertida por Molina en un retrato feminista inscrito en el contexto de los naranjales regentados por oligarcas locales. En las cuatro horas y media que dura la miniserie de TVE, Molina se esfuerza por actualizar el texto original y logra, al menos, ofrecer un efectivo discurso sobre la autonomía emocional, económica y sexual de la mujer dirigido al público mayoritario de un *prime time* televisual. Y consigue, al menos, dos cosas: un uso eficaz y pertinente de la música de Wagner como *leitmotiv* dramático y que Leonora Bruna lance —de manera textual con respecto a la novela de Blasco— un breve *speech* de gran actualidad cuando es atacada sexualmente por Brull: "A mí no se me toma. Me entrego, si es que quiero", equivalente fiel al actual "No es no".

CECILIA BARTOLOMÉ

y el cine de la disidencia

Pablo Pérez Rubio

.....



Cecilia Bartolomé pertenece a esa estirpe de cineastas con más talento que suerte, con más cine que oportunidad de demostrarlo. Realizó en 1969 un medimetraje, *Margarita y el lobo*, que se cuenta entre las prácticas más notables y radicales de la EOC: un cuento de Caperucita tornado en inteligente discurso feminista, anti-capitalista y liberador. Rodó después (en 1978) una valiente película de similar calado, *¡Vámonos, Bárbara!*, que algunos emparentaron con las *road-movies* norteamericanas de aquella década, pero que en realidad era algo más: una apuesta por una nueva mujer emancipada y libre que surgía de las cenizas del franquismo. Y filmó en 1996 *Lejos de África*, especie de film de memorias personales sobre su infancia en Guinea Ecuatorial y la amistad interracial e interclasista entre dos adolescentes. Pero su mejor película es la maldita, semidesconocida y monumental (más de tres horas de metraje divididas en dos partes) *Después de...*, escrita y realizada con su hermano José Juan en 1981 y erigida en uno de los mejores testimonios fílmicos de aquellos convulsos años. Vayamos con ella e intentemos recuperarla para el lector interesado.

En contra de lo que tantas veces se dice y escribe, no hay que olvidar que la industria cinematográfica española no logró liberarse fácilmente de las argollas de la censura franquista con la llegada de la Democracia. De hecho, endurecida con Sánchez Bella en el Ministerio de Información y Turismo (1969-73), y después atenuada durante la etapa de Pío Cabanillas, su desaparición definitiva no sería sino un largo proceso sembrado de altibajos y polémicas, con casos tan escandalosos de *censura real* como los de *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976), *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), *Rocío* (F. Ruiz Vergara, 1980) y la propia *Después de...*, entre otros filmes españoles y (también) extranjeros, que vieron limitado, paralizado o postergado su estreno en nuestro país: *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, *El imperio de los sentidos* de Nagisa Oshima, etc. Y los resultados de esta parsimoniosa pero imparable liberalización no se produjeron con la rapidez que lo más ingenuos u optimistas auguraban; de hecho, estas concesiones sirvieron únicamente para permitir de manera progresiva los desnudos en nuestras pantallas (se trataba, no obstante, de un logro sintomático y cargado de connotaciones: el desnudo como proyección de libertad) y tolerar —no sin prevención ni falta de mecanismos defensivos— la aparición de discursos reveladores de una cierta disidencia ideológica.

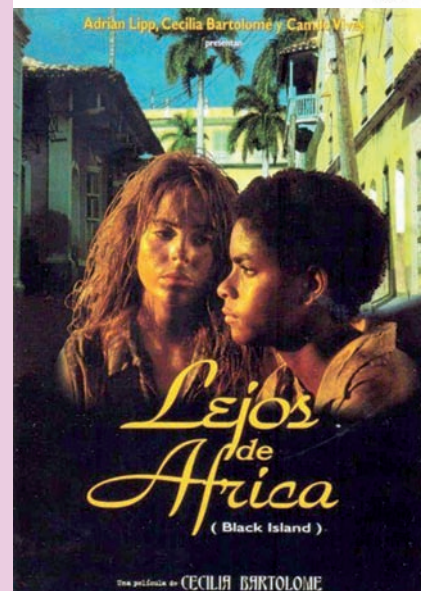
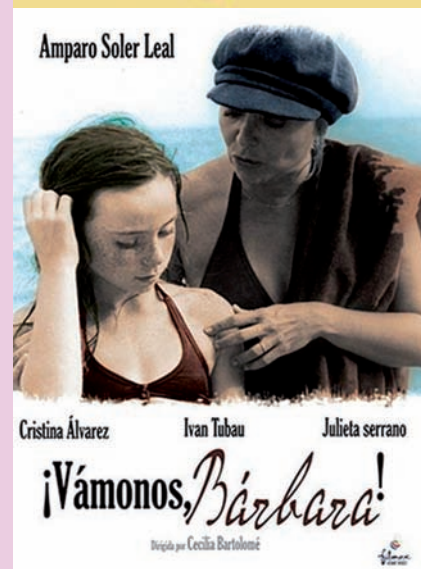
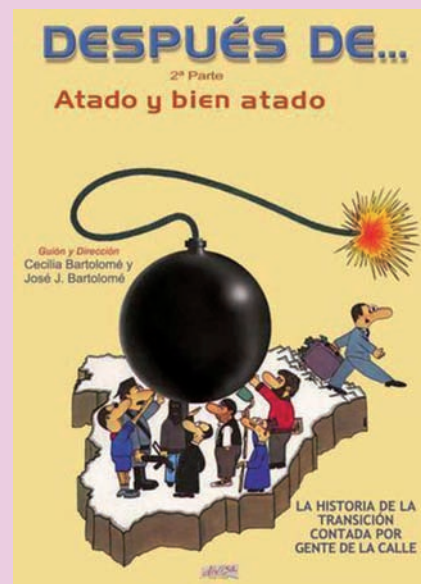
Por ello, es muy injusto olvidar aquellas películas que reflejan de manera directa la realidad española contemporánea, que interrogan directamente al presente desde una perspectiva de izquierda más o menos radical y que, en muchos casos, ceden su punto de vista narrativo —siquiera parcialmente— a la hasta entonces muda, silenciada, clase trabajadora. En el ámbito documental, es el caso de *Informe general...* de Pere Portabella; del corto de Antonio Artero *Olavide*; de *Numax presenta*, de Joaquín Jordá; de *Fiesta por la democracia* o *El oro del PCE*, que recreaba dos fiestas del partido; de *Toque de queda*, que incluía imágenes documentales de las reacciones internacionales ante los últimos fusilamientos del Franquismo; de *Dolores* (José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1980); de la ya citada *El proceso de Burgos* de Uribe; y, por supuesto, de *Después de...*

Pero la de los hermanos Bartolomé es, probablemente, la película del momento que se plantea con una mayor voluntad de aprehensión de la realidad política inmediata y frontal, conformando un valiente relato fílmico en el que la cámara se vincula directamente a algunos de los acontecimientos socio-políticos más relevantes, erigiéndose en testigo privilegiado del presente; los casi dos años que duró el rodaje permitieron que sus responsables se desplazaran, por ejemplo, a una movilización de agricultores en Zamora, a una violenta manifestación por las calles de Sevilla o a varios actos nostálgicos de militantes de Fuerza Nueva, con agresivo mitin de Blas Piñar incluido. Documento, pues, en primer grado —su guion era parcialmente *redactado* por la actualidad del instante—, este largometraje en dos partes (de irónicos subtítulos: “No se os puede dejar solos” y “Atado y bien atado”, a la sazón dos *mantras* del tardofranquismo) hace oír también la voz de la ciudadanía anónima, a la que se interpela acerca de asuntos como su grado de satisfacción con la incipiente democracia, el aborto y el divorcio, el terrorismo de ETA, las autonomías, la situación del agro, el paro juvenil, el feminismo (“¿Cuántas mujeres hay en el Parlamento?”, se oye preguntar a una joven), las drogas o los riesgos de un golpe de estado cuyo intento, curiosamente, se produciría muy poco después de la dilatada



finalización de rodaje. Su discurso, insólito en los márgenes del cine español, se ve parcialmente lastrado por un planteamiento didáctico que afecta tanto a la organización estructural de sus contenidos como a la voz en *off* que comenta, a veces innecesariamente, un muy interesante material que, de manera afortunada, habla por sí solo. Como el momento privilegiado en el que *alguien* anónimo proclama: “Ahora hay más libertad en el Parlamento, pero no en las fábricas”. O aquel otro en el que un nostálgico franquista, con un ejemplar del diario ultra *El Alcázar* en la mano, vocifera una soflama: “El pueblo español no está en condiciones de elegir su destino porque ha estado acostumbrado siempre a que le dirijan, a que le lleven”, para después vaticinar la llegada masiva al país, de la mano de la democracia, de droga, homosexualidad, prostitución y delincuencia. Los Bartolomé reflejan con tino las radicales contradicciones sociales del periodo 1979-1981, constatando sin embargo la unanimidad de todos los sectores (comunistas, socialdemócratas, liberales, conservadores, búnker) en la crítica al gobierno de UCD comandado por Adolfo Suárez, en cualquier caso mucho más furibundas y virulentas cuando proceden de los franquistas y falangistas que de los sectores de la izquierda.

Como espejo en el camino, *Después de...* es un fresco nacional, un retablo totalizador, que da voz a todos los sectores sociales, e igualmente a las principales figuras políticas del momento: Suárez, Felipe González, Carrillo, Tierno Galván, Senillosa, Marcelino Camacho... Y



Cecilia Bartolomé, que siempre defendió que el film pretendía ser objetivo poniendo por encima la instancia enunciativa a la propia ideología de los directores, sabía que la objetividad plena es una quimera y que siempre está mediatizada. No debió sorprenderle, por ello, el periplo que vivió la película a partir del 23 de febrero de 1981, cuando estaba ya tan lista para estrenarse que la copia se encontraba en los locales ministeriales. *Después de...* fue secuestrado provisionalmente, le fue negada cualquier ayuda o subvención oficial, se amenazó con llevar a sus responsables a los tribunales, la distribuidora se acobardó y la abandonó a su suerte...¹ Hubo intentos de rehabilitarla (Festival de San Sebastián), pero solo la llegada del PSOE al poder consiguió restituirla ante el público. Era demasiado tarde, el daño estaba hecho y, aunque *Después de...* fue estrenada comercialmente (tarde, mal) en salas y hubo ediciones en VHS y DVD, permanece como una más de las excelentes muestras de cine español prácticamente desconocido.

¹ Se desarrollan estas circunstancias y se analiza el film en varios de textos de Josetxo Cerdán y Marina Díaz López (comps.), *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*, La Fábrica de Cinema Alternatiu - Ocho y Medio, Barcelona, 2001.

Tras la cálida e intensa mirada de ICÍAR BOLLAÍN

Ana Serrano Tellería

.....

“Mis películas nacen en mi cabeza a partir de una idea, de una imagen, de una conversación: empiezas a darle vueltas y va surgiendo la historia, porque comienzas a trabajarla. A la hora de hacerla, persigo contar algo que comunique y, por supuesto, que interese. Y dejarle algo al espectador para que desentrañe, ya que es quien ha pagado la entrada. Lo mismo que pido yo cuando voy al cine, pues me parece muy triste salir de ver una película y olvidarla a los diez minutos. Me gusta que me dejen alguna emoción o alguna reflexión. Si además de todo esto consigues llegar a mucha gente y que se convierta en algo útil, mejor. Algunas de mis películas han logrado esa dimensión, no buscada a priori, y así sucede en *Te doy mis ojos*, que se sigue utilizando contra el maltrato de las mujeres. Incluso hay policías que me han dicho que la ven para aprender a relacionarse con las víctimas. Cuando la película adquiere esa dimensión, es una maravilla.

Por otro lado, el cine tiene también mucho de testimonio: por el mero hecho de estar rodado hoy es testigo de lo que está pasando en el mundo. Busco hacer historias que aporten algo a lo que está ocurriendo y, como dije antes, que interesen. Así el espectador no se aburre, que es la regla número uno en el cine. Además, procuro que mis películas sean una referencia más, como otras muchas, si alguien quiere mirar dentro de 30 años lo que ocurría en nuestra sociedad”.¹

Quizás por su formación como actriz, quizás, sin más, por la empatía que genera su propia naturaleza, Icíar Bollaín desprende esa magia cálida e intensa en su mirada. Visión que, como todo gran artista, sabe comunicar en perspectiva única e irrepetible.

Por ello, he querido reproducir sus propias palabras a lo largo de este personal y tímido retrato; ya que, como describe intentar, su textura me arropa, acaricia inten-



samente. Y es, precisamente, la tierna combinación de calidez y fuerza, amargura y dulzura, el punto de inflexión que su dimensión artística más me ilumina. Como en *El olivo*, raíces y savia; pasado, presente y futuro; por qué y para qué; caminan de la mano en sus historias.

El ritmo, el tempo..., también me parecen compartir elementos en común en la estructura que subyace en sus narrativas porque, como ella misma indica, hay tres elementos clave en la construcción del hilo que los conduce y guía, la intención de buscar respuestas, la intención de servir a la sociedad y la intención de empatizar con el espectador. Nunca me encuentro perdida en los mundos que crea, que nos tramite delicadamente en cada plano.

Combina con destreza la crudeza de una realidad con la sensibilidad de los personajes. Encuentro, casi siempre, un sugerente equilibrio, balanceado, en la perspectiva que, como espectadores, quiere que experimentemos, haciendo nuestra la visión que nos muestra.

¹ Icíar Bollaín en Chuvieco, Enrique (ed.), *Mujeres de cine. La mirada de diez directoras españolas*, Rialp, Madrid, 2014. El resto de citas textuales de este artículo está extraído de esta misma fuente.



“Habitualmente trabajo con una cámara —tradicionalmente el cine se ha rodado así—, pero en *También la lluvia* filmamos con dos por una cuestión económica y de tiempo. A mi me resulta mejor rodar con una sola cámara, ya que me facilita el trabajo a la hora de rodar una escena. Con dos, las luces se empiezan a cruzar, los ángulos se tuercen, y todo se convierte en algo más televisivo, pues los personajes no miran en eje. En fin, son estilos”.

Su implicación de inicio a fin en todas las fases de la película y montaje; se percibe en la cohesión y unidad que desprenden sus películas. También el haber rodado siempre con guiones propios —salvo en *También la lluvia*, *El olivo* y *Yuli*, de Paul Laverty—. Asimismo, en el eje de los planos y bajo la iluminación que los acompaña. Viajamos a bordo de una embarcación descubierta, libre, impulsados por la riqueza de las fuerzas externas que nos proporciona.

“En cuanto al lenguaje cinematográfico, creo que lo más importante es lo que quieras contar. Si lo tienes claro, ya encontrarás como hacerlo, porque cada peripécia que cuentas tiene su manera de ser abordada”. De ahí que, si bien subyacen en sus historias elementos en común que me transportan casi desde el inicio al universo de Icíar Bollaín; siempre me sorprende con nuevos matices. La esencia de su mirada se adapta, evoluciona y transforma para cada película.

“En lo relativo a la elección de actores, el director es como un espejo que devuelve al actor lo que ha interpretado. Es recurrente lo que dice Woody Allen, de que solo trabaja con buenos actores y por eso deja hacer. Pero creo que un actor agradece también saber por dónde va, y eso se lo dice el director, que le sirve de guía.

Busco actores en los que crea, que le pongan corazón cuando están haciendo el personaje: eso es lo que per-



sigo cuando hago el casting. Escribes un personaje y yo, como Woody Allen, busco actores buenos, no actores malos; pido a los actores buenos que hagan mi personaje y, al margen de lo buenos que sean, hay uno en el que veo mi personaje. No es que los otros lo hayan hecho mal: no tiene nada que ver con eso. Pero yo he hecho un personaje que tengo en mi cabeza y lo veo plasmado en alguien”.

“Lo más difícil es cuando tú te metes en una habitación con dos actores y allí tiene que surgir una escena de amor o de desamor llena de verdad, ya que de lo contrario nada funciona. Y eso es jodido. ¿Cómo se hace? Con buenos actores y con una buena escena; esto es, que los actores tengan material para trabajar, y espacio para que puedan encontrar sus emociones. (...) Eso ocurrió en esa escena de la reja de *Te doy mis ojos*. Recuerdo que se me pusieron los pelos de punta, porque percibimos que los dos actores estaban comunicando una barbaridad. (...) Todos los intérpretes con los que he trabajado han sido muy valientes y han aportado escenas fabulosas a las películas”.

Valiente Icíar también por experimentar en la interpretación al incluir, cada vez más, a actores no profesionales. Ella misma lo señala, y en los encuadres como técnica narrativa. Se muestra convincente, segura, cuando apela a la búsqueda “de una manera diferente de mirar lo mismo” porque “es verdad que no hay nada nuevo bajo el sol”. Miedosa siempre de sí “podré hacer otra película” por ser “un negocio muy incierto”, se considera una privilegiada “por poder contar historias en cine” y nos recuerda “nunca hay que perder esto de vista: estás contando una historia”. Sirvan estas líneas para recordar el talento de Icíar Bollaín, así como de todos los que, con gran esfuerzo y sacrificio, mantienen vivo el cine español.

DIRECTORAS DEL MILENIO

Jara Yáñez

Reproducimos a continuación un texto de Jara Yáñez que efectúa una esclarecedora cartografía de las mujeres directoras en el cine español del siglo XXI. Apareció en el número 60 [111] de la revista *Caimán. Cuadernos de Cine* publicado en mayo de 2017 con motivo del especial “Ellas filman. Nosotras escribimos”. Agradecemos a la autora y a *Caimán* sus generosas facilidades para la reproducción en *TIEMPOS MODERNOS*.

¿Es factible hablar de una generación de cineastas españolas nacidas con el arranque del nuevo siglo? Para responder a esta cuestión establecemos primero, en la generación de los noventa, un punto de inflexión ineludible con respecto al cine español dirigido por mujeres. Realizadoras como Isabel Coixet, Iciar Bollaín, Chus Gutiérrez o Gracia Querejeta, junto a Inés París, Judith Colell, Patricia Ferreira o Laura Mañá hicieron visible la autoría femenina siendo capaces no solo de crear un espacio propio en el terreno de la industria sino también una popularidad y reconocimiento de crítica y público nunca antes visto. Resulta significativo, sin embargo, cómo los nombres de aquellas siguen siendo a día de hoy los más divulgados y mencionados cuando se piensa en el cine realizado por mujeres. La continuidad de sus trayectorias más allá de aquella década, su activismo en torno a la Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales (CIMA), cuya fundación encabezaron en 2006, o la aún indudable discriminación que los medios hacen con respecto al tratamiento del cine dirigido por mujeres frente al de los hombres pueden responder en parte a este hecho. Si tenemos en cuenta además la repercusión del estreno de *Mi vida sin mí* (Coixet) y *Te doy mis ojos* (Bollaín), ambas en 2003, como el arranque simbólico de la cinematografía dirigida por mujeres de este nuevo siglo, deberemos partir de la idea de que, la tentación de dibujar una nueva generación que pueda entenderse como relevo, no solo nace al socaire de aquellas sino que lo hace en paralelo y en convivencia.

