GONZALO PELAYO IN MEMORIAM

I. OLIVA: RODANDO EN CUENCA

ORCOS Y FELINOS EN BELMONTE

EL VALLE PROHIBIDO DE GWANGI

DOSSIER: CHARLES CHAPLIN

TIEMPOS MODERNOS

LA REVISTA DEL CINECLUB **CHAPLIN**
CUENCA



Nº 5
AÑO 2020

Editorial

La ya larga vida del Cineclub ha conocido momentos críticos muy diversos, pero ninguno como el que acabamos de pasar y que coincide, naturalmente, con lo que al mismo tiempo ha estado sucediendo en el resto de España y del mundo. Hubiera sido un auténtico milagro que en esa situación de crisis sanitaria universal, un pequeño átomo social hubiera podido permanecer indemne. No ha sido así, desde luego, y la pandemia caída sobre todos nosotros en forma de coronavirus ha sido como una sacudida tormentosa, un temporal de lluvia y granizo contra el que no hay manera de resguardarse en ningún sitio, salvo que seas John Wayne y Maureen O'Hara y encuentres una iglesia ruinosa donde encontrar amigable cobijo.

Hasta esa segunda semana de marzo, la vida del Cineclub discurría plácidamente, con la cómoda rutina a que nos hemos acostumbrado y haciendo planes no solo para el siguiente y último trimestre de la temporada, sino también para la próxima, en que cumpliremos cincuenta años, edad de respeto que será preciso celebrar como corresponde. Pero llegó el virus, con todas sus consecuencias bien conocidas, la esencial, por lo que nos toca, la brusca interrupción de la programación, medida que fue preciso adoptar envuelta en la ilusa esperanza de que podríamos reanudarla en algún momento. No fue posible y de esa manera el ciclo previsto ha quedado cojo y lo que es, ciertamente, más triste y doloroso, habiendo dejado en nuestras filas varias pérdidas humanas, alguna de ellas, como la de Gonzalo Pelayo, ciertamente entrañable, porque su presencia en el Cineclub se remonta a los tiempos fundacionales con una actividad continuada en tareas de gestión y programación.

Desde la situación todavía confusa e inestable en que nos encontramos miramos el futuro con inquietud, envuelta en la necesaria dosis de confianza que nos anima a pensar que el desastre ya ha pasado y en su lugar nos espera algo parecido al retorno a la normalidad. Con esa confianza hemos vuelto a programar películas para reanudar la actividad a partir del mes de octubre, momento que coincide también con la aparición de este nuevo número de *TIEMPOS MODERNOS*, que debería haber salido a la luz pública coincidiendo con el final de la temporada anterior, pero lo hace ahora, tembloroso todavía por lo sucedido pero ilusionado, con la esperanza de que se abre ante nosotros un tiempo nuevo en el que, ojalá, no nos espere ya ningún otro sobresalto calamitoso. Con esa perspectiva, preocupada a la vez que optimista, abrimos la temporada número 50 del Cineclub que se inicia precisamente con este número que ahora tienes en tus manos.

José Luis Muñoz

TIEMPOS MODERNOS

Número 5 - Octubre 2020

Edita
Cineclub Chaplin
www.cineclubchaplincuenca.es

Presidente del Cineclub
José Luis Muñoz

Director de Tiempos Modernos
Pablo Pérez Rubio

Secretario de redacción
Pepe Alfaro

Consejo de redacción
Ángel Luis Luján, Francisco Mora
Juan José Pérez, Marta Rodrigo

Colaboran en este número
José Vicente Ávila, José Ángel García, Enrique Gasco García, Tania Herraiz, Víctor Matellano, Iván Narváez, Ignacio Oliva, Carmen Pérez Burrull, Paco Rebollo, Ana Serrano Tellería, Rafael Soler, Pedro Triguero-Lizana
Con textos de Rafael Alberti, André Bazin, Walter Benjamin, Charles Chaplin, José María Latorre, François Truffaut

Este número de TIEMPOS MODERNOS está dedicado a la memoria de ***Gonzalo Pelayo***, miembro del consejo de redacción y colaborador habitual de la revista, fallecido a causa de la covid-19 en marzo de 2020

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









004 Cuenca y el cine

Recorte de prensa: *El clavo* (1944) 4
Ignacio Oliva: Rodando en Cuenca 6
Orcos y felinos en el castillo de Belmonte 14
El valle prohibido de Gwangi 104

030 Con nombre propio

Kirk Douglas, *Man With a Star* 30

038 Dossier: Charles Chaplin

Textos sobre Chaplin 39
Discurso de *El gran dictador* 45
Valores éticos en el cine de Chaplin 46
La música de sus películas 50
La esencia de Charlot: mimodrama 54
Tiempos modernos: estreno en España .. 56
Selección de títulos significativos 66

071 Letra en la imagen

Libros de cine en torno a Chaplin 78
Francisco Ayala, cinéfilo de los años 20 . 80
Poemas de Rafael Soler, puro cine 90

077 Mirada contemporánea

Tendencias del cine actual 92
Antología temporada 2019-2020 93
Ken Loach: himno de la clase obrera 102

102 Cinescopio

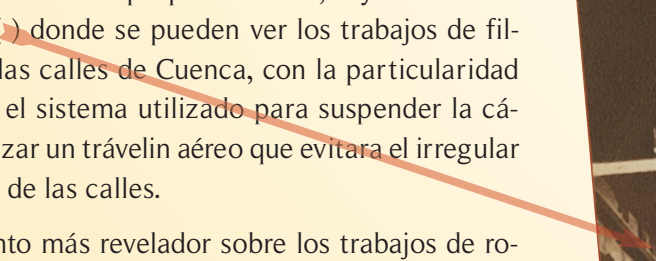
Calle de Juan Antonio Bardem 107
22 Semana de Cine 108
El crimen de Cuenca: cuarenta años 110
Gonzalo Pelayo: *in memoriam* 112

SUMARIO

Recorte de prensa: *EL CLAVO*

Pepe Alfaro

En febrero de un lejano 1944 llegaba a la ciudad de Cuenca el equipo de la productora Cifesa al objeto de filmar los exteriores para su película más ambiciosa hasta el momento. *El clavo* adaptaba un cuento homónimo de Pedro Antonio de Alarcón, cuya acción literaria transcurre por tierras de Andalucía y Extremadura, aunque el director Rafael Gil decidió trasladar la ficción cinematográfica hasta la línea de diligencias que unía Madrid y Teruel, lo que obligaba a los personajes a transitar por tierras conquenses.

Cifesa dedicó mucho esfuerzo a promocionar esta "superproducción", como quedó patente en la portada correspondiente al número de Primavera de su *Noticiario*, la revista que utilizaba para publicitar tanto las producciones propias como aquellos títulos ajenos que Cifesa se encargaba de distribuir en nuestro país. Entre el abundante material gráfico dedicado a desentrañar "Cómo se hace una superproducción", hay una curiosa fotografía () donde se pueden ver los trabajos de filmación en las calles de Cuenca, con la particularidad de mostrar el sistema utilizado para suspender la cámara y realizar un trávelin aéreo que evitara el irregular empedrado de las calles.

El documento más revelador sobre los trabajos de rodaje en la provincia apareció publicado en las páginas centrales del número 185 de la revista *Primer Plano*, fechada el 30 de abril de 1944. El reportaje gráfico ofrece varias fotos con el director y los protagonistas frente a reconocidas panorámicas urbanas de Cuenca. Pero sin lugar a dudas las imágenes más sorprendentes son las que muestran la filmación del paso de la diligencia por las inmediaciones de la pequeña localidad de Huélamo, con su inconfundible *castillo* guardando las modestas casas del pueblo, que aparecen reproducidas en las páginas 6 (foto 3) y 7 (foto 2) de esta revista.





Se hace una Superproducción

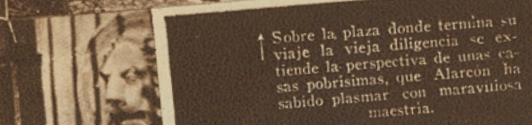
EL CLAVO



La llegada de la diligencia. Las sencillas gentes acuden, curiosas, para conocer a los forasteros, que romperán con su presencia la monotonía de la vieja ciudad...



Sobre la plaza donde termina su viaje la vieja diligencia se extiende la perspectiva de unas casas pobrísimas, que Alarcón ha sabido plasmar con maravillosa maestría.





La multitud asiste al juicio apasionante. Si no bastara la intrigante trama, sería motivo suficiente para el éxito el cuidado con que se ha vestido la escena en una continua serie de aciertos innegables.



La bien resuelta escena del cementerio, en la que, tras un diálogo de Rafael Durán y Joaquín Roa, comienza a hacerse realidad el extraño conflicto.



¡Ha salido muy bien! La sonrisa satisfecha de Amparito Rivelles y Rafael Gil dice bien claro que no será preciso repetir la "toma".

precisa en obra de tal categoría. Y en Fraile, el operador que recorrió siempre a su lado el camino del triunfo...

No se ha escatimado medio alguno para que «El clavo» sea una auténtica y genial superproducción. CIFESA PRODUCCION inició con su rodaje el año 1944, para demostrar que es algo más que una promesa su lema de trabajar cada día con mayor intensidad por el perfeccionamiento del cine nacional.





Ser artista exige... Véase la muestra. En... drugada de invierno, t... rán tiene que soport... parrón de una ducha... que sus ropas entren... empapadas por la llu... charcaba la vieja...

Ahora es el direct... tudia. También Raf... necesidad de repas... cuando su guión... próxima hora del r... de ningún detalle...

También F... cesita tom... locar sus f... la cámara... de lu...

Rafael G... al meno... para ma... con Raf... del dra... que el t... je ya c... tificaci...

A LO
de 10
en CUE
...SE TOM
ESCEN
"EL C



Cuenca, perspectiva de Cuenca, cubierta de nubes. Cuando se rodaron las escenas allí, el cielo estaba totalmente despejado, pero ahí están puestas por Rafael Gil y sus colaboradores



Amparito Rivelles, con los dos Rafael, Durán y Gil, en los alrededores de Cuenca, escogiendo sitio para una escena



Se rueda a plena luz del sol unas escenas de «El clavo». Paisaje impresionante, caudal que atesora España por sus caminos para todas las tramas imaginables



No siempre los coches pudieron situar la cámara en el sitio preciso. Y entonces, a brazos y cuidados de todos, subió al punto capaz de dar el ángulo panorámico, verdaderamente hermoso y espectacular

CUENCA no figura para nada en *El clavo*, el original cuento de don Pedro Antonio de Alarcón. ¿Cómo, pues, Rafael Gil lo hace figurar en la película que está a punto de terminar, basada en él?

—Te lo diré, hombre, te lo diré. No tengo por qué ocultarlo—nos ha respondido el propio Rafael Gil con esa sonrisilla peculiar tras la que esconde su fino sentido cinematográfico.

—Ya conocemos que don Pedro Antonio de Alarcón no indicaba dónde sucede la acción de su obrita, aun cuando en su relato deja entrever que era por Extremadura y Andalucía, a lo largo de un viaje por aquellas provincias—le advertimos.

—Y aquí, en la película, tampoco se indica.

—Todo sucede en Cuenca...

—Todo sucede sobre paisajes de Cuenca; pero sin que en momento alguno se cite, ni localice el sitio donde sucede, como elemento necesario dentro de la acción.

El cine entra por los ojos

Y sigue aclarándonos:

—No olvidemos que el cine entra por los ojos. Haberme decidido a localizar la acción en Andalucía hubiera sido, naturalmente, dar a la película un fondo abierto a todas las maravillas de luz que atesoran sus paisajes. ¿Y eso daría al cuadro en que se desenvuelve la trama una lógica correspondencia con el perfil dramático que presenta?

—Claro; allí las paredes blancas, el cielo fuerte e intenso y los panoramas sin sombras no guardarían relación con el ambiente dramático del cuento y, por tanto, de tu película.

—Lo que daría al espectador, más determinadamente a los ojos del espectador, una antítesis entre la acción y su paisaje, originando la consiguiente entrañeza primero y repulsa por contraste después. Por eso puse a la diligencia que juega gran papel en esta película, como la de línea en aquellos tiempos entre Madrid y Teruel, pasando por Cuenca.

—Te atrajeron sus paisajes montañosos, abruptos...

—Antes de comenzar la película, Enrique Alarcón y yo encontramos allí perspectivas maravillosas, y que encuadraban la emoción de la trama en sus volúmenes plásticos admirablemente... No podía dudarse.

—¿Estudiaste la posibilidad del rodaje en Madrid?

—¡Cómo no! Pero los e
lo daba el paisaje de sus a
He aquí la evidencia d
nuestros directores buscar
ción sus producciones, y có
soran las mejores y más s
téticas en cuantos aspecto

Noches enteras de cami

Han sido cinco días los
y artistas, operarios y espe
los más hermosos horizon
todo el equipo técnico, c
Rafael Durán. Sin embarg
vistas generales de la ciuda
ligencia por el camino...

—Pero esto exigiría qu
paso lento, carretera adel
tiempos—hemos inquirido

—Así ha sido. A la dili
rodar, preparándola con t
rísticos de la época en que
to los artistas como el eq
que echar a andar por aqu
los planos... Hubo noches
ron caminando, pues los p
go de cien kilómetros.

—¿Rodándose continua

—No. A través de ellos
escenas.

Los interiores son más p

—¿Y todo lo demás: cal
Porque ya el público sabe
un cementerio.

—Todo eso se ha hecho
toso; pero el resultado en l
tico. Pensemos en la impo
exteriores, siempre a man
más, en esta película pasa
calle. Hacerlo al aire libr
pesadísimo y con gastos e
día, la luz, ¿cómo ponerla
ponte lo que representa.

—La diligencia es una
los paisajes consuenses...

—Se ha construído aqu
apuntes de las que figuran
la época y diseñamos ésta

—Evocador. ¿Y la llev

LARGO
00 km.,
NCA...
AN VEINTE
AS DE
LAVO"



Unos minutos de descanso, antes de prepararse para el rodaje, dan a Amparito Rivelles, Rafael Durán y Rafael Gil la satisfacción de comentar el curso de la película

fectos dramáticos no nos lrededores.
e cuán escrupulosamente n ambientar a la perfec- mo nuestros paisajes ate- ubyugantes calidades es- s se precisan.

no

que han estado técnicos ecialistas trabajando ante tes de Cuenca. Es decir, on Amparito Rivelles y o, allí sólo se tomaron las d, y las pasadas de la di-

e la diligencia fuese a su lante, como en aquellos

gencia se la dispuso para odos los perfiles caracte- sucede la acción, y tan- uipo de rodaje tuvieron ellos caminos para tomar enteras que transcurrie- aisajes estaban a lo lar-

mente?
se tomaron unas veinte

rácticos

les, plazas, cementerio...? que en esta película sale

en los Estudios. Más cos- os interiores es más prác- sibilidad de tener en los , la luz necesaria... Ade- mucha acción en plena e esta vez hubiera sido normes, ya que, día tras a punto? Y esperarla su-

verdadera estampa sobre

í, en Madrid. Tomamos en cuadros y dibujos de

asteis hasta Cuenca?

—En tren. Por cierto que cuando ya rodaba por los caminos, ¡nos dió un susto! Se le fué una rueda. Y allí, entre todos, preparamos una enorme hoguera, porque el frío arreciaba de lo lindo, y era preciso lo más cómodamente posible esperar la llegada de los automóviles que transportaban los equipos capaces de arreglarla.

Nubes... de mentira

Pero no siempre los coches pudieron situar la cámara en el preciso y necesario punto de enfoque. Y entonces, a brazos y cuidados de todos, subió a sitios capaces de dar a las tomas, y después al conjunto de la película, ángulos panorámicos verdaderamente hermosos, espectaculares.

—Así, que ya todos los exteriores de Cuenca terminados.