Y sin embargo, hay un nuevo acontecimiento simbólico (esencialmente por su alcance mediático) en 2010 que nos permite hablar de la puesta en circulación de un grupo de mujeres cineastas que, si bien recoge una tradición, propone asimismo una idea de renovación posible. Es el año en el que Mar Coll recibe el Goya a la mejor dirección novel por *Tres días con la familia* compartiendo además nominación con Juana Macías (que competía con su film *Planes para mañana*). Pero este evento no era más que la punta de un iceberg que había empezado a mostrarse ya gracias al debut fundamental de Roser Aguilar en Locarno con *Lo mejor de mí* en 2007 o por el paso de Elena Trapé (con *Blog*) y Judith Colell (con *Elisa K*, firmado junto a Jordi Cadena) por



La canadiense Sarah Polley en *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003)

el Festival de San Sebastián ese mismo año 2010. A este grupo vendrían a sumarse después cineastas como Nely Reguera con *María (y los demás)* en 2016, Elena Martín (como coautora del film de escuela *Las amigas de Agata*, en 2015 y ahora directora en solitario de *Julia Ist*), o las más reciente Carla Simón que, con *Verano 1993*, se ha convertido en la realizadora revelación del año después de triunfar en Berlín y Málaga. Sin hacer caso a las diferencias de edad existentes entre todas ellas y teniendo en cuenta las distancias obvias entre sus propuestas fílmicas, resulta llamativo el fructífero debate que surge si las contemplamos como un grupo de directoras sin complejos que defiende una mirada propia al tiempo que busca dirigirse tanto a hombres como a mujeres al margen de cualquier estereotipo marcado. En sus películas el protagonismo absoluto es de las mujeres y en torno a ellas se propone el retrato íntimo de una feminidad compleja, sin clichés, tópicos ni cánones (ya sean físicos o sociales). Mujeres que se muestran al margen de cualquier victimismo, que se miran sin un ápice de complacencia y a través de las que se propone, en definitiva, un proceso de reconstrucción identitaria y liberación personal al tiempo que se ponen en cuestión los roles tanto familiares como sociales en torno a ellas tipificados. Los filmes de estas autoras parten a menudo de historias autobiográficas y vivencias íntimas para proponer una reflexión sobre las relaciones personales (así sean familiares, amistosas o amorosas), sobre las ataduras emocionales, las heridas, las inseguridades o incluso la violencia (directa o indirecta) a la que deben hacer frente. “No hay ideología con pancartas, pero implícitamente hay un discurso femenino y feminista que puede resultar igualmente incómodo”, explica Roser Aguilar al respecto. Es un cine, en definitiva, con un origen común: la necesidad de inventar un lugar nuevo desde el que reivindicarse como mujeres, pero también, y sobre todo, como cineastas. De ahí la vuelta a las raíces (la familia, la infancia...) y de ahí también, muy probablemente, el intento de todas ellas por proponer filmes que, si bien no anteponen la experimentación al relato, buscan jugar con las convenciones narrativas de uno u otro modo. Todas ellas, de manera muy genérica, po-

drían inscribirse en este sentido bajo la manida pero aún útil etiqueta del ‘otro cine español’. Resulta llamativo por último, la procedencia común de muchas: prácticamente todas provienen de Cataluña y se han formado en la ESCAC o en universidades como la Pompeu Fabra o la Autónoma de Barcelona lo que convierte de paso a estos centros en ejes esenciales para la filtración, el impulso y la promoción del cine dirigido por mujeres más actual.

Junto a estas cineastas es posible establecer otro grupo compuesto por mujeres que, de nuevo con todas sus diferencias, ofrecen una preocupación común, en este caso, hacia la representación de lo real, los límites de la ficción y los mecanismos de la experimentación fílmica en general. Se trata de autoras que defienden una idea del ‘documental creativo’ (herederas muchas de ellas del espíritu de cineastas como Joaquim Jordà o José Luis Guerin) que proponen una línea de acción en la que la relación con la realidad busca siempre un posicionamiento crítico que no renuncia a la poética y el estilo propio. Está presente en estas cineastas asimismo un interés por espacios y oficios a punto de desaparecer, por el concepto de memoria (Histórica y no) a ello asociado o por conflictos contemporáneos que, casi siempre, ofrecen de nuevo una conexión íntima y vital con ellas mismas. Entrarían en este cajón realizadoras como Mercedes Álvarez que obtuvo con *El cielo gira* (2004) el premio a mejor película en Rotterdam, pero también Mia de Ribot (*Hollywood Talkies*, con Óscar Pérez, 2011), Carla Subirana (*Volar*, 2013), Neus Ballús (*La plaga*, 2013), Marta Arribas y Ana Pérez (*Un sitio donde quedarse*, 2014), Alba Sotorra (*Game Over*, 2015) Ángeles Huerta (*Esquece Monelos*, 2016) o Leire Apellaniz (*El último verano*, 2016).

En una dirección más *outsider*, independiente y que se relaciona de una manera u otra con el videoarte, los metadiscursos o la exigencia de ir más allá en lo que a lenguaje fílmico se refiere, es posible situar asimismo a Virginia García del Pino o María Cañas. Y si la primera propone una sugerente idea del ‘extrañamiento’ en su manera de representar lo cotidiano (en trabajos como *Lo que tú dices que soy*, de 2007, *El ju-*

rado, de 2012 o incluso *La décima carta*. Basilio Martín Patino, de 2014), la segunda trabaja bajo el concepto de cine de guerrilla en piezas de *found footage* como *Fuera de serie* (2012) o *Sé villana. La Sevilla del diablo* (2013), con las que busca: “generar discursos a contracorriente que empoderen a la mujer a través del humor”, como define ella misma. En esta línea de producción al margen de los canales tradicionales, de libre circulación de contenidos y muy conectada con el universo *online* (como fuente de apropiación de materiales pero también como mecanismo de difusión) se encuentra en paralelo el colectivo lacasinegra que firma el film *Pas à Genève* en 2014. Natalia Marín por su parte (autora en solitario del corto *New Madrid*, 2016, después de formar parte del colectivo Los Hijos) o María Ruido (autora, entre otros, de proyectos como *Plan Rosebud*, de 2008), defienden líneas más claramente ensayísticas, mientras Ingrid Guardiola y Marta Sureda son autoras del proyecto de investigación creativa *La dimensió poc coneguda: pioneres del cinema* con el que arrojan luz, precisamente, sobre el papel de la mujer en los distintos oficios del cine. En esta misma línea Vanesa Fernández dirige el proyecto *Territorios y Fronteras. Research on Documentary Filmmaking* en torno a las nuevas formas de creación audiovisual.

Pero el cine dirigido por mujeres no se agota ni en una ni en otra vía y hay otras muchas alternativas posibles que nos llevan a cineastas con propuestas igualmente personales pero trayectorias y perspectivas más solitarias. Sería el caso, por ejemplo, de Isa Campo que después de años firmando los guiones de Isaki Lacuesta se lanza a la dirección (junto a este) en el último proyecto conjunto, *La próxima piel* (2016). En otro universo tanto creativo como industrial, la zaragozana Paula Ortiz propone en sus dos largos de ficción hasta la fecha: *De tu ventana a la mía* (2011) y *La novia* (2015) historias que, centradas en el amor y el dolor, resultan siempre poderosamente estilizadas. Enfocadas hacia el género de la comedia (generalmente romántica), en un terreno más claramente comercial, se encuentran por su parte autoras como Inés París, Belén Macías, María Ripoll, Teresa de Pelegrí o Manuela Burló Moreno. Nos dejamos muchas otras, pero Silvia Quer (*Febrer*, 2004),



Requisitos para ser una persona normal (Leticia Dolera, 2015)

Leticia Dolera (*Requisitos para ser una persona normal*, 2015), Cristina Diz (*Sleepless Knights*, 2012, firmado junto a Stefan Butzmühlen) o Denise Castro (centrada en el cine de terror y autora del largo *Salvación*, de 2016) son otros nombres de mujeres en activo a tener en cuenta.

Es posible, por último, focalizar un conjunto desigual y heterogéneo de realizadoras que se agrupa en torno al empeño y el impulso personal de María Zamora, productora ejecutiva de Avalon, que decide en 2007 apoyar de una manera activa un cine dirigido por mujeres: “para lo que he tenido que ir explícitamente a buscar los proyectos y con un plan que parte de probar trayectorias a través de cortos para pasar a continuación a producir el primer largo de cada autora”, explica ella misma. De su mano inician su trayectoria cineastas como Natalia Mateo y Marta Aledo (*Test*, 2007), Beatriz Sanchís (*Todos están muertos*, 2014), Susana Casares (*La invitación*, 2016) o las ya citadas Nely Reguera y Carla Simón. La realidad que pone sobre la mesa Zamora nos permite ofrecer una última consideración en oblicuo: la de reivindicar también a las productoras que favorecen de una u otra manera el cine dirigido por mujeres. En este barco navegan Miriam Porté (de Distinto Films), Marta Figueras, Valérie Delpiere (Inicia Films) o Luisa Romeo (de Frida Films). Pero esto sería asunto para otro artículo...

FLORES EN EL JARDÍN

Rosa Vergés

.....

A Agnès Varda

Cineasta, mujer valiente, libre, comprometida.

Una referencia.

En la larga película de la historia de la humanidad la mujer no ha sido protagonista sino una actriz secundaria siempre a la sombra del actor principal, el hombre. A lo largo de los siglos la sociedad ha confeccionado un reparto de roles según un argumento manipulador y equívoco de una trama llena de falsedades, como se demuestra por ejemplo en el guion del libro del Génesis: “Dios creó al hombre y a continuación de una de sus costillas extrajo la mujer...”. En términos tecnológicos de una posproducción digital la escena será imaginable pero nunca verosímil. No, la historia no funciona así. Sinceramente no hay quien se trague el cuento de la melodramática expulsión del paraíso por culpa de una tentadora Eva.

Habría que rebobinar la película para volver al origen y contarla de manera más equilibrada, devolver a la mujer su lugar en el mundo, su dignidad. Daría como resultado vislumbrar cuál, cuanta y cómo ha sido la participación de la mujer en el progreso de la civilización. En un nuevo montaje se añadiría imágenes descartadas censuradas o escritas con tinta invisible. Saldría a la luz su oculto talento y se documentarían logros en actuaciones múltiples de orden social, religioso, científico, intelectual, artístico, filosófico, etc.... Se restablecería la cadena de transmisión de una mujer a otra, de madre a hija, generación tras generación. Se recuperaría un legado fallido por la sistemática pérdida de referentes femeninos.



El invento del cine ha representado un gran avance de las artes pero inexplicablemente durante siglo y medio de existencia ha acumulado un enorme e injustificado agravio hacia las mujeres. La fábrica de los sueños, como se denominó en su origen, ha producido millares de películas, un inestimable patrimonio artístico, histórico y social de gran relevancia para el enriquecimiento del imaginario colectivo. Eso sí, el llamado séptimo arte ha seguido los mismos parámetros de siglos anteriores: Ha ignorado o silenciado la valiosa aportación de las mujeres.

Y fue precisamente una mujer quien tuvo el ignorado privilegio de ser la primera persona en idear ficción cinematográfica: Alice Guy, cineasta francesa, pionera sensible y decidida; quizás le debamos a su ocurrencia el inicio de la industria audiovisual. Rodó más de cien películas, algunas de ellas en los inicios de los estudios de Hollywood; tuvo un éxito extraordinario antes de caer en un lamentable olvido.

Es interesante mirar hacia atrás para ir hacia delante. Conocer a un referente del origen, unir a la cadena formada por todas las cineastas un eslabón fundamental. En sus memorias, la cineasta francesa cuenta su privilegio al asistir al nacimiento del cine y desvela la génesis de su aventurada idea:

“Un día en la sede del negocio fotográfico de Mr. Gaumont para quien trabajaba, recibimos la visita de los dos hermanos Lumière. Iban a presentar un aparato de su invención. Era una sorpresa. No quisieron contar de qué se trataba... Fuimos a la cita en el Grand Hotel de París. En una sala, una sábana blanca colgaba de una pared. En el extremo opuesto uno de los hermanos manipulaba un aparato parecido a la linterna mágica. Se

hizo la oscuridad y vimos aparecer en esa pantalla de fortuna la fábrica Lumière... Las puertas se abrieron y salía una flota de obreros, gesticulando y riendo... Asistíamos al nacimiento del cine.

Pero para Mr. Gaumont, igual que para los hermanos Lumière, todo el interés se centraba sobre todo en la solución de problemas mecánicos. Era un aparato más para poner a disposición de sus clientes. El interés educativo o el poder de distracción que podía tener la filmación no parecía haber retenido su atención. Todo lo que rodaban eran demostraciones y no se salían del círculo.

Como hija de editor había leído mucho y retenido bastante. Había hecho un poco de teatro amateur y creía que con todo aquello se podía hacer más. Armándome de valor, propuse tímidamente a Mr. Gaumont escribir sainetes interpretados por amigos. Si hubiéramos, previsto el desarrollo que tendría el tema, no hubiera obtenido su consentimiento.

Mi juventud, mi inexperiencia, mi sexo, todo conspiró contra mí.”

En el XXI, la conspiración continuada ha dado una numerosa lista de mujeres intrépidas. Se ha ido normalizando la situación y no resulta extraña la aparición de tantas jóvenes cineastas.

Ha cambiado el panorama, se refleja en los cargos de responsabilidad asumidos por mujeres en cualquiera de las especialidades: producción, guion, dirección, sonido, fotografía, montaje a la posproducción.

Más allá de la esperanza y la confianza absoluta de que su actuación será un referente veraz en el porvenir, la consolidación de la mujer en el engranaje del equipo técnico no es suficiente.

Nuestra influencia como cineastas con voz propia es decisiva para perseguir un cambio radical de una sociedad arraigada a unos principios caducos contraria a



*La cineasta francesa
Alice Guy (1873-1968)*



Boom boom (1990), la primera película dirigida por Rosa Vergés

la igualdad de oportunidades, lastrada por una inercia ancestral hacia una corriente de aguas muy turbias. Para avanzar como sociedad y crear vínculos sólidos entre personas sin etiquetarlas por una percepción de su naturaleza condicionada por su sexo es imprescindible dar un salto al otro lado de la cámara, cruzar el espejo y preguntarse: ¿cuál es la imagen que se proyecta de la mujer?

Frente a la cámara se han creado mitos imperecederos, modelos de perfección imposibles de imitar y aún más difíciles de sobrellevar. A la mítica actriz, Marilyn Monroe, le horrorizaba saberse adorada como fantasma de celuloide pero no ser respetada como persona de carne y hueso y mente despierta.

Es insensato y peligroso seguir difundiendo la fantasmiosa existencia de mujeres frágiles, objeto de deseo y demasiado a menudo objeto también de desprecio y maltrato. La sociedad manipula la imagen de la mujer hasta el extremo de que su representación en la ficción sigue siendo falsa. Es triste pensar cómo la era de la comunicación perpetúa tanta ceguera. En un mundo conformado por un bombardeo de imágenes, las pantallas actúan como ventana abierta conectada a un espacio mental común. Un jardín lleno de contenidos



Tic tac (1997) fue una propuesta fantástica de la directora catalana

degradantes para la imagen de la mujer de nuestro tiempo como flores de plástico con terror a marchitarse, muñecas moldeadas con silicona, lagartijas anoréxicas trepando por un muro infranqueable. Plantas venenosas armadas con pinchos, amenazantes, agresivas, guerreras. Habría que arrancar las malas hierbas y dejar crecer flores de inteligencia fresca entre plantas de todas especies; cientos de mariposas revoloteando como imágenes libres, el néctar de las ideas ante los ojos ávidos de los espectadores imantados frente a las pantallas. Y en el centro del jardín, un manzano para que Adanes y Evas compartan una jugosa manzana a mordiscos en un paraíso menos artificial y amenazante, se cuestionen el mundo, curiosean, creen y piensen proyectando con firmeza sus sueños en la película de la vida, mintiendo con la ficción para contar la verdad... ¡Corten!

Sí, cineastas, está en juego la inspiración de la juventud que tomará el relevo de nuestras ambiciones artísticas, un modelo de la creación de contenidos para una sociedad vertiginosa que corre pero al mismo tiempo está resultando demasiado lenta para ponerse al día en lo que se refiere a armonizar cultura y mujer, dos palabras que se sienten muy a gusto unidas.

LA LIBRERÍA:

de Fitzgerald a Coixet

Olga Muñoz

.....

PENELOPE FITZGERALD

La librería

Traducción de Ana Bustelo

Posfacio de Terence Dooley

La librería

*Edición conmemorativa
con imágenes y
arroz cocinado*



Penelope Fitzgerald publicó *La librería* en 1978. Obra de difícil clasificación, que quedó finalista del Booker Prize, y que en España publicó en 2010 la editorial Impedimenta, cuenta la aventura de una librera que intenta subsistir con su negocio en un pequeño pueblo inglés a finales de los años de 1950. Parece ser que Fitzgerald se inspiró en su propia experiencia, un trabajo a media jornada como librera en un pueblo de la costa inglesa en el condado de Suffolk en el que residió temporalmente. Otra apasionada de los libros y las librerías, Isabel Coixet, decide llevar esta historia (que conocía desde hacía una década) a la gran pantalla, y el excelente resultado le valió tres premios Goya en 2018: Película, Dirección y Guion adaptado. Además, obtuvo el premio a la mejor adaptación literaria, en la Feria del Libro de Fráncfort.

La película nos cuenta esta historia con la misma elegancia y veracidad con la que escribió su novela la autora británica, aunque suavizando levemente el tono,

que en el libro es algo más duro y pesimista. Coixet traslada con total fidelidad el espíritu y el ambiente del texto, rodando una película perfectamente ambientada, con brumosos paisajes y de gran belleza formal. De hecho, los espacios —limitados a algunas calles y casas del pueblo costero donde se desarrolla toda la trama y los espectaculares paisajes marinos— son tan importantes como los propios personajes.

Florence (Emily Mortimer), una joven viuda y voraz lectora, que lleva años viviendo de la pensión de su marido fallecido en la guerra, se arma de valor para abrir una librería en Old House, la segunda casa más antigua de Hardborough, con problemas de humedad y supuestamente embrujada en la versión literaria (no en la película). Sería la primera y única librería que se abre en toda la zona, proyecto en el que cree firmemente y que despierta todo tipo de reacciones entre sus vecinos. Tras la consabida pelea con el banco, la inmobiliaria, y el abogado, y recibiendo de paso su buena dosis de condescendencia masculina, Florence se enfrenta a un enemigo inesperado: un rico matrimonio que ostenta el poder en el pueblo a través de su inmensa red de contactos, los Gamart. La señora Gamart le insta amable-



mente a ceder *Old House* para poner en marcha un centro de las artes -evidente capricho repentino, pues en siete años nadie había mostrado interés en la propiedad- en una conversación cargada de amenazas veladas. Aunque algo aturdida, y con la determinación tocada de ingenuidad que solo poseen las personas bondadosas, Florence resiste y sigue adelante con su idea.

Afortunadamente (y como pasa en todos los cuentos) la protagonista recibe ayuda de algunos vecinos y sobre todo de Christine, una niña que resulta ser enormemente madura, resuelta y sensata que junto con el resto de habitantes de Hardborough, ofrecen un variopinto plantel de secundarios estafalarios que con sus peculiaridades aportan un contrapunto divertido en la parte central de la película, en la que la protagonista y su ayudante ponen en marcha por fin la librería. Por cuestiones obvias, de tiempo y de ritmo narrativo, estos capítulos están más desarrollados en la novela que en la película, en la que Florence y Christine reciben los primeros pedidos, arreglan y colocan los muebles y los materiales, atienden a sus primeros clientes con el optimismo flotando en el ambiente, acompañadas de la chispeante banda sonora a cargo de Alfonso de Villalonga.