—Han sido unas jornadas inolvidables.

Y nos lo confirman Amparito Rivelles, Rafael Durán, Alfredo Fraile, Enrique Alarcón, Balader...

—Tan admirables—continúa Rafael Gil—, que no hemos tenido una sola nube. Y esto, que para satisfacción nuestra, como excursionistas era impresionante, para las escenas de la película resultaba desastroso...

—Precisaba un fondo de nubes estas escenas de la película allí rodadas.

—Así estaban señaladas. Y como no las tenía el cielo, ¡pues las tuvimos que colocar!

—¿Llamasteis a las nubes? ¿Cómo?

—Ahí, ahí está la película. En *El clavo* se ve a toda Cuenca cubierta de nubes...

Maravilla de un arte que no se detiene ante obstáculo alguno.

—Pero ¡no nos recuerde más este viaje!—grita Amparito.

—¿Qué pasó?

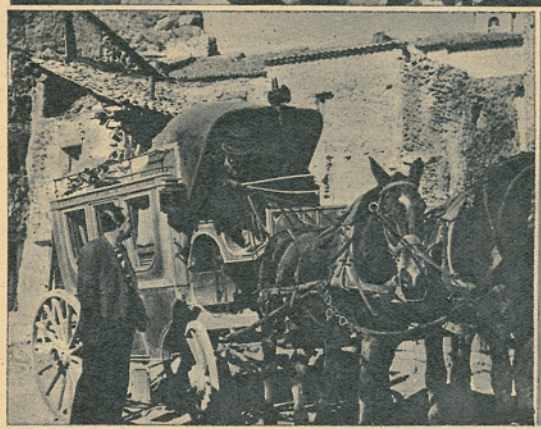
—Que cuando decidimos volver a Madrid ya se había ordenado la restricción de gasolina, y nuestros turismos tuvieron que venir arrastrados por los camiones que traían los utensilios de rodaje... ¡Cómo añorábamos la diligencia!

* * *

Pero una sonrisa sana en todos prueba la satisfacción que despierta un trabajo bien logrado, pese a todos los inconvenientes y molestias.

Y así se va haciendo el buen cine español.

RAFAEL DE URBANO



Rafael Gil, en el propio camino, da las últimas instrucciones al que conduce la diligencia, antes de tomarse su pasada hacia Cuenca

Han llegado los equipos, y tras los comentarios obligados, se disponen a arreglar la diligencia averiada. El paisaje es encantador, como puede apreciarse





A la diligencia se le salió una rueda, y fué preciso preparar una enorme hoguera capaz de vencer al frío, mientras llegaban los equipos capaces de arreglarla

RODANDO EN CUENCA

Ignacio Oliva

En los últimos veintitrés años he rodado ocho películas en Cuenca. En estos momentos, estoy preparando el rodaje de los dos capítulos finales de *Bajo cuerda: la guerra secreta de España* (2022), que relata algunas operaciones oscuras de España durante la Segunda Guerra Mundial. Será mi siguiente película después de *Hereje* (2020). El primer capítulo, *Gibraltar*, lo rodaremos en mayo de 2020 y el segundo en 2021. Ambos, en Cuenca.

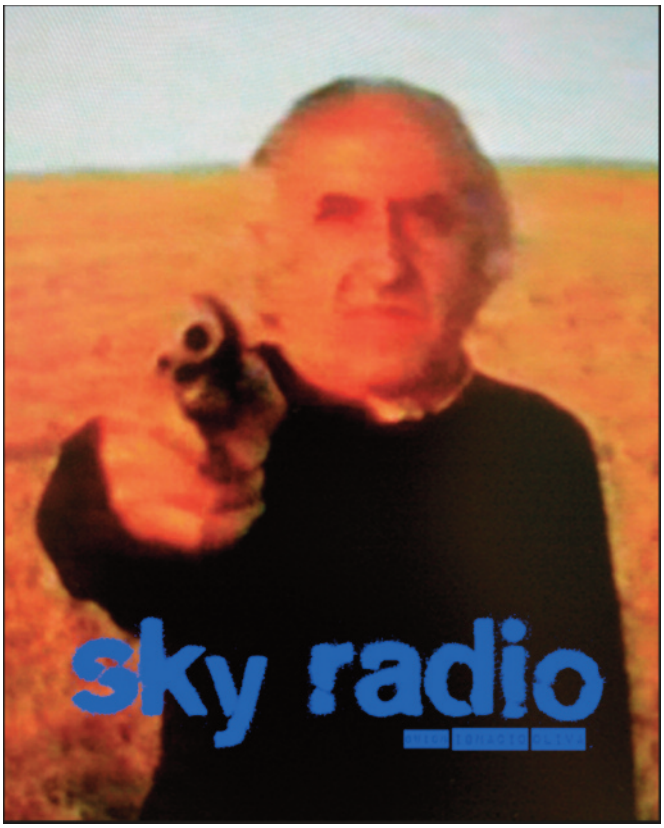
Cuenca es mi espacio natural de rodaje. Casi todas mis películas las he rodado en el espacio urbano y provincial de Cuenca, donde encuentro interesantes y variadas localizaciones, que se adaptan a las necesidades de las historias que escribo.



La primera película que rodé en Cuenca fue en 1996. Era mi primer cortometraje de ficción y se titulaba *Sky Radio.* En una clave tragicómica y surreal, contaba las peripecias del empleado de una estación de servicio en una solitaria noche de verano. Lo rodamos en la gasolinera de Naharros. Los actores pertenecían al legendario grupo de teatro independiente Arena Teatro, que entonces dirigía Esteve Grasset. El elenco actoral lo cerraba Antonio Pérez, que volvió a vestirse de cura preconciliar —ya lo había hecho bajo las órdenes del actor y director Eusebio Lázaro— para interpretar, en este caso, a un peculiar sacerdote atracador de gasolineras cuya conducta justificaba de este modo al incrédulo empleado de la gasolinera: "Sé lo que estás pensando, pero este es un asunto entre Dios y yo." Toda la acción de la película sucedía en exterior noche, excepto algunas secuencias que se correspondían con un sueño del empleado de la gasolinera y que rodamos en los campos de trigo cercanos a Naharros. Aquella película la rodamos con negativo cinematográfico de 16 mm. La cámara era una vieja Arriflex con motor de cuarzo de los años de 1960, que había pertenecido a TVE. En aquel rodaje participaron estudiantes de la Facultad de Bellas Artes, entre los que estaba un jovencísimo Joaquín Reyes, que se ocupó de la parte artística de la película, junto a Borra, Perona y otros agitadores de aquellos tiempos. Ácaros se llamaban entonces.

Después de *Sky Radio* rodamos un segundo cortometraje titulado *Incidencias*, en el que incluso salía el propio Joaquín Reyes como actor, junto al músico Miguel Núñez. *Incidencias* fue rodado en la antigua Facultad de Bellas Artes, de la que yo era decano por aquellos años. *Sky Radio* fue estrenado en otoño de 1996 en los cines Luchana de Madrid. Tuvo incluso una reseña en *El País*, que se puede encontrar en internet[1].

En los años siguientes hice varios documentales de la serie *Ruta salvaje*, que me llevaron a África, Mongolia y Perú, hasta que en el otoño de 2003 volvimos a rodar en Cuenca. *Pies de zorro* narra la historia del robo y tráfico de antigüedades por parte de un grupo *yakuza*. Se trata de una historia con tintes de género negro y trasfondo de venganza personal. Miguel Núñez, que ya



había ganado entonces un importante premio internacional como músico, compuso la banda sonora. Las localizaciones de Cuenca donde rodamos fueron los laboratorios de materiales de construcción de la Facultad de Arquitectura Técnica de Cuenca, que se convirtieron en un misterioso almacén en el que sucedían los encuentros de Tania (Carmen Arbex) y Takashi (Akihiko Serikawa). *Pies de zorro* recibió una subvención de la Comunidad de Madrid y fue rodada en soporte digital, aunque fue posteriormente kinescopada a soporte fotográfico en 35 mm. Su presentación fue en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 10 de marzo de 2004. Al día siguiente, mientras me afeitaba, momentos antes de dirigirme a la estación para coger mi tren con destino a Ciudad Real, oí por la radio las primeras y confusas informaciones sobre la serie de brutales atentados terroristas en cuatro trenes de la red de cercanías de Madrid. La estación de Atocha estaba ce-

[1] "Cine de carretera con toque castizo", 27 de octubre de 1996.

rrada. A lo largo de ese día supimos que murieron 192 personas y más de dos mil resultaron heridas. Mi billete de tren del 11 de marzo estuvo muchos meses sobre mi mesa. El día que fui a la estación de Atocha a cambiarlo, el señor de la ventanilla me miró a los ojos por un instante. Luego me abonó el importe del billete.

Dos años después rodamos en Cuenca la mayor parte del documental *Memoria del tiempo devastado*, centrado en el exilio y la deportación en el campo de concentración de Mauthausen. El rodaje fue en el Auditorio de Cuenca, en cuyo escenario montamos un bello decorado que compusieron el pintor Sigfrido Martín Begué y el director de fotografía Ángel Sáenz. Rodamos también en París y en Torre de Juan Abad (Ciudad Real), pueblo manchego del que era originario Jorge Pérez Troya, protagonista del documental. Cuatro años después, rodamos un cortometraje de encargo para la candidatura de Cuenca como capital cultural europea. Se tituló *Leaving Cuenca*, y fue interpretado por el actor suizo Carlos Leal. Narraba una historia en clave de intriga internacional, centrada en el robo de un cuadro del Museo de Arte Abstracto, para alimentar el sueño megalómano de la coleccionista Camilla Fairfull y su pasión Cuenca, la ciudad eterna. La película fue presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en septiembre de 2010. El rodaje, realizado con el nuevo equipo Red Digital Cinema que habíamos adquirido unos meses antes en la Facultad, se desarrolló en diversos lugares de la ciudad, como la Diputación Provincial, el Museo de Arte Abstracto, el Parador Nacional, la Catedral y algunas calles de la ciudad, así como en los bosques de Cuenca.



Fotograma del documental Memoria del tiempo devastado *(2005)*

A pesar de que Cuenca ha sido escenario de muchos y diversos rodajes a lo largo de su historia, hasta 2010 no se había rodado ninguna película de ficción de un modo íntegro en Cuenca. *La rosa de nadie* (2011) fue la primera. Esta historia, basada en hechos reales e interpretada por la actriz Ana Otero y Carlos Leal, narraba la historia del regreso a Cuenca de Daniel, un escritor francés que busca a Manuela, con la que tuvo un suceso pasado que le vincula de un modo atávico. El rodaje nos llevó a un número muy importante de localizaciones en la ciudad nueva de Cuenca durante cinco semanas. Los interiores se rodaron en varios inmuebles de las calles Carretería y Colón, entre otros.

Uno de los salones del hotel NH fue convertido en el restaurante de las primeras secuencias de presentación de Daniel, y el restaurante La Venta, situado en la calle Colón, sirvió para presentar su llegada a la ciudad. El apartamento de Sinesio (personaje basado en el recientemente fallecido Sinesio Barquín, con quien compartí muchos ratos en Las Tortugas en aquellos años) estaba situado en la calle Calderón de la Barca. La Diputación Provincial, que descubrí en esta película como localización de rodaje, fue convertida en casa del padre de Manuela, en la que situamos la maravillosa colección de mariposas de Armando, conocido ciudadano de Cuenca, que las cedió amablemente para la película. La nómina de interiores domésticos de *La rosa de nadie* la cierra la propia casa de otro conocido vecino de Cuenca, Pedro Mombiedro, donde rodamos la vivienda de uno de los amigos de Manuela. En cuanto a locales y bares, la Taberna Jovi fue escenario de rodaje de una de las primeras secuencias, aunque finalmente no se incluyó en el montaje. La mayor parte del trabajo se realizó en la cafetería Liceo, situada en la calle Colón. El café Lorca, situado en la calle García Lorca, fue también lugar de encuentro nocturno de Manuela y Daniel, y una discoteca, situada entonces detrás de lo que hoy son los almacenes Mango, sirvió de escenario para las



andanzas perversas de Monk, la mujer china. Por último, algunos bares de "La Zona" sirvieron de escenario para los trapicheos nocturnos de Jaime, el hijo adolescente de Manuela. Los exteriores se rodaron en un amplio conjunto de calles y plazas de Cuenca, tanto de día como de noche: Parque de San Julián, vías de tren, zona de la estación, etc. El estreno de la película fue en Cuenca, donde permaneció dos semanas en cartel y con una gran afluencia de público, que pudo disfrutarla a mitad del precio gracias a la gentileza de la Delegación Provincial de la JCCM, que se comprometió a financiar la mitad de la entrada. Pasado el estreno, la JCCM nunca lo cumplió y tuve que asumir el coste económico de aquellas entradas. En fin, agua pasada. En Madrid, la película se proyectó en la Sala Berlanga durante cuatro semanas ininterrumpidas durante el mes de julio de 2012, con una importante afluencia de público, tras lo cual pasó a formar parte del catálogo de Filmin, donde puede visionarse actualmente.

Durante el período de realización de *Hereje*, película que rodamos en Madrid y que estamos en proceso de post-producción, hemos puesto en marcha una nueva película de ficción titulada *Bajo cuerda: la guerra secreta de España* y centrada en algunas operaciones ocultas de España durante la Segunda Guerra Mundial. Esta película narra cuatro episodios inéditos que el cine de ficción nunca ha tratado y que suponen una serie de interesantes revelaciones sobre nuestro pasado reciente. El primer capítulo, titulado *El emisario*, lo rodamos en la primavera de 2018 y reconstruye el encuentro entre el ministro de Asuntos Exteriores español Ramón Serrano Suñer y el *reischführer* de las SS Heinrich Himmler, en septiembre de 1940. Este primer capítulo, estrenado en octubre de 2018 en los cines Odeón de Cuenca, se rodó bajo la fórmula de un taller de cine dentro del marco del Máster de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes. En él intervinieron Pedro Casablanc (Goering) Luis Moreno (Himmler), José Bustos (S. Suñer) y Joaquín Candeias (R. Diels). El rodaje se desarrolló en el edificio de la Diputación de Cuenca, ante el asombro de los ciudadanos, que vieron el palacio provincial convertido en la cancillería del Tercer Reich. En general, el amplio conjunto de espacios que presenta el edificio de la Diputación posee gran versa-





El director en el rodaje de El emisario *en el Palacio de la Diputación*

tilidad para rodajes que precisen contar historias de época, situadas desde los años treinta hasta los sesenta. Las estancias son amplias y el mobiliario y la decoración están en un excelente estado. Las zonas ajardinadas representan también un espacio muy atractivo, aunque el tráfico de las calles aledañas puede complicar mucho el trabajo de sonido directo. La Diputación es, sin duda, mi espacio de rodaje favorito de Cuenca y el lugar en el que más he rodado.

Los exteriores de *El emisario* se rodaron en las inmediaciones del barrio del Castillo, en los primeros tramos de la carretera que conduce al hotel Cueva del Fraile. Estos espacios, con pronunciadas curvas zigzagueantes que bordean las montañas, tienen una interesante profundidad de campo que me gustó para situar la presentación de Goering, personaje dotado de un gran carisma dramático. El vehículo de la presentación fue un hermoso Mercedes descapotable de los años treinta, perteneciente al profesor José Marzal, vecino de Cuenca y que tuvo la amabilidad, no solo de dejarnos el vehículo para el rodaje, sino de vestirse de oficial de las SS y encarnar de un modo muy solvente al chofer del *reischmarshall* Hermann Goering. El tiempo meteorológico, siempre crítico en rodaje de exteriores, nos acompañó, regalándonos cielos algodonosos que ofrecieron una hermosa y tamizada luz natural.