El principal reto de Florence es Mr. Edmund Brundishy (interpretado por Bill Nighy), un esquivo vecino que vive atrincherado en su mansión desde hace años, con la única compañía de sus libros y que le escribe a la librería pidiéndole que le mande novedades. Tras varios envíos exitosos de libros (especialmente cautivado por Ray Bradbury) es invitada a la mansión y la tímida amistad surgida entre ambos, a raíz de compartir lecturas y recomendaciones, se afianza al descubrir cada uno en el otro la integridad y el respeto como señales de identidad, además del desprecio compartido por las facciones intolerantes del pueblo. Otro reto que afronta la protagonista es qué hacer con un libro que está escandalizando a lectores de todo el mundo, *Lolita* de Nabokov, del que finalmente encarga una gran cantidad de ejemplares. El colmo de lo que podía soportar un pueblo conservador y mojigato, que vuelve a lanzar una tanda de quejas y lamentos contra la librería, en cuyo escaparate se producen aglomeraciones de jovencitos expectantes.

A pesar de mezquindad y la dureza que encuentra, Florence se distancia de sus opositores usando altas dosis de ironía. Los comentarios mordaces que conocemos en la novela a través de sus pensamientos están lleva-

dos a la película de manera magistral en los diálogos breves, concisos. Un ejemplo lo tenemos al comienzo, cuando atiende con paciencia a las explicaciones del director del banco, que le ha insistido incansablemente sobre la obviedad que un negocio no debe perder dinero:

“Personalmente, dispongo de muy poco tiempo para mí. ¿Sabe?, la gente se equivoca acerca de los horarios que tenemos en los bancos (...) Cuando por fin puedo retirarme, no hago más que leer unas cuantas páginas y me entra un sueño incontrolable.

Florence calculó que, a ese ritmo, un buen libro le duraría al director más de un año. El precio medio de un libro era de doce chelines y seis peniques. Suspiró”.

En la versión cinematográfica, y al decir el director que se queda dormido en cuanto coge un libro, Florence añade a su inocente mirada un toque de malicia y responde: “¿Lo ve? Y luego dicen que los libros no sirven para nada”.

También hay que destacar la excelente elección de los actores por parte de Coixet. Emily Mortimer encarna a la perfección a la protagonista con su aire de vulnerabilidad y determinación, de ingenuidad e inteligencia, de recato y osadía. Sobre todo, la estupenda Patricia Clarkson en el papel de malvada Violet Gamart, que enriquece la rigidez del carácter su personaje con los

infinitos matices de su elegancia y sensibilidad. De hecho, una de las mejores escenas de la película es el duelo de titanes con su contrario, Mr. Brundishy, que es el único con poder y carácter suficientes para plantarle cara desde las antípodas morales e ideológicas. La discusión entre ambos es toda una lección de interpretación, a cargo de Clarkson y Nighy, de cómo esculpir amenazas con impecable compostura británica, mostrando de manera casi imperceptible las profundidades del alma en cada mirada, cada gesto, cada sílaba.

Esta breve historia es, en definitiva, todas las historias: la de David contra Goliat, en este caso, la de una iniciativa cultural pionera en una población conservadora y endogámica que (sorpresa), se da de bruces con los de siempre. Mientras seguimos los avatares de Florence y su librería, resuenan en nuestra memoria los ecos de todos los libros y películas que nos han advertido de los peligros de ir contra el sistema y. Sin embargo, nada de esto enturbia el disfrute de la película, la belleza y el lirismo de sus paisajes, la espléndida banda sonora, las divertidas peculiaridades de los personajes, las acertadas interpretaciones... Es, en definitiva, un relato delicioso que, con ritmo pausado sin llegar a ser lento, nos permite paladear un sentido homenaje a ese oficio que ha estado en peligro desde el inicio de los tiempos pero que sigue esquivando los malos augurios (con permiso de Amazon): el de librero.



LIBROS DE CINE

Pablo Pérez Rubio

.....

Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI

Annette Scholz, Marta Álvarez (eds.).

Iberoamericana - Vervuert, Madrid, 2018.
303 páginas.



Bajo la premisa “El cine de hoy en día sigue dominado por hombres”, este interesante libro colectivo se presenta como un debate sobre el estado de la cuestión de la presencia femenina en el audiovisual español e hispanoamericano de la actualidad. Bajo un planteamiento abiertamente feminista (no es lo mismo “cine realizado por mujeres” que “cine feminista”, se afirma con tino), se afronta en esta obra el análisis de tan complejo problema (¿por qué la presencia de la mujer es tan poco determinante en el cine, cuantitativa y cualitativamente?) y se reflexiona sobre las experiencias de mujeres cineastas en el ámbito hispanoparlante: su formación académica, su participación en líneas de *crowdfunding*, en el cine de animación y en el documental, así como las prácticas emergentes en la llamada América Latina. Se ofrece al lector una completa cartografía de las mujeres cineastas a lo largo del continente (incluidas cinematografías tan olvidadas como la ecuatoriana, la peruana, la costarricense, la paraguaya o la boliviana), con especial atención, eso sí, a las más desarrolladas: Chile, Argentina, México, Cuba o Colombia.

Como se dice en el prólogo, el volumen “se acerca a la obra realizada por diversas directoras en lo que llevamos de siglo, dando a conocer las vertientes, formatos y tendencias cultivados por estas nuevas creadoras”. Si no existe, como tanta veces se ha negado, el cine hispanoamericano, menos aún podemos hablar de este

concepto desde una perspectiva de sexo. Estas y otras cuestiones se abordan de manera rigurosa, y el libro plantea, sobre todo, preguntas plenas de interés: ¿existe un “cine de mujeres”? ¿cómo plantear el estudio del cine hecho por mujeres?, ¿es definitiva la irrupción masiva y natural de la mujer en el ámbito fílmico?, ¿se puede hablar de un documental feminista?, etc. Además, *Cineastas*

emergentes incluye un DVD con nueve cortometrajes representativos y material didáctico en PDF para su uso en las aulas.

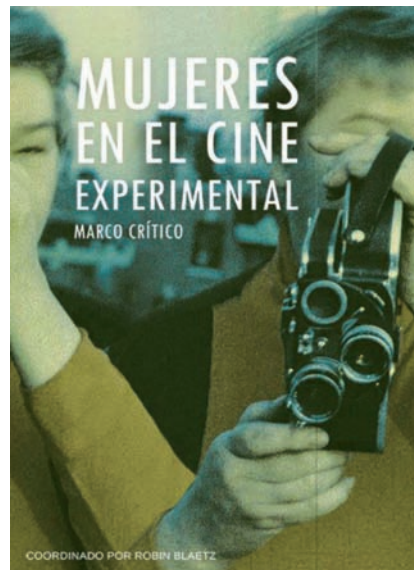
* * *

Mujeres en el cine experimental. Marco crítico

Robin Blaetz (ed.)

Editorial 8mm, Madrid, 2018. 334 páginas.

El cine de vanguardia, o experimental, es uno de los campos de estudio más complicados, no solo por la intrínseca dificultad de análisis que ofrecen sus imágenes, sino también por su condición de cine realizado en los márgenes de la industria y lo institucional; películas dispersas, filmadas en los más variados formatos de celuloide y vídeo, no siempre depositadas en filmotecas y archivos, no siempre en buen



estado de conservación... La profesora norteamericana Robin Blaetz realizó en 2007 un esfuerzo por sistematizar académicamente el trabajo de las mujeres en el cine experimental, centrándose en el cine norteamericano de la segunda oleada de vanguardia (años sesenta-setenta del siglo pasado). Los trabajos del volumen que ahora ha editado en España la distribuidora 8mm, recientemente convertida también en editorial, provienen casi todos ellos del campo universitario, y se centran en el estudio de esta práctica fílmica (cuya pionera fue sin duda Maya Deren) desde perspectivas como el feminismo, el marxismo, la semiótica estructural y los estudios culturales. El libro afronta el trabajo de directoras y artistas como Marie Menken, Joyce Wieland, Marjorie Keller, Barbara Rubin o Chick Strand, estableciendo paradigmas, metodologías y miradas, atendiendo al marco teórico en que se inscribieron las películas (jornadas, seminarios, artículos) y analizando la interacción del cine con otras manifestaciones artísticas como la pintura, las instalaciones, el *happening*, el nuevo teatro, el pre-porno..., todo ello dentro (y siempre con Warhol y Jonas Mekas como máximos referentes) del contexto del *hippismo*, la contracultura, el *underground* y los inicios del postmodernismo. *Mujeres en el cine experimental* se abre como una primera fuente de información y análisis para los interesados en el audiovisual que explora e indaga en las imágenes desde una perspectiva “de género” (o de sexo, para ser más exactos), especialmente en lo que se refiere a la representación del sexo y el cuerpo femeninos y el papel de la mujer en el complejo mundo contemporáneo.

* * *

Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo

Barbara Zecchi (ed.)

Prensas Universidad de Zaragoza, 2017. 496 páginas.

Coixet es, además de una de las directoras de trayectoria más dilatada y coherente del panorama actual español, una de las más controvertidas y menos valo-

radas por la crítica. Ciertamente algunas de sus películas, como *Mapa por los sonidos de Tokio* o *Ayer no termina nunca*, no invitan precisamente al consenso. Por ello no está mal (sobre todo para quienes no valoramos demasiado el cine de la catalana) acercarse a este volumen que estudia y

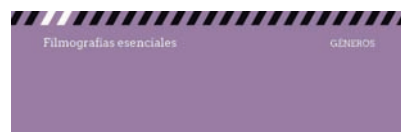
reivindica la filmografía de Coixet desde diversas perspectivas universitarias, siempre próximas a la mirada “de género” y los estudios culturales. Coordinado por la profesora Barbara Zecchi, este atractivo volumen presenta cuatro zonas bautizadas con sendos efectos técnicos cinematográficos; “Gran angular” recoge trabajos que examinan el cine de Coixet desde perspectivas transversales: su interés por los Estados Unidos, la materialidad, el silencio y el sonido, su forma de mirar y de “tocar” la realidad, etc. La segunda parte, “Teleobjetivo”, analiza individualmente sus películas, con pertinencia y sagacidad, desde *Demasiado viejo para morir joven* hasta *Aprendiendo a conducir*. La tercera, “Zoom”, se ocupa de los documentales, entre los que destaca *Escuchando al juez Garzón*, estudiado con acierto por Hernando Gómez y Francisco Zurian. Finalmente, el segmento “Gafas” contiene una breve entrevista con la autora (por parte de María Donapetry) y un divertido texto sobre la gastronomía en el universo creativo de Coixet. En un libro bastante homogéneo, resultan especialmente estimulantes los textos de Lucía Tello sobre la conjunción de ética y estética en los documentales de la realizadora, de Raquel Medina sobre *Ayer no termina nunca*, de Silvia Guillamón sobre *A los que aman*, así como una sugestiva aproximación a los “silencios significantes” (incluido el monólogo interior) en el cine de Coixet, escrita por Rosario Torres.



Dolor en la pantalla: 50 melodramas esenciales

Pablo Pérez Rubio

Universitat Oberta Catalunya, Barcelona, 2018. 196 pág.



Literatura para ver.

Bajo el título de *Cine para leer* el equipo de la revista cultural *Reseña* publicaba un anuario recopilatorio de referencias críticas que conmutaba las películas en textos de análisis fílmico. Pablo Pérez Rubio regresa al melodrama para proponernos, probablemente sin propo-

nérselo, el itinerario inverso. La lectura de cada una de las cincuenta referencias seleccionadas por el autor supone no solo un estímulo sino una necesidad casi vital para descubrir (o en su caso redescubrir) una serie de títulos, en la mayor parte de los casos situados, por el injusto curso del tiempo, en ese limbo entre el cielo de las obras magistrales y el infierno del olvido.

Publicado por la editorial UOC en una colección que recopila filmografías esenciales tanto sobre géneros como movimientos cinematográficos, o sobre cualquier otra materia de interés social o cultural, el libro empieza con un estudio introductorio donde el autor realiza un documentado análisis de la evolución del concepto, desde la seminal narrativa popular pasando por el tamiz literario decimonónico hasta la consolidación del término en el ámbito fílmico a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Al igual que sucede, por ejemplo, con el cine negro (*film noir*), resulta una empresa casi quimérica cualquier intento por delimitar conceptualmente ese “género de géneros” que ha configurado el melodrama, por ello el autor vuelve a incidir en la idea de que “... para

ser más rigurosos, la amplia noción del género cinematográfico melodrama debería dejar paso a la idea de lo *melodramático* en el cine”, como idiosincrasia que no entiende de géneros. Esta noción permite romper las fronteras, tradicionalmente canónicas, que constreñían el género al ámbito de las pasiones amorosas, eso sí con epicentro en los sentimientos exacerbados por el dolor, como queda estampado en la cubierta del libro. A título de ejemplo, este puñado de “obras singulares” incluidas en la selección evidencian que el *elemento melodramático* se manifiesta por encima de cualquier clasificación genérica: *Bambi* (1942), *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven*, John M. Stahl, 1945), *Gertrud* (Carl T. Dreyer, 1964), *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980), *La vida de Adèle* (*La vie d'Adèle/Chapitres 1 et 2*, Abdellatif Kechiche, 2013).

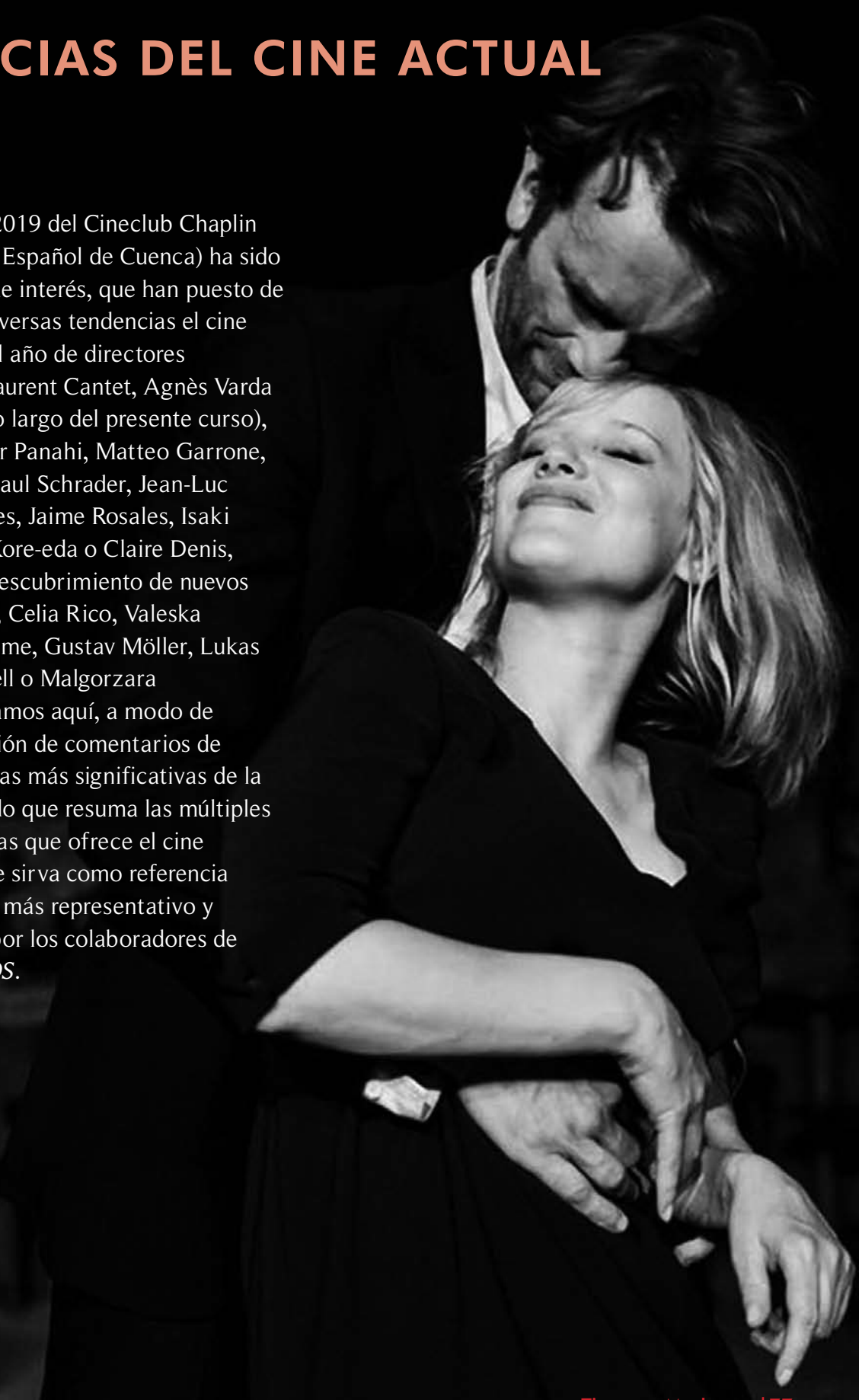
Como oportunamente advierte Pérez Rubio al justificar su selección, cada “lector echará en falta seguramente alguna de sus películas favoritas”. Mi ausencia personal se llama *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951), lo que no es óbice para apreciar el atino de un corpus que abarca todo el “arco temático (...) con sus subgéneros, tendencias, tonalidades y áreas geográficas”. Con todo, lo mejor son las lecturas fílmicas propuestas para cada una de las cincuenta películas reseñadas en el libro, gracias a unos comentarios precisos salpimentados con las oportunas dosis de culta erudición cinematográfica, necesarias para estimular la motivación inherente a cualquier lector/espectador que se precie.

En resumen, un volumen imprescindible para adentrarse en un género muy popular que ha gozado (y goza) de enorme predicamento, y por ahora sin fecha de caducidad, especialmente por la facilidad del espectador para empatizar con el sufrimiento de los personajes, identificándose con ellos mediante un sencillo y efectivo engrudo apodado dolor. También, porque el melodrama, en general, suele utilizar formas y modelos de representación visual tan sencillos como equilibrados, embebiendo las obras de una estructura narrativa fácilmente digerible. Característica que el autor reseña y reitera con el signo *pregnancia*.

Pepe Alfaro

TENDENCIAS DEL CINE ACTUAL

La temporada 2018-2019 del Cineclub Chaplin (y la Semana de Cine Español de Cuenca) ha sido fructífera en títulos de interés, que han puesto de manifiesto las más diversas tendencias el cine actual. Este ha sido el año de directores consagrados como Laurent Cantet, Agnès Varda (fallecida durante a lo largo del presente curso), Roman Polanski, Jafar Panahi, Matteo Garrone, Pawel Pawlikowski, Paul Schrader, Jean-Luc Godard, Lászlo Nemes, Jaime Rosales, Isaki Lacuesta, Hirokazu Kore-eda o Claire Denis, pero también el del descubrimiento de nuevos talentos (Elena Trapé, Celia Rico, Valeska Grisebach, Lars Kraume, Gustav Möller, Lukas Dhont, Meritxell Colell o Malgorzara Szumowska). Entregamos aquí, a modo de antología, una selección de comentarios de algunas de las películas más significativas de la temporada, intentando que resuma las múltiples perspectivas y miradas que ofrece el cine contemporáneo y que sirva como referencia —y memoria— de lo más representativo y valorado del mismo por los colaboradores de *TIEMPOS MODERNOS*.



Antología

COLD WAR

Marta Rodrigo

Pawel Pawlikowski es un director de cine nacido en Polonia y residente en Estados Unidos que empezó a rodar películas a mediados de la década de 1980. Sus primeros trabajos fueron documentales para la BBC. Más tarde, en 1998, se pasó a la ficción con el telefilm de bajo presupuesto *Twockers*, que está muy enraizado en su anterior experiencia con los documentales. A este le siguen dos largometrajes escritos y dirigidos por él, *Last Resort* y *My Summer of Love*, por los cuales recibió sendos premios BAFTA, así como otros galardones de otros festivales de todo el mundo. Con *Ida*, entre otros muchos premios, ganó el Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Una película de gran potencia visual, así como una complejidad al explicar los sentimientos, que puso de manifiesto que Pawel Pawli-

kowski era un director distinto y poderoso, que vuelve a confirmar su valía con *Cold War*.

Cold War está dedicada a los padres de Pawlikowski, cuyos nombres comparten los protagonistas. Los verdaderos Wiktor y Zula murieron en 1989, justo antes de que cayera el muro de Berlín. Pasaron cuarenta años juntos de forma intermitente, rompiendo, peleándose y castigándose a ambos lados del Telón de Acero. En palabras del director, “eran personas fuertes y maravillosas pero como pareja eran un auténtico desastre”. Aunque los datos de la pareja ficticia del realizador son bastante diferentes a los reales, Pawlikowski llevaba casi diez años pensando en la forma de contar la historia de sus padres. A pesar de la dificultad, siguió intentando comprender el misterio de esa relación. “He vivido mucho y he visto muchas cosas, pero la historia de mis padres lo supera todo. Comprendí que eran los personajes dramáticos más interesantes que había conocido”. Al final, para poder escribir la película, tuvo que alejarse de la historia de sus padres. El resultado es una historia fuerte y conmovedora, muy inspirada en el amor complicado e inestable de sus padres. Una historia de amor ambientada en la Polonia de la posguerra contada con un excelente estilo y una sensibili-



dad desgarradora. El director polaco utiliza no solo una bella fotografía, sino que además convierte escenas en verdaderos cuadros. Además refleja paisajes perfectamente insertados en el amargo romance de los protagonistas. *Cold War* nos lleva por un viaje a través de Polonia, Berlín, París o Yugoslavia, durante los años de 1950, y la ambientación no tiene nada que envidiar a las grandes superproducciones de Hollywood.

Es una maravilla el apartado musical de la película, absolutamente expresivo ya que el espectador descubre cómo puede una canción contar una historia. De hecho, buena parte del guion se narra a través de las canciones. El trabajo con la banda sonora del cineasta polaco resulta fascinante en tanto que *Cold War* deviene también un magnífico film sobre las diferentes formas y significaciones de la música popular en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XX en relación con sus habitantes, sistemas políticos y distintas generaciones. ¿Cómo arranca el film? Como una suerte de documental musical en el que Wiktor y una colega se dedican a recoger, pueblo por pueblo, las canciones de la Polonia profunda.

El trasfondo psicológico y emocional siempre es el motor espiritual de la película, lo que le da vida, pero a la vez todo ocurre en un contexto histórico dado, el cual es muy importante y más poderoso cuando está en un segundo plano porque se vuelve más elocuente que si se tratase de una película histórica. *Cold War* es una rotunda obra maestra, una de las experiencias cinematográficas más maravillosas de los últimos años.

ATARDECER

Juanjo Pérez

Budapest, en 1913, compite con Viena. Son los tiempos gloriosos del imperio austro-húngaro, en los que la burguesía y la aristocracia, acomodadas en el poder, no quieren ver el nacimiento de una corriente revolucionaria, que en la película se presenta conectada al surgimiento del nacionalismo y a la decadencia moral de la monarquía.



En este contexto, Irisz Leiter, de veinte años, acogida en un orfanato, llega a Budapest con la esperanza de trabajar en una sombrerería de sus padres. El nuevo propietario la rechaza, y es entonces cuando la joven busca sus raíces familiares en un clima de agitación y atentados. Se encuentra perdida, superada por los acontecimientos y desconcertada en todo momento. Es entonces cuando comienza un periplo desconcertante de idas y venidas, en busca de un hermano que nunca supo que existía. Mientras tanto el país se prepara para la guerra.

László Nemes, director y guionista húngaro que debutó con mucho éxito con *El hijo de Saúl*, ya tenía en mente la idea de hacer una película sobre una mujer solitaria, perdida en su mundo, mundo que no llega a entender, aparentemente lleno de contradicciones.

A diferencia de *El hijo de Saúl*, de minucioso estilo documental, *Atardecer* resulta una historia misteriosa, de preguntas y respuestas inconclusas, en la que se invita al espectador a seguir a Irisz en su búsqueda de identidad, en su confusión, en su devenir, en sus interrogantes, en comprender la realidad que le rodea, en localizar a su hermano. Sin embargo, de cada pista que parece desvelar, surge una información contradictoria. Y el personaje principal puede perfectamente no ser

consciente de la evolución de su proceso interior: Irisz se encuentra atrapada entre luces y sombras, y se debate entre el inconformismo y la amenaza.

Los escenarios son de una belleza y suntuosidad desbordantes, y asombra la convicción con la que Nemes los convierte en el trasfondo borroso de la odisea de Irisz. En *Atardecer*, Nemes se desmarca ligeramente del uso del plano secuencia y sabe sacar partido del montaje a la hora de señalar la incertidumbre que rodea a los acontecimientos; prioriza el primer plano (Irisz acapara el plano, se adueña de él, transmitiendo el caos que hay a su alrededor), jugando al enfoque y desenfoque de la imagen a fin de sugerir espacios, a veces en *off*, que el espectador tendrá que reconstruir o imaginar; sigue, al mismo tiempo que los espectadores, cámara en mano, a modo de *travellings*, los recorridos de Irisz por los sinuosos laberintos de calles, casas, jardines y palacios. Por otro lado, no resuelve situaciones narrativas. Invita al espectador a la reflexión, a que sea él quien encaje las piezas-escenas y extraiga conclusiones.

La aventura itinerante de esta mujer está jalonada por elipsis temporales, mientras que el uso del sonido añade otra capa de extrañamiento a la puesta en escena. Toda esta configuración audiovisual permite a Nemes mostrar, con frescos históricos, entre naturalistas e impresionistas, el caos de la ciudad, y articular así el retrato de un enmarañado momento de transición histórica, como reconoce el propio Nemes:

“*Atardecer*, desde un principio, intenta seguir de cerca al personaje principal, Irisz, cosa que da un enfoque muy íntimo en una película de época, e intenta romper con los códigos previsibles de la percepción del pasado. Ojalá que el espectador se sumerja en un mundo desconocido, donde las personas hablen lenguas diferentes (el sonido es la piedra angular de la estrategia de inmersión), y así se fuerce a eliminar algunas barreras. Creo que es muy necesario. Mi principal objetivo es llegar al espectador de una manera diferente, después de hacer que el público sienta y reflexione”.

EL LIBRO DE IMÁGENES

José Ángel García

Fiel a sí mismo y su personal y heterodoxa visión de lo que es o al menos a su juicio, debe ser el cine, Godard nos propina con su última realización *Le livre d'image*, *El libro de imágenes*, una nueva prueba de su empecinada y sostenida indagación de la esencia del fenómeno fílmico, de su constante experimentación en torno a la imagen cinematográfica. Y es que, a sus ya ochenta y ocho años, el cineasta francés, tan fiel a sí mismo como siempre, sigue siendo el más drástico a la par que veraz y comprometido *enfant terrible* de aquel modo distinto de entender el cine que fue la *nouvelle vague* de la que fuera padre y de la que sigue siendo heredero al límite.

Aluvión de imágenes icónicas y elementos sonoros utilizados como teselas para la construcción de un complejo mosaico donde sentir y razonar se aúnan y lidian y en esa lid a la par se confunden y complementan — el hermetismo vuelto, paradójicamente, herramienta de inteligibilidad a fuer de una metódica ruptura del sentido— la nueva película del autor de *À bout de souffle* se constituye como un radical ejemplo de la plasmación audiovisual de la radicalmente moderna concepción del mundo como un todo solo entendible, en la medida que pueda serlo, a partir del fragmento. Jardín de senderos que más que bifurcarse se entrefecundan en su cruce bajo su aparente disyunción estructural, apasionante collage de imágenes tanto fílmicas o televisivas como procedentes de móviles o de la red, tal cual o tratadas colorísticamente en ocasiones casi hasta la exasperación, a su vez punteadas —quizá habría que decir contrapunteadas— por citas recitadas en *off* por el propio Godard, y por todo ello reapropiadas y recontextualizadas y por tanto semánticamente resignificadas, el nuevo reto que el cineasta nos propone se configura en una concatenación de series que, como bien señalaba Roger Koza en su comentario en *Clarín Revista Ñ*, “parecen estar dirigidas hacia un inesperado anuncio final, en el que todo el film arriesga una última afirmación”, y en cuyo epílogo “se habla de una *ardiente esperanza*, y ésta tiene una figura concep-



tual imprevista, precedida por un cuento político que remite abiertamente a la tradición lúdica de Chris Marker” (el escritor, fotógrafo y director de cine también galo a quien se atribuye la invención del denominado documental subjetivo, autor del mítico cortometraje *La Jetée*).

Directamente emparentada con *Histoires(s) du cinema*, el proyecto de video en ocho partes que iniciara a fines de la década de los ochenta y finalizara en 1998, conformado casi en su totalidad por citas visuales y auditivas de películas, exhaustivo examen de la historia del propio concepto del cine y su relación con el siglo XX atacando su tradicional entendimiento lineal y unidisciplinar, *Le livre d'image*, amplía aún más el campo de actuación de su autor al abandonar —como bien se señalaba en la crítica de la película publicada en *elconfidencial.com*— al llevar a cabo un cambio de paradigma al “abandonar (en parte) la perspectiva eurocéntrica que caracterizaba *Histoires(s) du cinema* para reivindicar esa nueva *región central* que representa el mundo árabe mediante imágenes sobre las que, como se señala también en este mismo comentario “hace resonar la literatura de Albert Cosery, un autor francés nacido en Egipto que abrazaba en sus novelas un sistema de valores intrínsecamente magrebí en oposición al estilo de vida occidental”.

“Libro de arena cuyo principio y fin coinciden” en palabras de Luis Martínez en *elmundo.es*, *Le livre d'image* es una propuesta, en ocasiones desasosegante, desde luego nada plácida ni complaciente pero verdaderamente apasionante en la que el raciocinio y el sentir

marchan de la mano para proponernos un juego —el cine es un signo para interpretar, para jugar con él y hay que vivir con él, diría en su día el propio Godard— a la par sensitivo e intelectual a más, yo diría, que sociopolítico, cuestionador de cualquier mirada tradicional o acomodada, verdadera carga de profundidad sobre el hecho mismo de la representación —¿o quizá habría que decir recreación?— de la realidad.

LAS DISTANCIAS

Pablo Pérez Rubio

El modelo de película basada en el reencuentro de un grupo de amigos que comienza con ilusión y acaba con una explosión de rencores y ajustes de cuentas tiene precedentes, algunos ilustres y otros no tanto: *En septiembre* (Jaime de Armiñán, 1982), *Los amigos de Peter* (Kenneth Branagh, 1992) *Reencuentro* (Lawrence Kasdan, 1993), *La invitación* (Karyn Kusama, 2015) o *Perfectos desconocidos* (Álex de la Iglesia, 2017). En el caso de *Las distancias* (Elena Trapé, 2018), el planteamiento es similar: cuatro amigos viajan a Berlín para visitar a un quinto, que cumple treinta y cinco años; este no los recibe con la calidez que esperaban, afloran las contradicciones entre los miembros del grupo y la amistad se termina por quebrarse. Las reticencias previas se disipan pronto, pues Trapé (que debutó en 2010 con la estimable *Blog*) conduce el relato por caminos estimulantes y alejados del cliché (la terapia colectiva a la que se someten los cinco protagonistas). La cineasta toma dos decisiones que alejan la película de esos peligros: evitar que el conflicto entre los personajes caiga en el psicodrama colectivo —prima la contención sobre el estallido de los afectos— e impedir que los personajes permanezcan juntos en un espacio cerrado para dispersarlos por la ciudad y hacer que el conflicto central explote en otros y se diversifique en problemas irresolubles de pareja o de insatisfacciones personales de quienes entran en la madurez biológica sin hacerlo del todo en la psicológica.



El variopinto quinteto formado por Alexandra Jiménez, Miki Esparbé, Isak Férriz, Bruno Sevilla y María Ribera se caracteriza por estar sumido en diversas crisis: de autoestima, identidad, pareja, profesional, de Peter Pan... ¿Estamos, pues, ante una película generacional? Probablemente, pero quizá no sea esto lo más importante de una obra que, más bien, indaga y analiza las nuevas formas de relaciones humanas en la era del móvil (prolongación del cuerpo a modo de nueva extremidad), las redes sociales, los vuelos de bajo coste y la globalización, algo que ya ensayó la propia Trapé en *Blog*. Y ello, a la vez, componiendo un canto elegíaco de una generación que ha visto cómo iban pasando las oportunidades hasta consumirse en vanas promesas de prolongación del ya demolido estado del bienestar.

De manera consecuente con esta opción, Trapé se decanta por los planos cortos, cercanos a los personajes y de larga duración: su cámara escruta y examina cuerpos, rostros, gestos, y los enfrenta unos a otros para que luchen y se batan ante el espectador. Por ello, también, prefiere dotar a *Las distancias* de una textura oscura, con dominio de colores grises y fríos (el inhóspito Berlín invernal) y una atmósfera poco acogedora. Unas decisiones formales que brillan en los momentos más inspirados del film, como el tenso encuentro entre Olivia y Marion (la novia alemana del chico), la preparación de una tarta de cumpleaños que acabará —como,

metafóricamente, tantas otras cosas— en la basura o la discusión entre Guille, Anna y Eloi durante su breve y patética visita turística a la capital alemana: el turismo se hace imposible cuando no hay deseo de conocimiento ni de entregarse a la ciudad. Trapé sí se entrega a fondo y emerge como cineasta sólida e impecable, enérgica y solvente. Además, potencia los silencios, las miradas y los gestos para hacerlos trabajar semánticamente en beneficio de una historia en la que es más lo que se desconoce (sí se intuye) de la red de relaciones entre los personajes que lo que el espectador realmente conoce de ellas.

Las distancias se hacen inabarcables: el grupo humano se volatiliza, se disuelven los afectos y se constata la quiebra irreparable de la amistad: al final al película se vuelve, disimuladamente, drama. El retrato de fondo se desenfoca y emergen en primer término las figuras solitarias. El individualismo vence a la solidaridad grupal: vivimos en épocas de exaltación del yo y Trapé lo hace saber. El desencanto activó películas de Garcí, Fernando Trueba, Saura o Chávarri, y después de Urbizu, Armendariz, Uribe o Martínez Lázaro. Ahora es también el sentimiento motor de no pocas ficciones de los talentos actuales (pienso en Jonás Trueba, Pablo Llorca, Cesc Gay, Rosales, Guerin...). Y la nostalgia se transforma en melancolía.

LA REVOLUCIÓN SILENCIOSA

Juanjo Pérez

La acción transcurre en la dividida Alemania de 1956, cuando el muro aún no se había alzado. Dos estudiantes exploran secretamente el lado occidental de la ciudad y descubren con admiración la revuelta del pueblo húngaro en los noticiarios. Su lucha por la libertad despertará las simpatías de toda una clase de alumnos a punto de graduarse que, en solidaridad con sus vecinos europeos, deciden guardar un minuto de silencio en las aulas en honor a las víctimas, desafiando así las doctrinas ideológicas del Este.

A la pregunta “¿Puede un futbolista famoso como Puskás prender la llama de una contrarrevolución estudiantil?”, el director Lars Kraume respondía:

“Hay que recordar que la película está ambientada en Stalinstadt (actualmente Eisenhüttenstadt) en 1956. Eso significa que el Muro aún no se había construido y la creencia y la esperanza del socialismo como una forma superior al capitalismo estaba muy justificada. Definitivamente, queríamos que la película no mostrara el típico gris de las películas de Alemania Orien-

tal. Por lo tanto, decidimos mover la ubicación de la historia de Storkow a Stalinstadt”.

El levantamiento de Hungría tuvo lugar porque Jrushchov cambió el rumbo político después del régimen de terror de Stalin. Primero Polonia, luego en Hungría, los ciudadanos se sintieron animados a exigir más independencia, libertades y derechos. Pero los rusos no estaban por la labor. Occidente utilizó el levantamiento de Hungría para sus propios propósitos de propaganda. Oriente trató de limitar el daño con su propia propaganda. Sin embargo, este levantamiento fue definitivamente más importante para las personas que vivían en el bloque del Este que para los observadores de Occidente.

La nueva película del alemán Lars Kraume forma un díptico con su anterior, *El caso Fritz Bauer*, en su intención de recuperar un episodio poco conocido de la historia de la Alemania de la posguerra, que pone luz a una de las facetas más oscuras del país centroeuropeo. Si *El caso Fritz Bauer* se situaba en la antigua República Federal, esta lo hace en la Alemania del Este en 1956. En un instituto, un grupo de alumnos descubre, en una escapada furtiva a un cine del Berlín Occidental, el le-



vantamiento de los ciudadanos de Hungría contra los ocupantes soviéticos. Los muchachos se siguen informando al respecto en la casa de un viejo pariente de uno de ellos, donde escuchan clandestinamente las noticias de la RIAS, la radio del sector americano que emitía propaganda para los alemanes orientales. Un dato les conmueve especialmente. Entre las víctimas de la represión soviética se encuentra, supuestamente, el futbolista Puskás. Los estudiantes deciden entonces, a partir de la iniciativa de uno de ellos, mantener un minuto de silencio en la clase al día siguiente. Lo que surge como un pequeño gesto espontáneo de protesta juvenil ante una situación injusta, se convierte, de cara a las instituciones educativas, en un acto contrarrevolucionario que debe ser reprimido. La maquinaria funcional para aplastar la supuesta revuelta estudiantil se pone en marcha...

“Siempre hago en paralelo la investigación y la escritura para una película. La fuente más importante de documentación para *La revolución silenciosa* fue Dietrich Garstka y sus recuerdos personales, en los que se basa principalmente la película. Cada persona cuenta esas experiencias de modo muy distinto, pero si tienes demasiadas perspectivas que fluyen en la historia puede ser difícil desarrollar una trama viable. Por eso hablé con Dietrich sobre su libro y los recuerdos de aquel tiempo”.

La revolución silenciosa de los estudiantes sirve también para poner en evidencia las renunciadas y traiciones de los adultos, teniendo en cuenta que aquellos que se enfrentaron al nazismo habían adoptado sus mismos métodos de sometimiento a través del terror. Frente a la generación desgastada de los padres, los jóvenes se erigen como la nueva fuerza moral que todavía puede cambiar las cosas... o huir del país.