En la primavera de 2019 rodamos el segundo capítulo de *Bajo cuerda: la guerra secrreta de España*, centrado en un acontecimiento histórico sucedido en los mismos días de septiembre de 1940 en los que sucedió la historia de *El emisario*, pero en esta ocasión, en la frontera entre España y Francia. Titulado *Dirección única*, en homenaje al célebre libro del filósofo Walter Benjamin, narra la trágica muerte de este en una oscura pensión de la localidad gerundense de Portbou. Del mismo modo que el capítulo anterior, es la primera vez que el cine de ficción aborda dramatizar este episodio, del que tanto se ha escrito y especulado a lo largo del siglo XX. Hay algunos documentales, que se han ocupado de la controversia de la muerte de Benjamin, pero ningún actor profesional ha encarnado a este extraordinario personaje antes de Pedro Casablanc. La película arranca situando al filósofo en Port-Vendres (Francia) donde llega desde Marsella para atravesar andando la frontera hispano-francesa, con la intención final de llegar a Lisboa, lugar donde embarcarse hacia Estados Unidos. Sus amigos y compañeros del llamado Círculo de Frankfurt, Theodor Adorno y Max Horkheimer, le han facilitado, a través del consulado de Marsella, el permiso de entrada en América y le esperan allí. Un Walter Benjamin exhausto y desesperado debido su fugitiva huida desde que la Wehrmacht entrara en París unos meses atrás, aparece también esperanzado, sin embargo, en alcanzar la libertad, a la que sabe que la Gestapo de Goering y Himmler ha puesto precio.

Al duro trayecto de ascenso montañoso por la llamada "Ruta Lister", aquella que utilizara el ejército republicano en su huida en 1939, le sigue la tortuosa estancia en el pequeño Hotel Francia de Portbou. Viaja con Henny Gurland (Mar Sodupe) y su hijo Joseph (Pedro Ortiz, hijo de Pedro Casablanc y que debuta en el cine con esta película). Les ha guiado en la travesía Lisa Fittko (Sara Illán), que pasó posteriormente a muchos intelectuales y artistas como Marc Chagall, Alma Mahler o Franz Werfel. La crónica oficial dice que Walter Benjamin se suicidó con morfina. La extraoficial, que pudo ser asesinado por la Gestapo o por agentes estalinistas. Lo cierto es que hay grandes incógnitas sobre su muerte y posterior entierro apresurado en el cemen-



Imagen de la película Dirección única, *con el actor Pedro Casablanc en la piel del filosofo alemán Walter Benjamin*



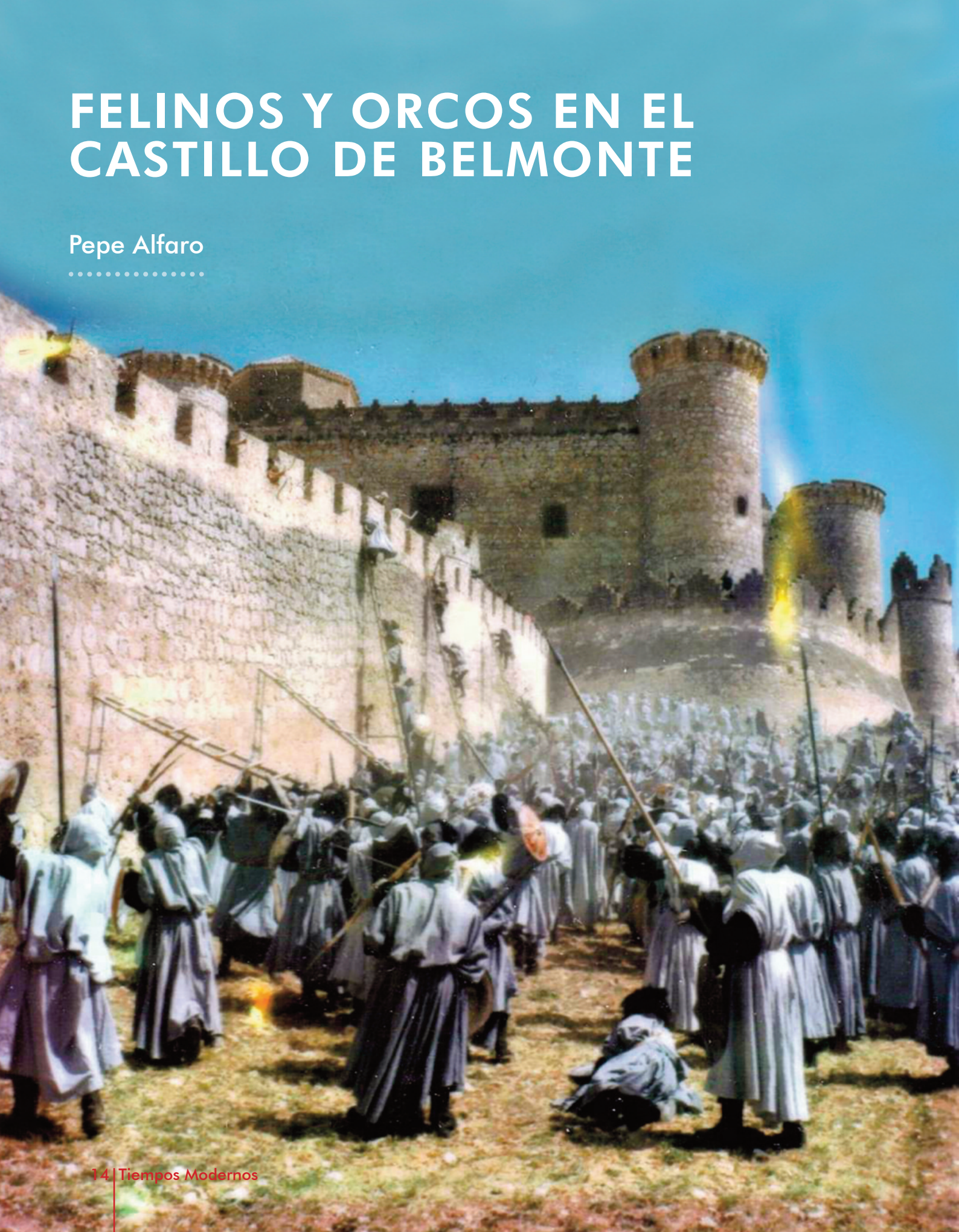
Rodaje de una escena de Dirección única *ambientada en la puerta de acceso a la Posada de San José*

terio católico de Portbou. *Dirección única* toma un camino en este debate. Entre los actores y actrices aparecen Joaquín Candeias (Hans Müller), José Bustos (Abilio García) y Arantxa Aranguren (Teresa). Los actores conquenses Rafa Núñez (médico falangista) y Manuel Molina (guerrillero) cierran el reparto. Los exteriores fueron rodados en la zona montañosa situada detrás del cementerio de Cuenca. Las características orogénicas y el arbolado de la parte alta pueden asemejar vegetación de alta montaña de la Ruta Lister. Además, la zona permitía un acceso relativamente sencillo a coches de producción por una pista forestal. El Ayuntamiento de Cuenca nos facilitó el permiso de rodaje necesario. Los interiores debían adecuarse a la reconstrucción de los espacios del Portbou de 1940. Siempre pensamos que el Hotel Francia debía ser la Posada San José, dada la similitud de este lugar con los interiores originales, según muestran las pocas fotos de época que se conservan. La mítica habitación donde pasó sus últimas horas y supuestamente falleció Walter Benjamin fue rodada en la celda número 44, cuyo interior es lo suficientemente amplio para obtener un tiro de cámara adecuado, teniendo en cuenta las posibilidades de la óptica con la que contábamos. Muy cerca de esta habitación, en el vestíbulo de la primera planta, rodamos la secuencia de las llamadas telefónicas que hizo Benjamin aquella noche. La habitación de Henny Gurland y su hijo Joseph fue rodada en la celda número 47, desde donde ella se convierte en testigo silenciosa de lo que está sucediendo a pocos metros. La recepción de la Posada y la escalera fueron localizaciones para las escenas de la madrugada, cuando vienen a buscar a Benjamin para su deportación. Por su parte, el salón que antecede al restaurante fue escenario de la reconstrucción del despacho y la casa de Hans Müller.