El discurso de denuncia del film es evidente y eficaz, sobre todo por la forma en que se apoya con recursos propios del melodrama. El final hace referencia a *Espartaco* —todos son el líder— y a *El club de los poetas muertos* —grupo colectivo cohesionado ante la ame-

naza, vínculos emocionales basados en solidaridad, amistad, resistencia al opresor, fidelidad...—.

El film se construye como un melodrama generacional juvenil más que como un *thriller* político. El diferente alumnado de la clase constituye un grupo heterogéneo de jóvenes: Kurt es un hijo carismático de un importante miembro del partido; Theo, su mejor amigo, es hijo de una familia de obreros; Lea, que vive con su abuela costurera, se debate entre Kurt y Theo; Erik, ortodoxo y atormentado, huérfano de padre, es considerado mártir de la causa. Y Kraume muestra también a un mínimo grupo de adultos que creen en el socialismo y que contemplan cómo un aparato autoritario está destruyendo todos sus ideales, desde el director del instituto, que intenta evitar la escalada de acontecimientos, hasta el obrero siderúrgico, que participó en la sublevación de 1953 en la RDA, cuando miles de trabajadores reaccionaron contra las nuevas políticas laborales.

EL REVERENDO

José Luis Muñoz

De siempre, las películas centradas en problemas religiosos, más si el protagonista central es un sacerdote, han suscitado un cierto morbo en el seno de la sociedad española que, como sabemos sobradamente, ha estado secularmente condicionada por la dependencia de la estructura orgánica del catolicismo, que sigue siendo la religión dominante, pese a la progresiva implantación de otras creencias (o la total carencia de ellas), cuyos ritos y costumbres están muy lejos de contar con la aceptación popular que tiene aquella. En este ámbito, los argumentos cinematográficos expuestos en torno a figuras sacerdotales de alguna de esas disciplinas religiosas que no son la católica añaden, a su interés específico, una cierta curiosidad por comportamientos muy diferentes a los que son conocidos en el seno de nuestra cultura nacional.

El reverendo Ernest Toller, personaje que interpreta un Ethan Hawke muy diferente del que conocemos de otras películas, es el titular de una parroquia rural de la Primera Iglesia Reformada, título que ya de por sí provoca una evidente atracción y que nos introduce en un ritual marcado por la sobriedad y el rigor. Naturalmente, se trata de una variante del protestantismo, la Iglesia Reformada de América que, a su vez, es una variante de la Iglesia Reformada Holandesa. El cura Toller, al iniciarse la película, está preparando las celebraciones del 250 aniversario de la construcción del edificio eclesial, localizado en un pequeño pueblo de la costa este de los Estados Unidos.

Con apenas unas pinceladas descriptivas, en unos pocos minutos iniciales del film, Paul Schrader, siempre ejemplar y contundente en el relato, nos ofrece las claves esenciales: el ambiente rural, la sencilla y atractiva imagen de la iglesia, el sosiego de las reuniones parroquiales y, sobre todo, la figura del reverendo, un hombre solitario, escueto, del que pronto sabremos que vive atormentado por una dura experiencia familiar (su hijo murió en una de esas guerras en las que de vez en cuando se embarcan los Estados Unidos, la de Irak), que culminó en su propio divorcio. Y conoceremos también que tiene una incontrolable afición a la bebida y que está sufriendo especiales dolores internos, que le llevan incluso a orinar sangre.

Pero cuando parece que el relato se va a orientar de manera prioritaria hacia la figura del reverendo, tal como parece insinuar el rotundo título del film, la narración entra en una deriva sumamente interesante al plantear una problemática que, de hecho, afectará igualmente al propio Toller. Una de sus feligresas, Mary, pide su ayuda para poder dar a luz al hijo que espera, un hecho al que se opone su propio marido, un ecologista radical convencido de que es un error traer hijos a un mundo que está inmerso en un acelerado proceso de contaminación generalizada. Esta cuestión llevará al reverendo a intentar convencer al hombre, Michael, de la inconveniencia de un planteamiento que va a provocar una desgraciada vida para él y su mujer. El dilema



terminará de un modo brutal, con el suicidio de tan peculiar ecologista violento.

Con todo ello, y más allá de las cuestiones externas, lo que preocupa a Schrader, continuando con una línea creativa que ya ha tenido ocasión de manifestar en títulos anteriores de su filmografía, es todo aquello que tiene que ver con la fe y las creencias, con el sentimiento de culpa, con el pecado y, finalmente, de modo rotundo, con la expiación y el sacrificio, que él mismo va desarrollando en forma de una peculiar flagelación íntima, que ha de llevarle a la tremenda sangrienta escena final que viene a ser como un auténtico estallido. Conviene saber que Schrader se confiesa influido por *Los comulgantes* (Ingmar Bergman, 1963) y que él mismo ha escrito tratados teóricos sobre otros nombres insignes del cine religioso (o espiritual, si se prefiere decir así), como Dreyer o Bresson. Desde esa perspectiva, coinciden como un guante sobre la mano los intereses metafísicos del director con su forma de entender la planificación cinematográfica, rotunda, concisa, severa, avanzando de forma sistemática en el relato, que se va adornando metódicamente con la serie de datos que han de confluir en el estallido final, inesperado a pesar de que algo nos dice a los espectadores que avanzamos hacia una conclusión que de respuesta definitiva, sin paliativos, al atormentada alma de este peculiar reverendo angustiado por los problemas de la fe y la redención. Y que encuentra en el rostro crispado de Ethan Hawke su mejor *alter ego*.

CUENTOS DE LAS CUATRO ESTACIONES

Eric Rohmer, el cineasta honrado

Carmen Pérez Burrull

.....

A Agnès Varda

El estreno en esta temporada primaveral de 2019 de la última obra de Olivier Assayas (*Dobles vidas, Doubles vies*, 2018) sitúa, una vez más, la figura de Eric Rohmer como referente en estos relatos centrados en la cotidianidad de la burguesía francesa y su *onfaloscopia* (tomo el término a modo de metáfora, siguiendo a Sánchez Ferlosio en *La hija de la guerra y la madre de la patria*). Se trata de películas en las que el interés argumental incide más en el pensamiento dialogado de los personajes que en la acción, generalmente una sencilla anécdota que sirve de excusa al volcado de reflexiones del director.

Un grupo final dentro de la numerosa filmografía de Eric Rohmer (1920-2010) lo constituyen los cuatro largometrajes de los *Cuentos de las cuatro estaciones* (1990-1998), tras *Seis cuentos morales* y *Comedias y proverbios*. La producción seriada de este tipo de proyectos resultaba muy cómoda para un director que solía trabajar con el mismo equipo técnico y emplear similares estrategias de selección y trabajo con actores, elaboración de guiones, planificación y rodaje. Muy atinadamente, Carlos F. Heredero caracterizó su estilo como "ecología expresiva" (*Dirigido por*, noviembre de 2004).

Cuento de primavera (*Conte de printemps*, 1990) es el primero. Al salir del trabajo, Jeanne (Anne Teyssère), profesora de filosofía, llega al apartamento Mathieu (su novio), comienza a ordenarlo y se da cuenta de que no quiere estar allí, pero como su casa está ocupada también, decide ir a una fiesta con la intención de quedarse hasta el final. Sin embargo, termina por irse antes

de que empiece con Natacha, una joven pianista a la que acaba de conocer que le ha propuesto que se instale con ella en la habitación de su padre. Resulta curioso que la protagonista, que no ha articulado palabra hasta pasados cinco minutos de metraje, le cuente de un tirón todo su problema a una desconocida. Desde ahí, la película es una sucesión de desplazamientos del apartamento en París a la finca de Fontainebleau, lugares que sirven de decorado al continuo diálogo, al pensamiento locuaz característico del cine de Rohmer. Los movimientos de la cámara sitúan a la protagonista en su soledad, como cuando se va alejando de ella sentada en el sofá hasta quedar aislada en mitad del mismo, nadie a su derecha ni a su izquierda y la pieza que Natacha toca al piano acentúa esta sensación. Pero la escena que mejor emplea la música diegética es aquella en la que se quedan por fin solos Jeanne e Igor, aunque el intento de emparejarlos de Natacha fracasará, precisamente, por la presencia *in crescendo* de los *Estudios sinfónicos* de Schumann interrumpiendo con su "ruido" la conversación. Otro elemento importante de la puesta en imágenes es el aprovechamiento de los espejos, bien para integrar dentro del plano a todos los personajes, bien como lugar en el que la protagonista se mira, por ejemplo, en una de sus muchas confesiones con Natacha. Al final del metraje, cuando esta se pone el collar perdido delante del espejo, se refleja una imagen completa del personaje, otro círculo que se cierra. También el juego de los colores se ve perfectamente al reunirse los cuatro personajes en Fontainebleau, tres de beige y una de azul, la invitada que no sabe muy bien qué hace allí frente al trío familiar y sus rencillas.



Cuento de primavera (Conte de printemps, 1990)

El campo-contracampo, otro de los signos "rohmerianos", refuerza el empleo de la voz *over* de uno de los personajes en escena en los diálogos para intensificar así la reacción del otro a sus palabras.

Estos elementos que destacamos pueden considerarse estilemas del autor que veremos en las siguientes películas de la tetralogía. Así, esos primeros minutos en los que los espectadores son informados de la situación inicial de los personajes tienen una factura similar en *Cuento de verano* (Conte d'été, 1996), donde vemos a Gaspard (Melvil Poupaud) llegar a Dinard, en Bretaña, de vacaciones, acomodarse en su habitación, pasear por la playa y cenar en un restaurante, todo ello con la cámara centrada en él y sin diálogo alguno. El protagonista se rodea en esta ocasión de tres mujeres con las que mantiene distintos tipos de relación: Margot, la confidente, Léna, la idealizada, y Solène, la real. Un trío

que, a diferencia de él, parece tener ideas bastante claras sobre su situación y futuro sentimentales. Y en paseos y conversaciones, dudas y engaños veniales va avanzando el metraje hasta el final de las vacaciones, cuando Gaspard se marcha sin haber(se) aclarado del todo en su relación con las mujeres.

El francés es un director despreocupado por el montaje. De ahí que sea muy interesante en esta pieza todo el trabajo previo de producción, así como la filmación del mismo, aspectos sobre los cuales tanto el director como la productora se extendieron en varias entrevistas y en el documental *La fábrica de Cuento de verano* (*La fabrique de Conte d'été*, Jean-André Fieschi y Françoise Etchegaray, 2005). Rohmer había estudiado el verano anterior las mareas y la posición del sol, así como la ubicación de la cámara, de modo que en el momento del rodaje solo tuviera que atender a los actores



Cuento de invierno (Conte d'hiver, 1992)

y sus diálogos. El *découpage* se caracteriza por la larga duración de los planos y continuos movimientos de cámara, ya sean *travellings* o panorámicas, algunas de las cuales rozan los 360°.

En el segundo largometraje de la serie, *Cuento de invierno* (1992), comenzaba Rohmer su narración con un plano del mar en movimiento que corta a unos pescadores faenando en un barco (una curiosidad: para ser fiel al planteamiento del grupo, Rohmer rodó todas las películas en la estación del año referida en el título; esta primera escena del cuento de invierno fue grabada año y medio antes que el resto del metraje para hacerla coincidir con el verano). Es seguramente el que por argumento se acerca más al cuento tradicional, al de los avatares iniciales y los finales felices. El tiempo no pasa factura al amor verdadero en una historia donde la ingenuidad de la protagonista (que además se llama Félicie) tiene como recompensa la alegría del desenlace.

Contaba Rohmer que la idea surge tras el visionado de una producción de la BBC de la obra homónima de Shakespeare (en la que la mujer amada, convertida en estatua, vuelve a la vida, del mismo modo que la foto de aquel amante de verano tomará cuerpo al final), representación que también tiene lugar en la película y que determina a Félicie a confiar en un reencuentro con Charles. Se trata de un film lleno de situaciones que comparan la realidad con una imagen: la búsqueda del

amor se identifica con los constantes desplazamientos de la protagonista, sus idas y venidas en tren y en autobús paralelamente a los vaivenes entre el peluquero Maxence y el estudiante Loïc, entre París y Nevers.

A diferencia de las otras tres, este último elemento de la serie, *Cuento de otoño* (*Conte d'automne*, 1998), comienza con una sucesión de encuadres fijos, de postales sin movimiento alguno en el plano, pero de nuevo es el sonido ambiente el dinamizador de la secuencia. Y, de manera diferente también, la presentación de las protagonistas se realiza en escena en el caso de Isabelle (Marie Rivière) y en ausencia en el de Magali (Beatrice Romand), que se nos describe como una mujer malhumorada dedicada exclusivamente a su viñedo. Hay en la trama de nuevo relaciones triangulares: situando en el vértice a Magali, Isabelle y Rosine intentarán con distintos ardides emparejarla con Étienne y Gerald, respectivamente. Un esquema que ya hemos visto en *Cuento de primavera* (Jeanne con Mathieu/Igor e incluso Igor con su hija Natacha/su novia Eve), En *Cuento de invierno* (Félicie frente a Loïc/Maxence) y en *Cuento de verano* (Gaspard ante Léna/Solène, incluso Margot ante Léna/Solene). La sencilla intriga que desarrolla la película gira en torno a cómo hacer que Magali abandone su soledad y vuelva a mantener una relación sentimental, algo que Rohmer aprovecha para llenar la pantalla de diálogos filosóficos y paisajes con metáfora (en este caso, la central nuclear dominando los idílicos viñedos de las Côtes du Rhône).

Los actores son un elemento fundamental en la creación de la historia de la película. Rohmer suele trabajar con figuras bastante desconocidas cuyo físico se adecúa a la personalidad que tiene definida en el guion. Aquí, sin embargo, combina la aparición de dos actrices que ya habían colaborado con él y estaban acostumbradas a su método (Rivière y Romand) con otros poco habituados a un director que rueda normalmente en una sola toma. De este modo, la actitud del actor en el momento del rodaje proporciona el realismo que requiere su cine. Ejemplo de ello es el desconcierto de Rosine, el malestar de Gerald o la comodidad de Étienne, el ingeniero.



Cuento de verano (Conte d'été, 1996)

En las cuatro películas nos encontramos con argumentos en torno a la elección y la duda: Félicie en *Cuento de invierno* duda entre Maxence y Loïc porque, en realidad, hizo su elección por el quimérico Charles varios años atrás; Jeanne elige quedarse con su profesor de matemáticas aunque se muestre en la película una ligerísima duda con Igor; Magali es invitada a dudar entre el profesor de filosofía y el ingeniero, pese a que inicialmente la protagonista de *Cuento de otoño* no es un personaje que dude, sino una mujer resignada a la soledad. En fin, *Cuento de verano* es la historia de una elección fallida y la confirmación de la duda como parte esencial de la personalidad de Gaspard. Por otro lado, las cuatro tramas argumentales finalizan con el regreso a la situación inicial una vez solucionado el conflicto (Félicie y Charles juntos de nuevo), tomada la decisión (Jeanne vuelve al apartamento de Mathieu), o postergada al futuro (Magali y Gaspard, que al menos han tomado la determinación de continuar sin decidirse por el momento). Son historias ubicadas en un periodo excepcional de la vida de los personajes (el abandono del trabajo en París y la fallida instalación en Nevers de Félicie, las vacaciones de Jeanne y Gaspard o el final de las mismas en *Cuento de otoño*), individuos en tran-



Cuento de otoño (Conte d'automne, 1998)

sición, en incertidumbre como los cambios que se suceden en los sucesivos periodos de un año.

Esta fallida búsqueda de certezas tiene su correlato en el movimiento de la imagen, bien situando la cámara en el autobús o el tren en el que Félicie se desplaza (*Cuento de invierno*), bien empleando *travellings* para seguir los paseos dialogados de Gaspard y Margot (*Cuento de verano*) o dentro de un automóvil (Magali y Gerald). Un ingrediente más: el paseo para ver las vistas, ya sean del río desde lo alto de Nevers, sobre un promontorio de Montélimar o bordeando la costa bretona; los parisinos del *Cuento de primavera* se conforman con la naturaleza en miniatura que es el jardín de Fontainebleau.

El quehacer meticuloso de Eric Rohmer proporciona al espectador una obra bella y veraz partir de la simplicidad técnica. Sustentado en una estructura teórica propia que formuló en los años de 1950 durante su trabajo como redactor cinematográfico, es su cine un caso raro de honradez consigo mismo, con sus personajes y con los espectadores que disfrutamos no solo con ver un relato en imágenes, sino también con el esfuerzo por tratar de entender todos los matices que se nos muestran en la pantalla.

LOS VIAJES A LA LUNA EN EL CINE

Entre la ciencia-ficción y la historia reciente

Pedro Triguero-Lizana

.....

En julio de 2019 conmemoramos el cincuentenario de la primera llegada del ser humano a la Luna, aquello que fue definido como un pequeño paso para el hombre, pero un gran paso para la humanidad, y que tenía no solo una gran importancia científica y política (de prestigio para los EEUU) sino también simbólica: la llegada del hombre a la Luna podía suponer, suponía, el inicio de la conquista del espacio, y por ende, de una nueva era. La realidad posterior nos enseñó que esa conquista espacial costaba demasiado dinero, o no interesaba demasiado, o se iba a hacer de rogar, pero en todo caso es interesante recordar ese momento, que marca un antes y un después en la Historia reciente. La hazaña de Armstrong, Aldrin y Collins también marca un antes y un después en la visión que de la Luna ha mostrado el séptimo arte, por lo que, si repasamos los viajes a la Luna en el cine, encontramos desde la ciencia-ficción más disparatada hasta el drama histórico de tono nostálgico. El viaje a la Luna es algo que podía ser, que ya fue, y que puede volver a ser.

Cuando el viaje a la Luna era una quimera: Méliès y otros visionarios

Viajar a la Luna es una aspiración tan antigua para el ser humano que el cine empezó a expresarla desde sus mismos inicios. En *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la lune*, 1902), de Georges Méliès, ensayo primerizo de



Viaje a la Luna (*Le voyage dans la lune*, Georges Méliès, 1902)

ciencia-ficción cinematográfica, hay un considerable despliegue escenográfico, mucha imaginación y bastante humor. La nave que este célebre cortometraje de ciencia-ficción y comedia plantea es una especie de obús, lanzado por un cañón gigante. La Luna, representada con ojos y boca, sonríe hasta que el obús impacta en su ojo derecho. Los expedicionarios llegan a la Luna y se encuentran con un fantástico paisaje rocoso, en el que la Tierra, a lo lejos, se eleva sobre el horizonte. En la Luna se encuentran con toda clase de maravillas: una atmósfera respirable, una cueva donde crecen las setas gigantes, o los selenitas, unos saltimbanquis con cuernos que hacen prisioneros a los terrícolas, llevándoles ante su rey. Afortunadamente, los viajeros consiguen escapar de los selenitas, regresan a la Tierra, y caen en el mar; luego vemos cómo un barco remolca al obús hasta la costa. Al final, los exploradores son agasajados y condecorados, y un marinero lleva detenido al selenita que se ha colado en el viaje de vuelta. El violento “amerizaje” de la nave-obús en el viaje de regreso resulta muy moderno, en tanto que profecía de posteriores amerizajes.