El rodaje en la Posada supuso una auténtica ocupación, y es preciso resaltar el gran apoyo que encontramos en Jenny y Antonio para todas las operaciones que tuvimos que realizar durante aquellos días, tanto de producción como de artístico y cámara. Cualquiera que sepa lo que es un rodaje profesional puede hacerse una idea de que plantea grandes exigencias en cuanto a volumen y movimiento de material: iluminación, cámara, artístico, producción, etc. La experiencia fue muy positiva. Hasta aquí esta síntesis de mi experiencia de trabajo cinematográfico en Cuenca a lo largo de los últimos veintitrés años, que continuará en la primavera de 2020 con el rodaje de *Gibraltar* y culminará en 2021 con el rodaje del cuarto y último capítulo de la película *Bajo cuerda...* Como he expresado en estas páginas, Cuenca es mi lugar natural de trabajo cinematográfico, y si todo va bien, seguirá siéndolo por mucho tiempo. En estos años y en los que quedan, mi deuda y gratitud con Cuenca es y será infinita.

FELINOS Y ORCOS EN EL CASTILLO DE BELMONTE

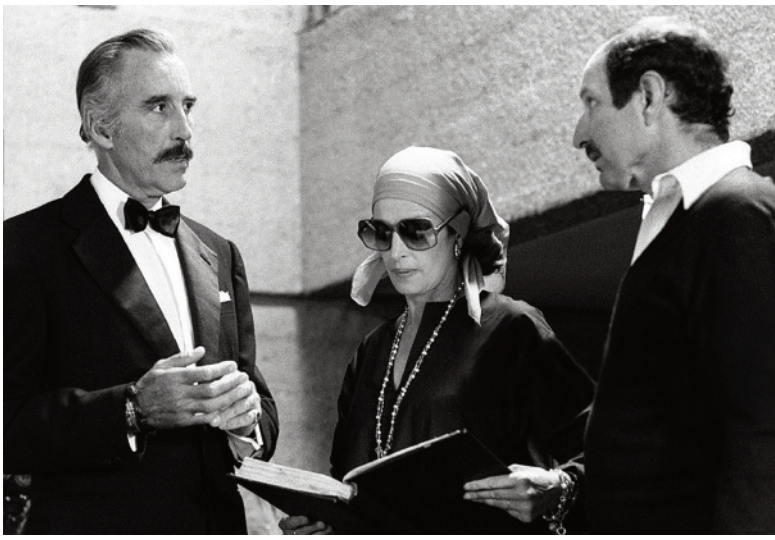
Pepe Alfaro



Hace cuarenta años se estrenaban nuestro país dos producciones americanas, con algunos matices al respecto como luego veremos, destinadas a intentar completar las sesiones de aquellos coliseos, salones y cines de barrio y de pueblo invadidos por una serie de títulos con el anagrama "Clasificada S" impreso sobre los afiches y carteleras. Aquel estigma que, según rezaba, podía "herir la sensibilidad del espectador" permitió estirar, siquiera brevemente, el inevitable destino de los antiguos teatros y cines, aprovechando la avidez de los espectadores por descubrir el color de los cuerpos desnudos tras cuarenta años de una mojigatería impuesta por estricto control de la censura.

En tales condiciones llegaron a las pantallas de Cuenca, aquel lejano 1980, dos películas de aventuras totalmente diferentes pero compartiendo algunos antecedentes, localizaciones y curiosidades. La primera diferencia la estableció el local donde se estrenaron: *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, Ralph Bakshi, 1978) se presentó en el Cine Xúcar, mientras que *El felino* (*Jaguar Lives!*, Enest Pintoff, 1979) lo hacía en el Cine Avenida. Sea por un oscuro arcano histórico o por un insondable enigma en la selección de los recuerdos, lo cierto es que el único y poderoso icono gráfico de ambos films que ha permanecido indeleble en mi memoria es la voladura de la inmensa cruz del Valle de los Caídos recogida en el prólogo de la película dirigida por Pintoff; aunque también es posible que me marcara una de las obligadas visitas escolares, realizada poco antes, a aquel faraónico mausoleo levantado con el sudor y la sangre de hombres derrotados.

Ambos títulos supusieron el punto de inflexión en la carrera de sus directores, cuyos nombres habían comenzado a brillar en el cine de animación algunos años atrás. Casualmente las dos películas situaron la última escena en el castillo de Belmonte, ambos debieron tener una continuación que no se materializó y, en cierta medida, entre las torres de la fortaleza belmonteña quedaron enterradas, al menos en parte, las carreras de sus directores. Pintoff (EEUU, 1931-2002) fue reconocido con un Óscar por su cortometraje de dibujos animados *El crítico* (*The Critic*, 1963), una sátira en torno al arte moderno escrita y narrada por Mel Brooks; la ferocidad de *El felino* acabó con su carrera cinematográfica, después se acomodó en populares y rentables seriales televisivos (*Falcon Crest*, *Dallas*, *MacGyver*…), para acabar dando lecciones sobre cine de animación. Por su parte, Bakshi (Israel, 1938) había conseguido un éxito arrollador con la cinta rompedora *El gato Fritz* (*Fritz the Cat*, 1972), a base de mezclar sin mesura sexo, drogas y violencia en un barrio popular de Nueva York; después, a la estela de la estética de *Conan* firmaría *Tygra, hielo y fuego* (*Fire and Ice*, 1983), cotizada gracias a la fuerza expresiva que el artista Frank Frazetta imprime a sus diseños; entre alimenticias producciones televisivas, su despedida de la pantalla grande le llega con la superproducción de 1992 *Cool World (Una rubia entre dos mundos)*, una mezcla entre animación y personajes reales donde se las vio negras a la hora de *animar* la estrella de Kim Basinger; actualmente se dedica a vender por internet sus trabajos de arte, así como los dibujos y diseños atesorados durante los procesos creativos de sus películas.



Christopher Lee, Capucine y Ernest Pintoff trabajando en El felino

Felino de una sola vida

Durante los años setenta del pasado siglo la franquicia de James Bond se ha revelado como una de las más rentables de la industria cinematográfica internacional. Por otra parte, desaparecido, prematura y misteriosa-

mente, el mítico Bruce Lee en 1973, el cine de artes marciales busca reemplazar la figura de este icono, en plan *cachas* irónico, de la pantalla. El campeón de kárate Chuck Norris debutó en el cine con una derrota épica ante el propio Lee entre las ruinas del Coliseo romano en *El furor del Dragón* (1972); tras depilarse el pecho y desaparecer varias veces en combate ocupará siquiera interinamente un trono que nunca volverá a detentar nadie; a pesar de trabajar a destajo, ni el belga Jean-Claude Van Damme, ni mucho menos el acartonado Steven Seagal irán más allá de intentar mantenerse a base de guantazos, mamporros, patadas y demás combinados de llaves maestras.