Mucho menos conocido es una especie de *remake* o de reinterpretación de la célebre película de Méliès, *Excursión a la luna* (*Excursion dans la lune*, 1908), un corto francés, igualmente coloreado, y dirigido por el turo-lense Segundo de Chomón, que cuenta con unos asombrosos efectos especiales, más sofisticados que los de su modelo. En este caso, la nave espacial no impacta contra el ojo de la Luna, sino que es tragada por su boca.

La mujer en la Luna (*Frau im Mond*, 1929), de Fritz Lang, es la última película silente de su director y una obra de ciencia-ficción basada en una novela de Thea von Harbou, adaptada al cine por ella misma. En este interesante film se salvan los personajes que aman — Willy Fritsch como Wolf Heliuss, Gerda Maurus como la astrónoma Friede Velten, Gustav von Wangenheim como el ingeniero Hans Windegger, Gustl Stark-Gstettenbauer como Gustav, el niño— y perecen los personajes que se dejan llevar por la avaricia, como el Profesor Georg Manfeldt (Klaus Pohl), que parece una nueva versión del Profesor Barbenfouillis de la película de Méliès, y el hombre que se hace llamar Walt Turner (Fritz Rasp).

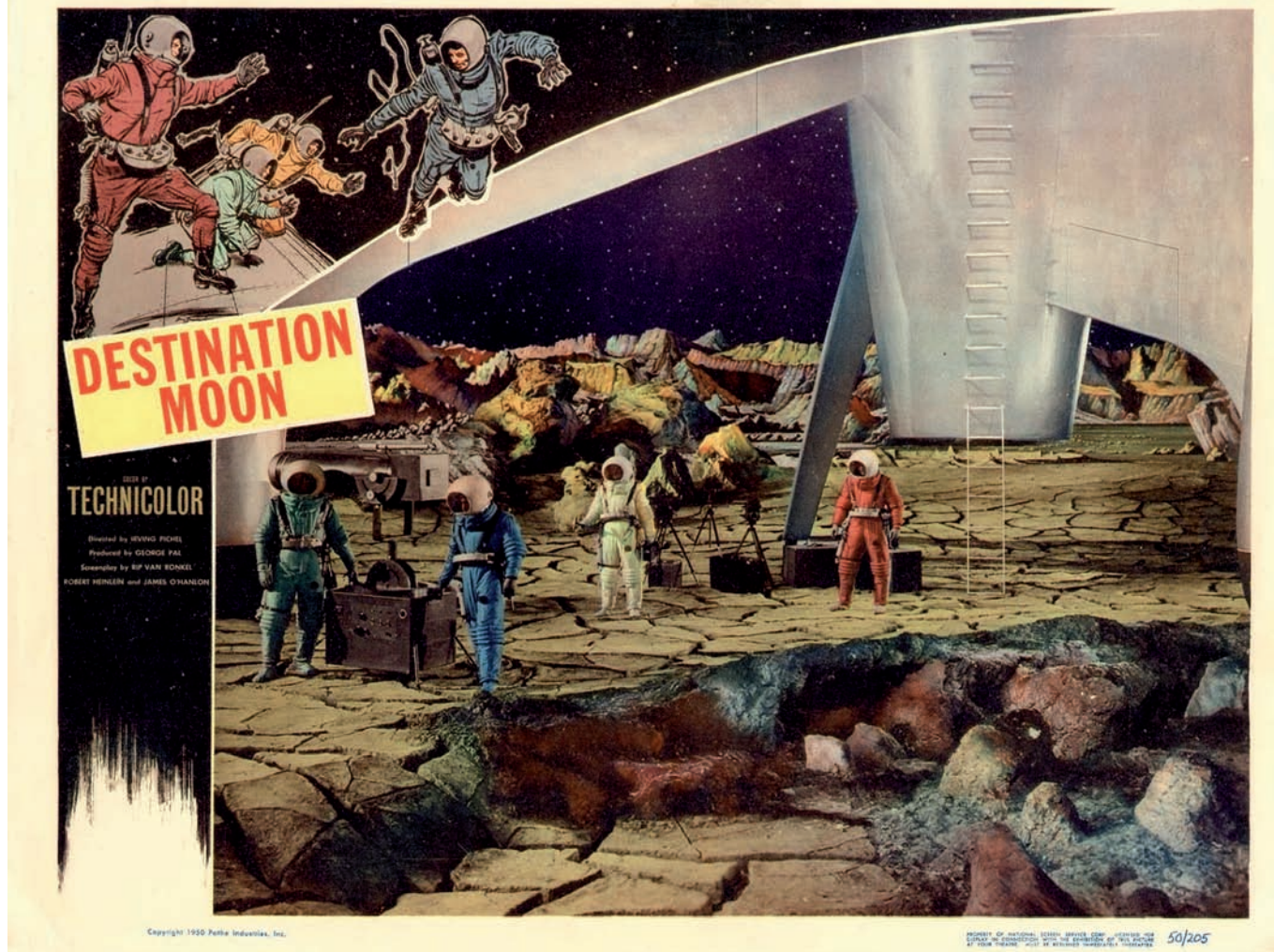
Una primera parte de tintes folletinescos (hoy diríamos que con la forma de un *thriller*) presenta a los protagonistas, plantea la posible existencia de oro en la Luna, y presenta la idea de un viaje a nuestro satélite en un cohete espacial construido por el magnate Heliuss, mientras que un círculo de poder en la sombra conspira para sabotear ese viaje, hasta que impone la presencia de su hombre, que se hace llamar Walt Turner, en la expedición. La segunda parte se muestra a partir de la grandiosa secuencia del descubrimiento del cohete ante la sociedad y los medios de comunicación: la imponente nave se traslada desde el hangar donde se ha fabricado hasta un foso con agua que hace las veces de punto de lanzamiento. Aquí es donde comienza la ciencia-ficción propiamente dicha, y donde conviene señalar que este film posee una clara voluntad de anticipación, en el sentido de tratar el viaje a la Luna no como una mera fantasía, sino como una empresa creíble y posible: se muestran en planos de detalle algunos



La mujer en la Luna (*Frau im Mond*, Fritz Lang, 1929)

aparatos de medición del cohete, se habla de la velocidad necesaria para poder llegar a la Luna (11.200 metros por segundo), y se muestra ya una cuenta atrás, que se inventó como recurso dramático y que es muy destacable por ser la primera cuenta atrás de la historia del cine. En el viaje desde la Tierra a la Luna, el cohete se va desprendiendo de varios módulos, lo que también se anticipa a la realidad tecnológica de la astronáutica. Por el efecto de la compresión, todos los tripulantes se desmayan, salvo el ratoncito que lleva Manfeldt en una jaula; pero, pasadas unas cuantas horas, vuelven a despertarse. Los detalles más científicos (o creíbles) contrastan con otros que no lo son tanto: los jerseys de punto como indumentaria para viajar por el espacio, la aparición de un polizón, el niño Gustav, o la visión *pulp* de la Luna, vista por las revistas que lee este niño. A estos datos pintorescos habría que añadir otros, como la inexistencia de un control terrestre que siga a la nave desde Alemania, o la existencia de atmósfera en la superficie lunar —como en el cortometraje de Méliès—, lo que evita a los viajeros el tener que llevar trajes espaciales con oxígeno y casco.

La Luna es vista como una tierra utópica, llena de dunas de arena y de montañas altas y rocosas en el horizonte, y en donde no solo hay una atmósfera respirable, sino que, además, puede encontrarse oro con una varilla de zahorí: sin embargo, de poco les servirá el oro a Manfeldt, quien caerá por una grieta en la mina



de oro, y al hombre que se hace llamar Walt Turner, el villano de la película, que morirá poco después, de un oportuno disparo de Windegger. La Luna es, finalmente, salvado el escollo del oro (del que, curiosamente, nadie vuelve a preocuparse tras la muerte del villano), el escenario para la resolución del tenso triángulo amoroso (entre Windegger, Friede y Helius) que recorre toda la trama.

La película de Lang es seguramente la primera película que muestra de un modo realista las fases, los peligros y las posibilidades de un viaje al espacio exterior, por su detallismo y su ansia de veracidad científica, y solo por eso merece ser un hito en el cine de ciencia-ficción. Ahora bien, a partir del momento del alunizaje, esa intención científica da un giro: los personajes respiran sin problemas y se mueven sin problemas en la superficie lunar, y en cierto modo la Luna de Méliès vuelve con toda su fantasía. Algo extraño, teniendo en cuenta que Lang supo rodearse, en el rodaje de este film, de científicos y técnicos especializados en astrofísica y

viajes espaciales, como Hermann Oberth, quien diseñó el cohete y participó en la supervisión técnica de la película.

Oberth volvería a colaborar como experto en cohetes en el film estadounidense *Con destino a la Luna* (*Destination Moon*, 1950), dirigido por Irving Pichel, y que viene a ser el pistoletazo de salida para el auge de la ciencia-ficción cinematográfica de la década de los años cincuenta, además de marcar, desde la ficción, los comienzos de la carrera espacial entre los EEUU y la URSS, espoleada por la rivalidad política, militar y tecnológica propia de la Guerra Fría. *Con destino a la Luna*, con su rutilante fotografía en Technicolor, pone de moda los viajes espaciales y surge de la confluencia de talentos tan destacables como el experto en cine de animación y luego productor George Pal, el novelista Robert A. Heinlein, el pintor e ilustrador Chesley Bonestell (que creó los impresionantes decorados de la superficie lunar), el experto en efectos especiales Lee Zavitz (cuya labor ganó un Oscar en 1951), y hasta

Walter Lantz, autor de una secuencia de dibujos animados protagonizada por el entrañable Pájaro Loco, y en la que se explica de forma muy didáctica la teoría y los principios básicos de un viaje espacial. Y ese es uno de los objetivos del largometraje de Pal y Pichel, presentar al público la posibilidad de los viajes a la Luna desde una perspectiva realista, didáctica y amena, sin descuidar los detalles técnicos ni mucho menos el factor espectacular. Por eso, para Pal, Pichel y Heinlein, según Jesús Palacios, “*Con destino a la Luna* no era cine fantástico, sino un género nuevo situado a medio camino entre la ciencia-ficción y el documental, el *Science Fact*”¹.

No obstante, vista desde hoy, esta película se sitúa, en cuanto a verosimilitud, a medio camino entre *La mujer en la Luna* y *Cuenta atrás* (*Countdown*, 1967), de Robert Altman: con respecto al film de Lang, en el de Pichel se muestra que en la Luna no existe una atmósfera respirable, y se muestra muy claramente también la dificultad que supone desplazarse por la superficie de un satélite en el que la fuerza de la gravedad es menor que en la Tierra. Sin embargo, si se compara con la película de Altman, *Con destino a la Luna* tiene poco de verosímil y de realista, y mucho de fantástica, en dos aspectos al menos: el diseño de la nave espacial, y el diseño del paisaje lunar, más irreal y en cierto modo más hermoso. En la superficie lunar, al no haber agua, no puede existir un suelo agrietado, que al parecer fue diseñado por Bonestell para crear un efecto de perspectiva. ¿Realismo? Más bien se aprecia una pretensión de ello.

Por otro lado, vale la pena analizar las relaciones entre *Con destino a la Luna* y *La mujer en la Luna*. Ambas obras exaltan la iniciativa privada en la exploración del espacio, y los arranques de heroísmo del final del largometraje de Pichel —por un problema de exceso de peso de la nave, de cara al despegue, uno de los cuatro tripulantes debe quedarse en la Luna, hasta que uno de ellos idea un plan para evitar dicho sacrificio— remiten al desenlace final del film de Lang. No obstante, la motivación del viaje a la Luna, en la película dirigida por Pichel, ya no es la búsqueda de oro, sino una moti-



Cuenta atrás (*Countdown*, Robert Altman, 1967)

vación político-militar: el país que llegue antes a nuestro satélite podría instalar allí una base de lanzamiento de misiles dirigidos hacia la Tierra, y con ello, controlar nuestro planeta. Tal vez por eso los cuatro protagonistas, que se han marchado a la Luna sin permiso oficial, y saltándose todas las normas a la torera, se convierten en héroes cuando han llegado a su destino: el doctor Charles Cargraves (Warner Anderson), al tomar posesión de la Luna, lo hace como si los intereses de los EEUU y los de toda la humanidad fueran los mismos.

Quando el hombre llegó a la Luna: “Houston, tenemos un problema”

En pleno auge del Programa Apolo de la NASA, *Cuenta atrás* se sitúa en una fina línea entre la ciencia-ficción y la aventura espacial: es anticipación en un sentido urgente, pues se adelanta en unos pocos meses a la primera llegada del hombre a la Luna, con el Apolo 11, en julio de 1969. Este film tenía la virtud de familiarizar a los espectadores del momento con los ritmos, los protocolos y los procedimientos de las misiones tripuladas

¹ Jesús Palacios, “En busca de la magia perdida: las películas de George Pal”, en *Ciencia-ficción USA*, años 50, *Nosferatu*, número 14-15, febrero de 1994, p. 92.



Fotograma de Apolo 13 (Apolo XIII, Ron Howard, 1995)

al espacio, centradas por entonces, en el caso estadounidense, en la Luna; ya el Presidente Kennedy prometió poner a un hombre en nuestro satélite para antes del fin de la década de los sesenta. En este caso, el elegido para la gloria es Lee Stegler (James Caan), que, al llegar a la Luna, se encuentra con una sorpresa, ya que, antes que él, había alunizado una nave soviética, pero esta se ha estrellado, y todos sus tripulantes han muerto, de manera que el astronauta norteamericano coge la bandera soviética y la extiende sobre una roca lunar, junto a la bandera de las barras y estrellas, en un gesto que puede entenderse como un mensaje en favor de la distensión entre las dos superpotencias y la paz mundial. A la rivalidad entre los EEUU y la URSS en la carrera espacial hacia la Luna se añade aquí la rivalidad entre el personaje de Caan y el de Robert Duvall por ser el primer estadounidense en pisar la superficie lunar: una rivalidad que se soluciona con la renuncia y la colaboración del personaje de Duvall. Los egoísmos deben ser sustituidos por la cooperación y la fraternidad entre las naciones, si estas quieren conquistar el espacio.

El tono semidocumental del film de Altman en las descripciones técnicas de una trama que se reparte entre Cabo Kennedy y el centro de control espacial de la NASA en Houston se repite en *Apolo 13* (Apollo 13, 1995), largometraje dirigido por Ron Howard que reconstruye la odisea espacial que vivió la fallida misión lunar del Apolo 13 en abril de 1970. Se trata de una adaptación del libro *Lost Moon*, escrito por Jim Lovell y Jeffrey Kluger, y contiene una de las frases más famosas de la historia del cine: “Houston, tenemos un

problema”. Más aún quizás que *Cuenta atrás*, el film de Howard exalta la importancia del trabajo en equipo, tanto de la tripulación del Apolo 13 (interpretada por Tom Hanks, Kevin Bacon y Bill Paxton) como del personal de control y apoyo en el centro de mando de la NASA en Houston (encabezado por Ed Harris y Gary Sinise), así como en la necesidad de trabajar con gran ingenio y, al mismo tiempo, bajo una enorme presión: un desenlace fatal de esta misión hubiera sido un desastre para la NASA y para el programa Apolo, si bien la trágica muerte de los astronautas Virgil Grissom, Edward White y Roger Chaffee, en enero de 1967, en un incendio del módulo de mando sucedido durante unas pruebas del cohete del Apolo 1 (tragedia que el film de Ron Howard recuerda brevemente) no supuso la cancelación de los vuelos tripulados al espacio, y permitió al menos la subsanación de los errores técnicos cometidos. La película de Howard indaga en la naturaleza pública del héroe: la condición de héroes secundarios de los astronautas Lovell (Hanks), Swigert (Bacon) y Haise (Paxton) da un giro tras el accidente que sufren en el espacio, que les impide alunizar, y acaso también, regresar a la Tierra. El momento más hermoso de este largometraje es aquel en el que Tom Hanks sueña con un imposible, que anda por la superficie de la Luna: emociona el terreno íntimo de la introspección en un conjunto en el que cobran mucho peso, tal vez demasiado, otros aspectos como el patriotismo, la nostalgia, o la fuerza de la familia.

El cine español se suma de forma temprana a las gestas de los viajes a la Luna con una comedia tan disparatada como *El astronauta* (1970), dirigida por Javier Aguirre. En este caso, un grupo de amigos, cada uno con una profesión diferente, se une en un objetivo común: constituir la SANA (Sociedad Anónima de Naves Aeroespaciales) y crear la base espacial de Minglanillas, donde construirán un cohete con la ayuda de un científico que dice conocer a Von Braun, Don Anselmo (José Luis López Vázquez), para llevar a la Luna al primer astronauta español, Pepe Fernández (Tony Leblanc). El aguerrido personaje interpretado por Leblanc aterriza en un desierto que cree que es la superficie lunar, hasta que se le acercan unos soldados uniformados a caballo:

en realidad, Pepe ha llegado a Almería, y ha caído en medio del rodaje de una película del Oeste. Como señala José Luis Uribarri al final, a modo de conclusión: si con medios rudimentarios este grupo de españoles ha llegado a Almería, ¿a dónde hubieran llegado, si hubiesen contado con los medios necesarios? La comedia de Javier Aguirre emplea un esquema similar al de la previa *Atraco a las tres* (1962), de José María Forqué: la ilusión y el entusiasmo de un grupo de pardillos acaba por chocar con la dura y triste realidad; pero, pese a ello, el fracaso final no es un fracaso total.

La divertida película de Javier Aguirre se adelanta en la interesante idea del falso viaje espacial a una obra ligeramente posterior que debe mucho al auge del cine de conspiraciones de los años 70, *Capricornio Uno* (*Capricorn One*, 1978), un largometraje dirigido por Peter Hyams que plantea la primera misión tripulada al planeta Marte, la *Capricornio Uno*, que en realidad es solo un montaje organizado para ocultar un fallo técnico, contentar a la opinión pública y los medios de comunicación, y mantener en marcha el programa espacial de la NASA: tres astronautas, interpretados por James Brolin, Sam Waterston y O. J. Simpson, son obligados a representar el largo viaje espacial al planeta rojo, el aterrizaje en el mismo, y el viaje de vuelta, hasta la muy oportuna desintegración de la nave en la reentrada en la atmósfera terrestre. Los aspectos y los momentos que, como elementos de una vibrante épica moderna, cobran tanta importancia en películas como *Cuenta atrás* y *Apolo 13* —el despegue en Cabo Kennedy, lleno de suspense; el seguimiento de los medios de comunicación a las familias de los astronautas; la lógica preocupación de las esposas de los cosmonautas por sus maridos ausentes, el heroísmo y la capacidad de sacrificio de estos— adquieren ahora un sesgo escorado, de manera inquietante, hacia la duda y el descreimiento más absolutos. Igualmente, la NASA ya no es una organización fiable, sino el meollo de un fraude, y de una simulación a gran escala, organizados para beneficiar al gobierno. Las ilusiones y esperanzas de antaño, las del Presidente Kennedy, se representan ahora, en los descreídos y heridos EEUU post-Vietnam, y de forma cínica, en un plató de televisión, y el personaje de Hal



Holbrook resume en un discurso ante los tres astronautas engañados tanto el Programa Apolo, ya desaparecido a fines de los setenta, como las dificultades presupuestarias del programa espacial estadounidense en una época de crisis.

Una película posterior, la producción australiana *La Luna en directo* (*The Dish*, 2000), dirigida por Rob Sitch, profundiza de nuevo en la dimensión de espectáculo televisivo de los viajes tripulados a la Luna, y más concretamente el que tuvo una mayor trascendencia histórica, el de la misión Apolo 11, que alunizó en la superficie de nuestro satélite en julio de 1969. Gracias al radiotelescopio de Parkes, en Nueva Gales del Sur, Australia, que recibió las imágenes que el módulo lunar del Apolo 11 enviaba a la Tierra, fue posible la difusión mundial por televisión de los ya míticos paseos de Neil Armstrong y Buzz Aldrin por la superficie lunar. Se re-

construye con acierto la mezcla de expectación, suspense, asombro y emoción con la que se vivió la primera llegada del hombre a la Luna, precisamente, y especialmente, a través de la televisión. La imagen de televisión, que daba una dimensión mundial a un acontecimiento mundial, convierte a los personajes de esta comedia amable en testigos de un hecho histórico que marcaba un antes y un después para toda la humanidad. Precisamente por eso, los técnicos del radiotelescopio, dirigidos por Cliff Buxton (Sam Neill), son aquí los héroes desconocidos de aquellos días, y a los que este film trata de reivindicar. El resumen visual del programa Apolo que abre el *flashback* sobre el que se sustenta toda la narración, con el cantante pop australiano Russell Morris cantando una canción tan emblemática como *The Real Thing* —un clásico del *rock* australiano que acaba de cumplir también cincuenta años— indica desde el principio que estamos ante una visión del mundo de 1969 desde una óptica australiana: hay una afirmación nacional sustentada en un evidente ejercicio de nostalgia.

Cuando Heywood Floyd encontró el monolito: la ciencia-ficción lunar en la era espacial

Frente al tono más o menos realista de las películas del capítulo anterior, en las que se oscila entre el drama histórico, la anticipación o la comedia nostálgica, existen otros títulos que enfocan los viajes a la Luna desde una visión situada estrictamente en la ciencia-ficción, y además hacen alarde de ello. Es obligatorio traer a colación, pese a lo breve de este repaso, a un largometraje como *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick. Por supuesto, no trataremos de analizar en profundidad una película como esta, sobre la que han corrido tantos ríos de tinta; teniendo en cuenta que se divide en cuatro partes, nos interesa aquí tan solo la segunda parte, en la que el Dr. Heywood Floyd (William Sylvester) viaja de la Tierra a la Luna, concretamente a la base lunar Clavius, para investigar sobre una misteriosa epidemia que afecta a la población de dicha base; existe un gran secretismo oficial en torno a dicha epidemia, que parece



Stanley Kubrick durante la filmación de 2001: Una odisea del espacio

ser solo una cortina de humo para ocultar a la opinión pública de la Tierra el hallazgo de un monolito, hacia el que, poco después, se desplaza Floyd, junto con otros acompañantes, para examinarlo. Bajo la superficie lunar, una excavación ha encontrado un monolito oscuro de superficies lisas, idéntico al que aparece al final del primer episodio, situado en los albores de la civilización humana. ¿Es el mismo monolito? Y, si es el mismo monolito, ¿por qué aparece primero en la Tierra, y luego en la Luna? La película de Kubrick está repleta de interrogantes.

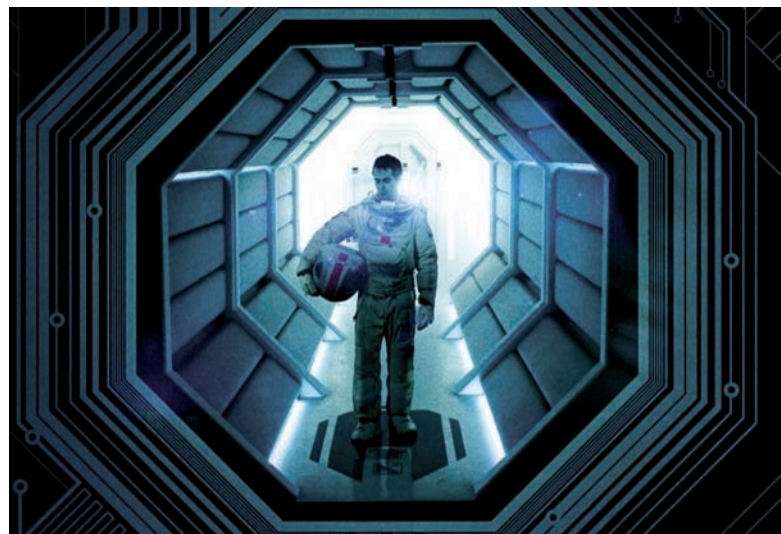
Sí puede advertirse un paralelismo entre el primer episodio y el segundo: en el primer episodio, los homínidos se quedan asombrados al ver el monolito; en el segundo episodio, el grupo de visitantes encabezado por Floyd también se queda asombrado por la vista del monolito desenterrado bajo la superficie lunar: se hacen fotos delante del monolito, como si fueran turistas, pero un ruido imprevisto les estropea el momento. El monolito es una muestra desconcertante de una desconocida civilización extraterrestre, y se considera que fue enterrado adrede en la Luna hace cuatro millones de años: por lo tanto, puede pensarse que ese mismo monolito, u otro similar, fue el que hizo que los homínidos de la Tierra evolucionaran y crearan la civilización humana.

Por otro lado, este segundo episodio del célebre largometraje de Kubrick, tan estilizado y majestuoso, nos plantea que, a la altura del año 2001, los viajes entre la Tierra y la Luna son seguros, habituales y cómodos: una gigantesca estación espacial, en forma de dos aros

unidos por un eje central (a la manera de un imaginario Hotel Hilton espacial) sirve de enlace entre la Tierra y su satélite. La estilización de los decorados de la estación espacial y de la base lunar, tendentes al minimalismo tan en boga en 1968 —recordemos el *Álbum Blanco* de The Beatles, publicado en ese mismo año— no soslaya, sino que pone de manifiesto el peligro del retro-futurismo, o de un futurismo anticuado por el paso del tiempo: hasta las azafatas de Pan Am van vestidas de blanco. También destacan otros detalles interesantes, como las zapatillas antigravedad de las azafatas, el inodoro de gravedad cero... El cine de Kubrick es, al menos aquí, de un detallismo casi obsesivo.

Una película muy diferente a la de Kubrick y de ínfima calidad como *Yacimiento lunar* (*Precious Find*, 1996), dirigida por Philippe Mora, es en realidad un *remake* muy libre de *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*, 1947), de John Huston, y nos presenta a tres aventureros, Armond Crile (Rutger Hauer), Ben (Harold Pruett) y Sam Horton (Brion James), que se asocian para buscar oro en el Asteroide 18, donde hay una atmósfera respirable y, además de yacimientos de oro y titanio, se esconden serpientes gigantes bajo la superficie. Con respecto al tema de este artículo, la película comienza con una cuenta atrás; después, vemos una nave espacial dirigiéndose hacia la Luna: es una nave-basurero que expulsa su basura sobre el vertedero del Mar de la Tranquilidad, donde, en letras luminosas, se lee: “*BIO-HAZARD ONLY*”. La nave de la basura espacial llega finalmente a Ciudad Lunar, donde, cómo no, hay un bar en el que se encuentran los protagonistas: la puesta en escena y el guion mezclan la ciencia-ficción y el cine negro, creando un mundo en el que todos quieren enriquecerse, y todos pueden traicionar a todos, alrededor de la obsesión que casi todos tienen por hallar oro.

Moon (2009), *thriller* futurista dirigido por Duncan Jones, hijo de ese cantante que cantaba sobre odiseas espaciales, David Bowie, trata también sobre el engaño, y está influido por títulos previos del cine de ciencia-ficción como *2001: Una odisea del espacio* y *Naves misteriosas* (*Silent Running*, 1972), de Douglas Trum-



Moon (Duncan Jones, 2009), claramente influida por Kubrick

bull. No parece casual que una película que trata sobre las apariencias comience con un anuncio publicitario de una empresa ficticia, Lunar Industries Ltd., que señala con gran satisfacción que el helio-3, gas extraído mecánicamente del suelo de la cara oculta de la Luna, satisface la demanda de energía del setenta por ciento del planeta, con lo cual todos los problemas energéticos de la Tierra han sido solucionados. El astronauta Sam Bell (Sam Rockwell), únicamente acompañado por el ordenador de la base lunar, Gerty (al que pone voz Kevin Spacey), se encarga de supervisar la extracción del helio-3. Cuando está a punto de acabar su contrato de tres años, y desea con ansia regresar a la Tierra con su familia, Sam sufre un accidente que le lleva a descubrir que es, en realidad, un clon del verdadero Sam Bell, y que sus recuerdos del pasado han sido implantados. *Moon* es una reflexión sobre la soledad, la muerte, la memoria y la identidad, y, por consiguiente, sobre la condición humana. En esta película, la Luna es un lugar para la explotación, la incomunicación, la mentira y la soledad, aunque también aparecen la solidaridad y la empatía. Terminamos este artículo no con un viaje de la Tierra a la Luna, sino con un viaje en sentido contrario, el que realiza Sam-2 de la Luna a la Tierra, en busca de libertad, de respuestas, y de familia.

MOZART EN LA GRAN PANTALLA

Tania Herraiz

“Obertura” al genio

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ha sido uno de los compositores más geniales de todos los tiempos, y por supuesto en el arte cinematográfico también tiene esta genialidad su reflejo. Si pensáramos en el *top list* de los compositores clásicos más usados en las bandas sonoras de la gran pantalla, sin duda el genio de Salzburgo ocuparía uno de los primeros puestos.

Sería arriesgado por nuestra parte aventurarnos a señalar el momento exacto en que la música de Mozart se empieza a usar como banda sonora en una película. Su “música pura” quizás resultaba en un principio demasiado autónoma, lo suficientemente brillante como para valerse por sí misma, y no para subyugarse o ser empleada como mero complemento de una imagen. Será desde mediados de los años treinta y durante la década de los años cuarenta cuando los directores de cine comienzan a pensar en el empleo de música al servicio de la narrativa y, salvo en contadas ocasiones, su música sobrepasó los estándares del arte de la dramaturgia.

A partir de la celebración del bicentenario del nacimiento del compositor en 1956 la figura de Mozart comienza a rescatarse para diversos filmes europeos. Desde Jean-Luc Godard, que incluye el *Concierto para clarinete y orquesta* en *La mayor* en dos de sus películas —*Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) y *Masculino, femenino* (*Masculin et féminin*, 1966)—, pasando por una larga lista de directores europeos como Pier Paolo Pasolini, Claude Chabrol, Jacques Demy, Jean Aurel o Ivan Passer, que se ayudan del lenguaje del genio en diversas de sus escenas, podemos llegar a dos películas que marcarán sin duda un punto de inflexión en la manera de entender su música en el cine y



que potencian el lenguaje de la imagen: *El Cardenal* (*The Cardinal*, 1963) y *Elvira Madigan* (1967). La música de Mozart se convertiría desde entonces en parte de la trama, y no en un mero actor secundario.

Desde la década de los setenta, tras la consolidación de la música mozartiana ligada al cine, tuvo lugar, aunque solo temporalmente, el éxito del empleo de las óperas filmadas. En este nuevo *modus operandi* destaca *La flauta mágica* (*Die Zauberflöte*, Ingmar Bergman, 1974), con una relación inversa de lo que había sido hasta aquel momento: el cine al servicio de la música.



Elvira Madigan (*Bo Widerberg*, 1967)

Amadeus, la gran “sinfonía visual”

Será *Amadeus* (1984), de Milos Forman, la que otorgue a la música el papel protagonista, no en detrimento de la imagen, sino integrando al más estilo “mozartiano” dos artes tan complejas y diferentes como son el cine y la música. Si bien despertó controversias en los críticos debido al tratamiento del personaje, lo cierto es que gracias a esta película se desataría una auténtica “fiebre mozartiana” y la música del compositor comenzaría a ser empleada también por multitud de directores cinematográficos americanos, sin olvidar los millones de espectadores que empezarían a interesarse por la música y la misteriosa vida de Mozart. Y así lo expresó el propio guionista de *Amadeus*, Peter Shaffer a los pocos días de su estreno:

“En la película *Amadeus*, la música es casi un personaje, el personaje más importante. En cierta forma podríamos decir que Milos y yo nos hemos encontrado en el punto intermedio —él desde la película y yo desde el escenario, él desde lo visual y yo desde lo verbal—. Nos hemos encontrado en un terreno que no es visual ni verbal, sino acústico y abstracto: nos hemos encontrado en la música”.

Esta obra de arte considerada por muchos como la gran “sinfonía visual” otorga a la música de Mozart dos fun-



La flauta mágica (*Die Zauberflöte*, Ingmar Bergman, 1974)

ciones bien distintas: por un lado algunas interpretaciones de ciertos fragmentos están constantemente al servicio de la acción (música diegética), por otro, las melodías que escuchamos de fondo encajan perfectamente en el clima de la escena, proporcionando a ésta la atmósfera idónea que servirá de colchón acústico para una escena concreta (música hetero-diegética).

Son numerosos los fragmentos del compositor con los que nos tropezamos a través del discurso cinematográfico: *Sinfonía nº25 en Sol menor*, *Pequeña serenata nocturna*, *Serenata para 13 instrumentos de viento*, *Las bodas de Fígaro*, *El rapto del Serrallo*, *Misa en Do menor*, *Sinfonía nº29*, *Concierto para dos pianos*, *Sinfonía concertante*, *Concierto para piano en Mi bemol*, *Don Giovanni*, *Réquiem*, *La flauta mágica*, *Concierto para piano en Re menor*, etc.

La película, entre ecuanímes acordes y estridentes risotadas, logró cuarenta premios, entre ellos ocho premios Oscar, cuatro Globos de Oro, cuatro premios de la British Academy Film y un DGA Award, además de situarse en el año 1998 en el puesto 53 de la lista de las cien películas más representativas del cine estadounidense en el American Film Institute.

Desde entonces y hasta nuestros días, las melodías y los acordes del genio de Salzburgo no han dejado de escucharse sin descanso en un sinfín de películas.

Cartelera mozartiana

Tras el éxito de *Amadeus* se dio luz verde al uso de la música mozartiana en el cine. A continuación recorremos el uso de la música del compositor a través de algunas de las películas más importantes del arte cinematográfico, desde *Amadeus* hasta la actualidad. No pasan desapercibidos algunos detalles de la relación

de datos e información que obtenemos de cada una de ellas: localización geográfica (siendo EEUU el territorio más mencionado), los temas o fragmentos utilizados (repitiéndose en diversas ocasiones algunas de las piezas más significativas del compositor), o los premios y nominaciones a las bandas sonoras, siendo reconocido en varias ocasiones el mérito o el valor de la música de estos filmes:

Título	Año	País	Director	Fragmentos escuchados	Premios banda sonora
<i>Olvidar Mozart</i> (<i>Vergesst Mozart</i>)	1985	Alemania	Miloslav Luther	Varios temas	-----
<i>Memorias de África</i> (<i>Out of Africa</i>)	1985	EEUU	Sydney Pollack	Concierto para clarinete y orquesta, “Adagio”, “Rondo alla Turca”, varios divertimentos, Sinfonía concertante para violín y viola	Oscar y Golden Globe a la mejor banda sonora
<i>El aceite de la vida</i> (<i>Lorenzo’s Oil</i>)	1992	EEUU	George Miller	Ave verum corpus	-----
<i>Cadena perpetua</i> (<i>The Shawshank Redemption</i>)	1994	EEUU	Frank Darabont	Canzonetta sull’aria	Nominada a la mejor banda sonora en los Premios Oscar
<i>El show de Truman</i> (<i>The Truman Show</i>)	1998	EEUU	Peter Weir	Sonata para piano nº11, “Rondo alla Turca”	Mejor banda sonora en Broadcast Film Critics Association, Goldel Globe
<i>El gran Lebowski</i> (<i>The Big Lebowski</i>)	1998	EEUU	Joel Coen	Requiem, “Introitus” y “Lacrimosa”	-----
<i>Una mente maravillosa</i> (<i>A beautiful Mind</i>)	2001	EEUU	Ron Howard	Sonata para piano nº11	Nominada a mejor banda sonora en los Premios Oscar
<i>Maroa</i>	2006	España Venezuela	Solveig Hoogesteijn	Concierto para clarinete y orquesta	-----
<i>La hermana de Mozart</i> (Nannerl, <i>la soeur de Mozart</i>)	2010	Francia	René Féret	Varios temas	-----
<i>Snowden</i>	2016	Alemania EEUU	Oliver Stone	Cuarteto de cuerda nº19	-----
<i>Amor y amistad</i> (<i>Love & Friendship</i>)	2016	EEUU	Whit Stillman	Varios temas de Idomeneo, Così Fan Tutte, etc	-----
<i>Ahora me ves 2</i> (<i>Now You See Me 2</i>)	2016	EEUU	Jon M. Chu	La flauta mágica, Acto II, “Der Hölle Rache”	-----



Y como “coda”...

Como dijo el dramaturgo Oscar Wilde, “El arte de la música es el que más cercano se halla de las lágrimas y los recuerdos”. Así pues, podemos afirmar que las ondas sonoras producen ciertas reacciones psicofisiológicas en el cerebro, activando música y emociones prácticamente las mismas áreas del mismo. No es de extrañar por lo tanto que la música sea la gran aliada del cine, siendo una herramienta indispensable para multiplicar determinados efectos y para la caracterización emocional del guión cinematográfico.

La música de Mozart no garantiza el éxito de una película, pero ha logrado en multitud de ellas una simbiosis suprema, convirtiéndose no tanto en un complemento para una imagen sino en un sello fundamental de la misma.

A menudo solemos decir que vale más una imagen que mil palabras, pero si además esta imagen va de la mano de Mozart, lo cierto es que la combinación se nos antoja insuperable.

*“Se llevaba el gramófono hasta cuando se iba de safari.
Tres rifles, provisiones para un mes... y Mozart”*

*Primeras palabras en Memorias de África
(recuerdos en off de Isak Dinesen)*

Referencias bibliográficas

Caparrós Lera, J. M., “Amadeus, una sinfonía visual”, *Nuestro Tiempo*, número 371, 1985, pp. 56-61.

Mendiz, Alfonso, “La música de Mozart en el cine”, *Film-Historia*, Vol. II, No 1, 1992, pp.13-30.

Mouëllic, Gilles. *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 2011.

Swift, Michael, *Música de película*, Libros Cúpula, Madrid, 2013.

Tres mil espectadores y buenas películas

21 SEMANA DE CINE DE CUENCA

T. M.

.....

El principal objetivo que asumió en 2016 la junta directiva del Cineclub Chaplin cuando decidió trabajar por la recuperación de la extinta Semana de Cine era convertir esta cita con el mejor cine español del momento en una referencia cultural en el otoño cuenseño.

Franquear ampliamente la barrera de los tres mil espectadores en cinco días de proyecciones, como se consiguió entre el 20 y el 24 de noviembre de 2018, se puede considerar un éxito notable para una ciudad en ocasiones algo adormecida a estímulos de esta naturaleza. Y fueron, además, cifras superiores a las dos ediciones anteriores. En cualquier caso, el coordinador Jaime Alonso de Linaje —que sustituía en tal labor a Carolina Martínez— consiguió conformar un programa muy notable con los títulos más destacados del panorama actual de nuestro cine. El éxito de público supuso, pues, un reconocimiento y un nuevo respaldo al trabajo realizado colectivamente en la selección de filmes y organización de la iniciativa. Además, es algo que alimenta los estímulos del equipo que lo hace posible y, de alguna manera, la consolidación que avala su continuidad, pues supone una buena inversión de los recursos públicos que financian la Semana de Cine a través de la Junta de Comunidades (Fundación Impulsa), el Ayuntamiento de la ciudad y la Diputación Provincial y que garantizan la pervivencia de esta actividad cultural.