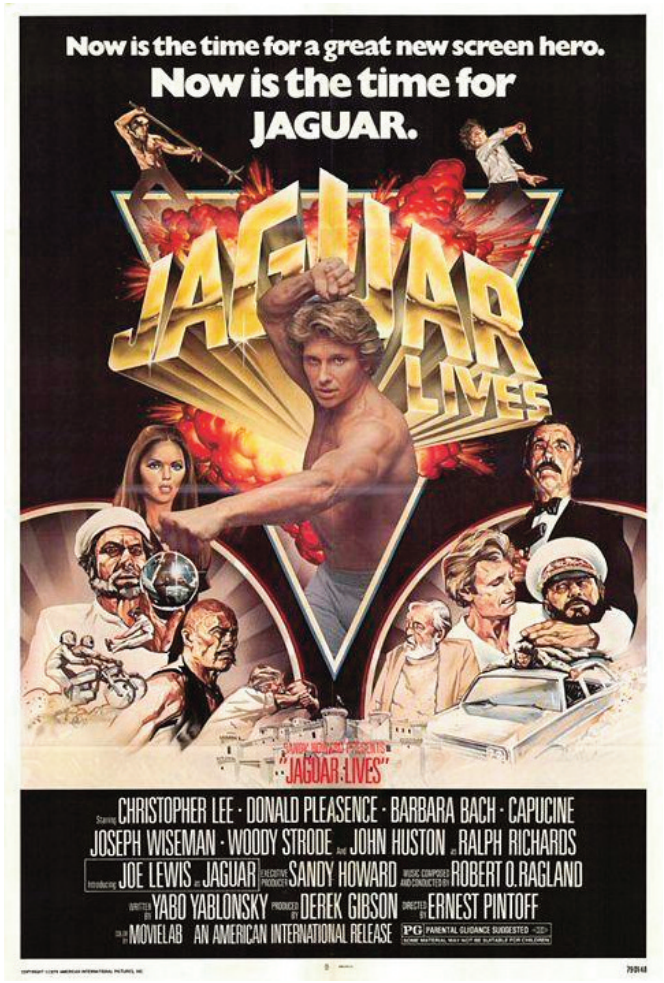
En esta coyuntura, la norteamericana Jaguar Productions, constituida con capital procedente de un paraíso fiscal sito en las Islas Caimán, pone en marcha el proyecto de aunar, en una misma serie, las películas de agentes secretos y artes marciales, con la diferencia de que los artilugios tecnológicos empleados por James Bond para deshacerse de sus rivales serían sustituidos por las *letales* extremidades de algún campeón de kárate, kung-fu o similar técnica de defensa personal importada de Oriente. El equipo de producción decide rodar en España porque resulta mucho más barato, dispone de una gran diversidad paisajística, artística y monumental, además cuenta con buenos profesionales detrás y delante de la cámara, por lo que no resulta extraña la implicación de la productora local Films Internacionales SA[1], especializada en producciones de bajo presupuesto de terror, policiaco, *western*…, una buena dosis de lo que Víctor Matellano ha catalogado como *spanish exploitation*.

El primer objetivo fue encontrar el intérprete adecuado para encarnar a Jonathan Cross, alias Jaguar. El elegido fue un campeón de kárate llamado Joe Lewis (1944-2012), que había entrenado con Bruce Lee, incluso este le había propuesto como antagonista para *El furor del dragón*, pero al parecer una desavenencia económica decantó la romana (por la escena del Coliseo) a favor de Norris, que a partir de entonces disfrutará de una rentable carrera delante de la cámara. Por su parte, Lewis se preparó intensamente para su debut cinematográfico[2], pero el fracaso comercial de *El felino* dio al traste con su aspiración por convertirse en una estrella de cine, especialmente tras encadenar otro fiasco titulado *Los cinco invencibles* (*Force: Five*, Robert Clouse, 1981). A partir de entonces se dedicará a diferentes modalidades de combate (kárate, *full contact*, *kickboxing*…), perfeccionando la técnica y sumando campeonatos, hasta convertirse en una figura venerada de este tipo de deportes en los Estados Unidos, tanto que los creadores del popular video-juego *Street Fighter* utilizaron su imagen para dar forma uno de los principales personajes virtuales. Falleció a causa de un tumor cerebral el 31 de agosto de 2012. Joe Lewis probablemente era capaz de superar las proezas y acrobacias marciales de sus colegas, además tenía mejor presencia en pantalla; respecto a sus capacidades interpretativas, imposible confirmar que fueran más limitadas que las de Chuck Norris, Jean-Claude Van Damme o Steven Seagal; lo único cierto es que tuvo menos suerte frente a la cámara.



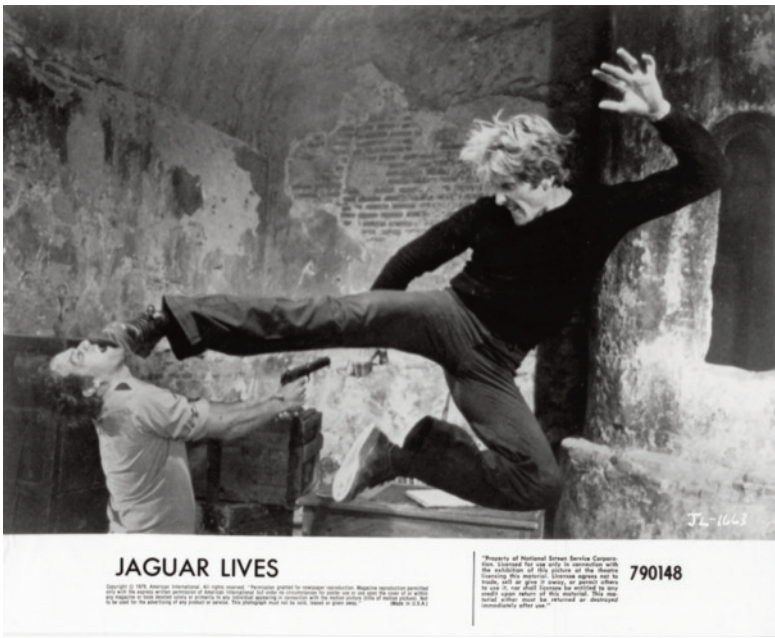
Joe Lewis posando con el icono de las artes marciales Bruce Lee

Aunque a priori *El felino* parece una típica producción de serie B, a la hora de contratar a los actores no se escatimó en medios. La referencia a las películas del Agente 007 es más que evidente si echamos un vistazo a los principales nombres del reparto, tres habían ejercido de villanos en otras tantas aventuras de Bond: Joseph Wiseman fue el primero en *Dr. No* (Terence Young, 1962), Donald Pleasence dio vida a Stravo Blofeld en *Solo se vive dos veces* (*You Only Live Twice*, Lewis Gil-



bert, 1967) y Christopher Lee interpretó al malvado de *El hombre de la pistola de oro* (*The Man with the Golden Gun*, Guy Hamilton, 1974); por su parte, Barbara Bach venía de hacer de chica-Bond en *La espía que me amó* (*The Spy Who Loved Me*, Lewis Gilbert, 1977); a los que habría que sumar otros nombres de resonancia internacional como Woody Strode, Capucine y John Huston, que también había participado como actor en esa especie de Bond apócrifo titulado *Casino Royale* (Val Guest y otros, 1967).

Lo curioso es que nunca llegan a coincidir en el mismo plano dos de las *estrellas* contratadas. Al más puro estilo Bond, *El felino* se despliega como un recorrido por diferentes, lejanos y exóticos parajes presentados con un rótulo al inicio de la escena para que el espectador no se pierda, tarea verdaderamente imposible. La acción trascurre por una mistura geográfica que combina



tanto lugares reales como imaginarios: Grand Valley, El Habbat, New York, Santa Fortuna, Hong Kong, Roma, Macao, Tokio, Madrid… y así hasta llegar a Belmonte, convertida, aunque parezca inverosímil, en centro neurálgico del crimen organizado a nivel mundial.

La secuencia de acción que precede a los títulos de crédito se ambienta en el Valle de los Caídos, donde dos agentes secretos del Servicio Especial G-6 se ven atrapados en una emboscada: la enorme cruz que preside Grand Valley estalla por los aires, Brett Barret (alias Puma) resulta muerto y Jonathan Cross (Jaguar) herido de bala por la espalda. Cuando se recupera es reclutado

[1] FISA (Films Internacionales S.A.) figura en casi una decena de coproducciones como *El dedo en el gatillo* (Sidney W. Pink, 1965), *Agente 003: Operación Atlántida* (Domenico Paolella, 1965), *Tabú* (Javier Setó, 1966), *Un sudario a la medida* (José María Elorrieta, 1969) o *Necrophagus* (Miguel Madrid, 1971). El fracaso comercial de *El felino* pondría punto y final a la sociedad.

[2] Curiosamente, había aparecido en una escena de la película *La mansión de los siete placeres* (*The Wrecking Crew*, Phil Karlson, 1968), la cuarta y última aparición de Dean Martin encarnando al agente secreto Matt Helm, uno de tantos gregarios de James Bond. Joe Lewis es un guardia derribado por el protagonista de forma rápida y tosca.