La programación, toda ella proyectada en los Multicines Odeón, estuvo constituida por siete largometrajes intensos, heterogéneos y estéticamente arriesgados, y seis cortometrajes igualmente llamativos, todas ellas películas no estrenadas en Cuenca y algunas aún no vistas a la sazón en las pantallas españolas. Entre los cortos sobresalió *Cerdita*, una historia sobrecogedora y terrorífica, según la definió su directora Carlota Martínez durante la presentación; aunque en el apartado de metrajes breves la mejor ovación se la llevó *La noria*, un fantástico film de animación luminoso y perfeccionista realizado por Carlos Baena, experimentado animador que lleva más de dos décadas trabajando para los grandes estudios de la industria norteamericana. El martes 20 de noviembre comenzaban las sesiones con la proyección de *Carmen y Lola*, una película que destaca por su frescura y franqueza, lo mismo que su protagonista Zaira Romero, la joven protagonista que reivindicaba su origen mercheño para superar la acepción despectiva arraigada al propio término; en su encuentro con los estudiantes de los institutos con-

quenses durante la mañana del miércoles volvió a demostrar una simpatía y desparpajo que le auguran un futuro prometedor en el cine español, y su nombre fue una revelación en la edición de los premios Goya 2019. Ese mismo día, los estudiantes de Imagen Personal del IES Pedro Mercedes llenaron de colorido los rostros de muchos jóvenes espectadores con un taller de maquillaje y caracterización inmerso dentro del programa europeo Erasmus+ que lleva a cabo el centro docente con otros institutos de cuatro países europeos.

En los días siguientes pasaron por Cuenca la actriz Eva Llorach, que luego conseguiría un Goya por su interpretación en *Quién te cantará*, de Carlos Vermut; el también actor Bruno Sevilla, uno de los cinco amigos de *Las distancias*, de Elena Trapé; la co-directora, con Robert Bahar, del emocionante documental *El silencio de otros*; Bárbara Díez, productora de *Petra*; o Josep Amós, productor de *Viaje al cuarto de una madre*, además de varios responsables técnicos y artísticos de los cortometrajes proyectados.

Como ya se señaló, la sala 5 de los multicines rozó el lleno en no pocas sesiones, y los coloquios posteriores registraron una animación sobresaliente, confirmando que los espectadores conquenses responden cuando se les ofrece una programación sólida, atractiva y arriesgada. La Semana tuvo repercusión y buena respuesta en los medios informativos locales y regionales, que se hicieron eco con amplitud de todas las actividades realizadas, no solo con puntuales informaciones sobre la programación sino también con reportajes, entrevistas y comentarios.

Especial relieve y trascendencia mediática tuvo igualmente la Exposición “Cruz Novillo: cine de arte y diseño”, coordinada por Pepe Alfaro y organizada entre los días 13 de diciembre de 2018 y 5 de enero de 2019 en la Sala del Museo de Cuenca de la calle Princesa Zaida. La muestra estaba formada por más de medio centenar de carteles de cine diseñados por el creador conquense José María Cruz Novillo para el soporte anunciador de varias de las más importantes películas españolas del último medio siglo, y acompañada de un libro-catálogo en el que escribieron varios conocedores de la obra del artista.



LA PROGRAMACIÓN

Último cine español

Carmen y Lola, de Arantxa Echevarría

Entre dos aguas, de Isaki Lacuesta

Quién te cantará, de Carlos Vermut

Viaje al cuarto de una madre, de Celia Rico

Las distancias, de Elena Trappé

El silencio de otros, de Almudena Carracedo y Robert Bahar

Petra, de Jaime Rosales

España en corto

Cerdita, de Carlota Martínez Pereda

Etiqueta negra, de David Vergés.

Tàhrib, de Gerard Vidal Cortés.

La noria, de Carlos Baena

Matria, de Álvaro Gago

Los desheredados, de Laura Ferrés

CRUZ NOVILLO

reencuentra sus carteles de cine

José Luis Muñoz

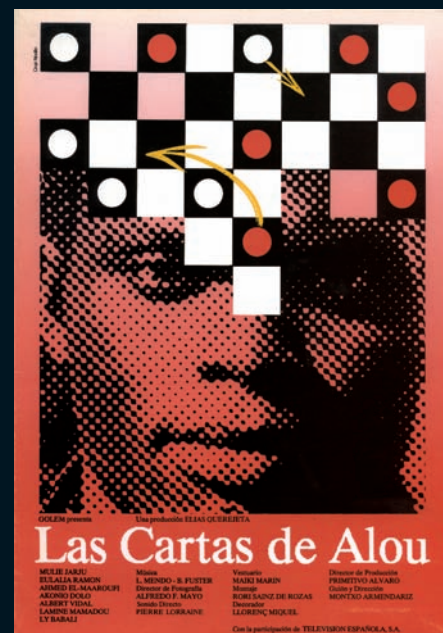
.....

Fue un lujo para la vista y otros sentidos que alientan en el interior de los seres humanos. Ver desplegados, a lo largo de las paredes y las columnas de la sala de exposiciones, los carteles que Cruz Novillo diseñó para más de medio centenar de las mejores películas españolas de todos los tiempos es eso, un lujo y una alegría. Ahí estaban títulos míticos de la generalmente vapuleada cinematografía nacional, desde la tan cercana a Cuenca como *Peppermint frappé* hasta la venerada película de culto que es ya a estas alturas *El espíritu de la colmena*, pasando por la siempre desternillante trilogía de Berlanga en torno a *La escopeta nacional* o la estremecedora *Pascual Duarte* o la conmovedora *Los lunes al sol*. Cruz Novillo es un artista suficientemente conocido por sus importantes aportaciones al diseño de multitud de objetos, desde escudos autonómicos hasta billetes de banco, además de haber proporcionado esculturas en espacios públicos (en Cuenca hay una de ellas, en la carretera de Valencia) o haber aportado ideas geniales a muy variados elementos decorativos o de uso cotidiano, pero su aportación al cine es menos conocida, quizá porque en los últimos años no ha realizado ningún nuevo cartel y como la memoria de los humanos es frágil parece haberse olvidado lo que hizo anteriormente. A caballo entre 2018 y 2019 el Cineclub Chaplin concedió una buena oportunidad de recordarlo, o de conocerlo para quienes no lo sabían. La exposición de su obra cartelística para el cine fue recopilada entonces por primera vez, incluso recuperando ejemplares que estaban prácticamente desaparecidos, para formar esta preciosa a la vez que



emocionante colección que se pudo ver esos días, por iniciativa del Chaplin y coordinada por Pepe Alfaro, en la Sala de Exposiciones del Museo de Cuenca en la calle Princesa Zaida.

Impresionaba situarse en un punto céntrico de la sala y mirar alrededor. Sería exagerado decir que ahí estaba *todo* el cine español, pero no lo es asegurar que si estaba gran parte del mejor cine español de todos los tiempos. Si alguien hiciera —y no sé si ha hecho ya— una relación con los cien títulos más valiosos realizados en España en el último medio siglo, en ella se incluirían no menos de veinte o treinta de los que estuvieron representados en la exposición, en forma de carteles con una firma ineludible, la de Cruz Novillo, el gran diseñador español contemporáneo. Es una figura bien conocida a todos los niveles; incluso, me atrevo a decir, en su ciudad natal, Cuenca, hay un amplio conocimiento sobre él, más allá del que puedan tener los alumnos del centro que lleva su nombre y que ese día,



el de la inauguración de la muestra, acudieron expectantes y curiosos a conocer al titular de la placa y comprobar, quizá con alguna sorpresa, que es un ser vivo, afectuoso, comunicador y no solo una referencia histórica como ocurre en otros edificios académicos.

Pero volvamos al tema del cine; ahí estábamos, en la sala de exposiciones, mirando a un lado y otro, para sentir la cálida presencia de películas que nos acompañaron en el momento de su estreno y algunas de ellas luego, en otras ocasiones de felices reencuentros que permiten descubrir matices nuevos quizá inadvertidos en una primera y rápida visión. Allí estaba la muy querida (estuve en el rodaje) *Peppermint frappé* (Carlos Saura) conviviendo, más allá de los condicionantes del tiempo y el espacio, con otras hermanas de igual hermosa factura, ¡en celuloide todas! antes de que se inventaran las modernas técnicas digitales de plasmación de imágenes y sonidos. Había otros Sauras, no menos interesantes, como *La madriguera*, *El jardín de las delicias*, *Mamá cumple cien años* o *Ana y los lobos*, pero también piezas insustituibles en esa presunta historia del cine español, en la que muchos críticos ponen en primer lugar absoluto *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice), sensible, bellísima, que convive en ese ámbito intemporal con *Del amor y otras soledades* (Basilio Martín Patino), *¿Por qué te engaña tu marido?* (Manuel Sum-

mers), *Habla, mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón), *Hay que matar a B.* (José Luis Borau), *Vuelve, querida Nati* (José María Forqué), *Tasio* (Montxo Armendáriz), *El año de las luces* (Fernando Trueba), *Una estación de paso* (el debut de Gracia Querejeta), *Familia* (Fernando León de Aranoa, de quien también encontramos su excelente y conmovedora *Los lunes al sol*) y el considerable a la vez que estrambótico aporte de Luis García Berlanga a su conmovedora visión de España: *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*. Estaba, también, una de las más impresionantes películas que yo puedo recordar, *El desencanto* (Jaime Chávarri), ese tremendo docudrama sobre la familia Panero, y la no menos dramática *Pascual Duarte* (Ricardo Franco), retrato de una durísima época de este país. Había títulos menos conocidos popularmente, pero valiosos, por distintos motivos, en algunos casos por haber sido la primera y quizá única aportación de su director. Todos ellos se han re-encontraron en esta exposición porque, como dijo el propio autor, algunos se habían perdido y ahora han podido ser recuperados para, en una especie de juego de magias, volver a reunirse en torno a su creador, para gozo y disfrute de quienes quieran ver así, visualmente, de una sola vez, una parte importantísima del mejor cine español de todos los tiempos. En los carteles de Cruz Novillo.

Galería fotográfica

El jueves 13 de diciembre de 2018 se inauguraba la exposición **“Cruz Novillo: cine de arte y diseño”** en la sala de Princesa Zaida del Museo de Cuenca, contando con la presencia del propio autor, acompañado por los alumnos de la Escuela de Arte que lleva su nombre. Se presentaban, reunidos por vez primera, prácticamente todos los carteles de cine creados a lo largo de casi cuarenta años por el artista conuense, también se pudo disfrutar de maquetas originales (*art works*) y otros proyectos que no llegaron a utilizarse. Estas son algunas imágenes de aquella jornada memorable para la cultura de Cuenca.





EL CINECLUB VIAJA A MÁLAGA



José Luis Muñoz

Continuando con la serie de viajes organizados para asistir a festivales cinematográficos, tras los de Valladolid (2017) y Sevilla (2018), este año hemos acudido colectivamente al de Málaga, dedicado exclusivamente a “Cine en Español”, lo que permite visionar de forma mayoritaria películas realizadas en nuestro país, pero también algunas procedentes de América, incluyendo alguna brasileña. Un total de 42 socios del Cineclub participaron en el viaje conjunto (AVE-autobús), a los que se añadieron algunos más que lo hicieron por su cuenta hasta completar el medio centenar de entusiastas cinéfilos conquenses.

Todo festival es una lotería. En realidad, toda programación lo es. Depende de las circunstancias y también de la suerte, que no nos acompañó. Aunque hay coincidencia generalizada en que la cosecha de cine español de este año no ha sido especialmente buena, parece que los mejores títulos pudieron verse al comienzo del Festival, y como el Cineclub llegó al final (días 22 a 24 de marzo) lo que estuvo a nuestro alcance no fue demasiado satisfactorio.

Las películas se proyectan en dos cines, el Teatro Cervantes, al viejo estilo decimonónico y el Albéniz, con dos salas. Dentro de la propuesta organizativa, se ofrecía a los socios entradas para una película previamente seleccionada por el Cineclub. *7 razones para huir*, un film en episodios dirigido por tres debutantes catalanes, Esteve Soler, Gerard Quinto y David Torras. Como suele ocurrir siempre en este tipo de relatos, entre los siete hay una gran disparidad según la forma que cada director se plantea en cada caso, pero se puede resumir afirmando que el resultado final es bastante equilibrado, con un par de episodios, el primero y el último, verdaderamente muy notables. Una película que merece la pena verse cuando llegue (si es que llega) a las salas comerciales conquenses.

Como ya hemos señalado, las aparentes mejores películas, las premiadas, pasaron al comienzo y casi no pudimos ver ninguna, salvo *Yo, mi mujer y mi mujer muerta*, una producción hispano-argentina dirigida por Santi Amodeo que, planteada como una comedia divertida en realidad hace muy poca gracia, pero en ella



Sordo, segundo largometraje del director Alfonso Cortés-Cavanillas

actúa Óscar Martínez, excelente en su papel de viudo que transporta de un lado a otro las cenizas de su mujer buscando dónde dejarlas y que fue galardonado con el premio al mejor actor del festival.

Se esperaba mucho de *O grande circo místico*, una película brasileña que supone el reencuentro con Carlos Diegues, tras una larga ausencia de las pantallas y que lo hace con una historia-río que se prolonga a lo largo de varias generaciones y más de un siglo, llevando como hilo conductor los personajes que actúan en un extraño circo en el que caben historias reales junto a otras estrambóticas, sin que falte un hálito de misterio fantástico al estilo de la literatura sudamericana.

Los programadores del festival dejaron para el final la que a priori parecía ser el plato fuerte de la lista, *Sordo*, dirigida por Alfonso Cortés-Cavanillas y con un amplio reparto de nombres de primera fila, con Asier Echeandía en cabeza, escoltados por Marian Álvarez, Hugo



Yo, mi mujer y mi mujer muerta, premio para Óscar Martínez

Silva e Imanol Arias, entre otros. Es claro que la película defrauda, sobre todo por las expectativas, que se diluyen a medida que avanza la proyección para dejarlo todo reducido a un mediocre *spanish-western* ambientado en la posguerra española, durante las aventuras del maquis. Echeandía está bien y salvo algo la función que se diluye entre violencia y sangre y no pocas incoherencias narrativas.

Todo ello en Málaga, una ciudad muy agradable, en un hotel funcional pero céntrico, inmersos todos en un ambiente amable, acogedor y con buen tiempo, aunque algo fresco, que no impidió en absoluto asistir de manera sosegada al festival, recorrer las cientos de tascas que la ciudad ofrece, visitar el nutrido repertorio de museos y, por supuesto, acercarnos al mar en busca de unos sabrosos boquerones fritos.

Ahora, a pensar en la propuesta para el año que viene.



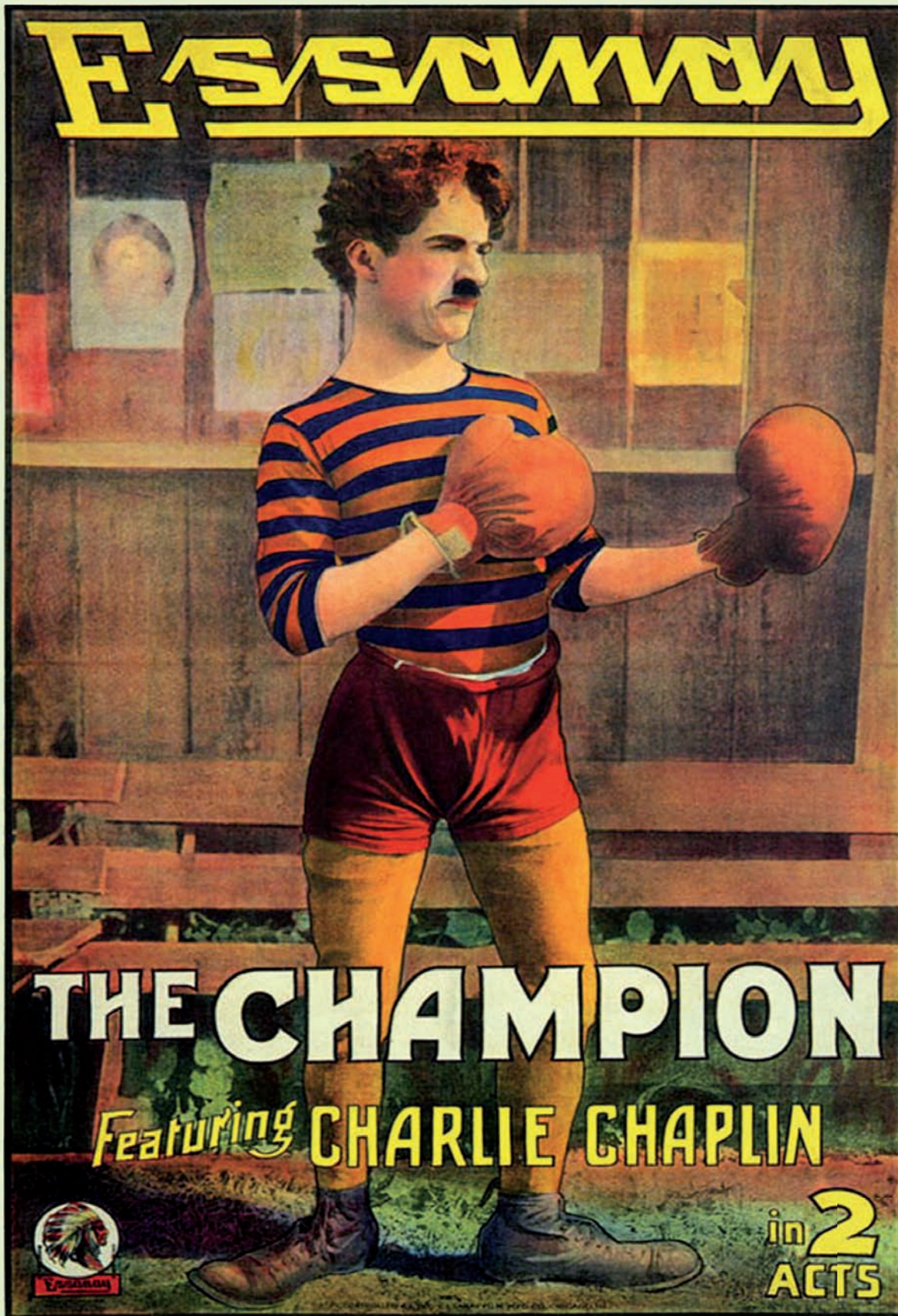
VISITA A BELMONTE (11/05/2019)





Victor de la Vega

SUMMERS



Castilla-La Mancha



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CUENCA



Ayuntamiento de Cuenca

Charlot campeón de boxeo (*The Champion*, 1915) fue el tercer trabajo de Chaplin para la Essanay, especialmente inspirado en la caracterización de los personajes y el sentido del humor. En esta ocasión el vagabundo se convierte en campeón de boxeo gracias a su fiel bulldog.