El felino. Rodada en España

El felino / Jaguar Lives!, dirigida por Ernest Pintoff, intenta, y en cierta manera consigue, pasar por una producción estadounidense de acción, típica de finales de los años setenta. Pero lo cierto es que, oficialmente, se trata de una producción netamente española de Films Internacionales S. A. (FISA), empresa del norteamericano Sidney Pink, con distribución nacional de Globe Films.

Sidney Pink, el productor de *El felino*, fue uno de esos cineastas americanos que llegaron a España siguiendo la estela de Samuel Bronston. Llegado de Hollywood, tras producir de manera independiente en Dinamarca, pasa a España para abordar *El valle de la espadas* (1962, Javier Setó), película que intenta emular a *El Cid* (Anthony Mann, 1961). Como no se podían invertir capitales extranjeros en el país, crea las productoras españolas Esamer S.A, y posteriormente, Films Montana S.A., L.M. Films S.A. y la citada FISA, con las que produce *westerns* y películas de terror, y con esta última, una última producción en 1978, *El felino*. En este caso se trataba de hacer una aventura *pseudobond* y de artes marciales tan en boga en aquellos años: un agente especial del grupo Big Cats conocido como Jaguar en búsqueda de una banda criminal de traficantes de droga, con el nombre clave de "La matanza de los reyes".

Por tanto, *El felino* es una película española, aunque en algunas versiones se cite como marca coproductora a Jaguar Productions, empresa curiosamente localizada en las Islas Caimán. En Estados Unidos apareció como empresa responsable del film, la distribuidora AIP. Y al ser una película española, es lógico que se rodase prácticamente en España, salvo dos pequeños rodajes de segunda unidad en Hong Kong y Tokio, solo con el protagonista, y unos pocos materiales de recurso, probablemente de *stock* de imágenes, como planos del Death Valley o de Marruecos. De ahí la inclusión en el equipo del director de fotografía inglés afincado en Denia (Alicante), John Cabrera, de Vicente Escrivá Jr en la producción, Kuki López Rodero de primero de dirección, Marisa Pino en montaje, y del más tarde importantísimo productor, Enrique Cerezo, como asistente de cámara. O la inclusión de los actores españoles de presencia frecuente en coproducciones Simón Andreu, Víctor Israel o Luis Prendes.

Sorprende el arranque de la película en "Grand Valley", el Valle de los Caídos en El Escorial (Madrid), con la voladura de la gran cruz de la basílica, un plano que ha servido de *meme* habitual en los últimos tiempos, con la noticia de la salida de la momia del dictador Franco del mausoleo. Ya después de los créditos, el protagonista Joe Lewis, entrena con su mentor, Sensei (Woody Strode), en un supuesto terreno de Colorado (USA), que no es sino la Dehesa de Navalvillar de Colmenar Viejo (Madrid), localización habitual de rodaje de *westerns*, a la que después llega Barbara Bach en helicóptero.

A partir de ahí se suceden diferentes localizaciones de nuestro país. La Pedriza en Manzanares el Real (Madrid) para planos con el jeep o un desguace en Colmenar Viejo con una primera pelea. El Habbab está recreado en Almería, en las casas del barrio de La Chanca, y la Alcazaba como cárcel, terminando con una persecución en el paraje de El Búho en el desierto de Tabernas.

El Aeropuerto de Santa Mónica (Brasil) es el de Almería, y su carretera, la de la capital a Aguadulce. De ahí pasamos a la residencia del general Villanova (Donald Pleasence), en realidad el Palacio de Riofrío en Segovia. Tras el paso por Hong Kong, el protagonista se encuentra con el señor Richards (John Huston) en el madrileño Palacio de Cerralbo, con un posterior tiroteo en el viaducto de la calle Bailén, la calle Segovia o la plaza de Las Vistillas. Y posteriormente, un convento, recreado en parte en la cartuja de Talamanca de Jarama (Madrid)

Y, tras un nuevo paso por Hong Kong, en exteriores y rodaje en interiores, se pasa al Castillo de Belmonte (Cuenca), que hace de sí mismo, tanto para secuencias nocturnas como diurnas, sin *raccord* de luz, ni solución de continuidad, fiesta en el patio y pelea en las almenas incluidas. Es ahí donde "Los reyes" celebrarán haber realizado su "Matanza", una fiesta del sindicato del crimen, y donde tiene lugar la confrontación final. Para pasar después, nuevamente, a un epílogo en la Dehesa de Navalvillar.

Víctor Matellano





Puma (Anthony De Longis) y Jaguar (Joe Lewis), los felinos protogonistas del film peleando entre las almenas del castillo de Belmonte

de nuevo para perseguir a un tal Esteban, enigmático personaje que no solo controla el tráfico mundial de droga, también es el responsable de la muerte de su colega felino. El *tour* turístico empieza en El Habbat, un pueblo árabe ambientado entre algunas callejas de Almería, allí se encuentra con Ben Ashir (Joseph Wiseman), para después liberar a un compañero de la fortaleza (la Alcazaba de la capital almeriense) donde está siendo torturado por un sádico militar (Luis Prendes), tampoco falta la persecución motorizada por las ramblas del desierto de Tabernas, más habituadas a las cabalgadas de indios y vaqueros. En la imaginaria república bananera de Santa Fortuna (recreada en el Palacio Real de Riofrío, Segovia) Jaguar se las verá con el General Villanova, un dictador de pacotilla al que el británico Donald Pleasence[3] imprime un aire carnavalesco no exento de ironía negra, y que conforma el mejor momentos de la película, especialmente cuando, señalando su coche, le dice al agente: "cristal a prueba de balas, aunque no es necesario, el pueblo me adora".

Tras pasar por Hong Kong, Jonathan Cross visita en Madrid la residencia del armador Ralph Richards, en cuyos barcos presuntamente se transporta la droga. La única escena del gran John Huston, confinado en una silla de ruedas, fue filmada en el Museo Cerralbo, un palacete del siglo XVII que alberga una de las mejores colecciones privadas de España. En sus pesquisas, sin la mínima argumentación coherente, visita sucesivamente a otra implicada llamada Zina Vanacore (Capucine) cuya joven asistenta (una joven Fedra Lorente, más conocida por el televisivo apelativo de La Bombi) es despedida por quedar fascinada con las habilidades de Jaguar para dejar fuera de combate a un sinfín de rivales con sus manos (y pies) como única arma.

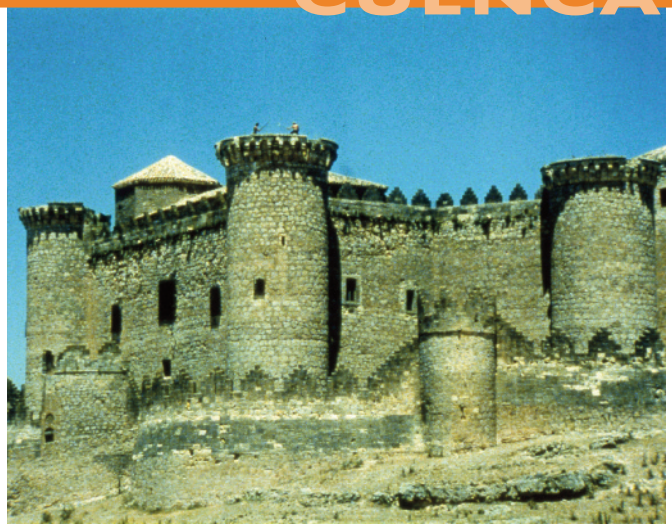
En Macao, el protagonista disfruta de la única escena subida de tono, que por cierto los españoles no pudieron ver en los cines. A pesar de que cuando la película se estrenó en nuestro país teóricamente no existía la censura, la distribuidora decidió curarse en salud cortando la escena, no por su erotismo, si no porque tras la elipsis amatoria, la chica se vestía… ¡con un hábito de monja! La Iglesia y el Ejército eran instituciones intocables, como bien sabía Pilar Miró, en ese momento procesada por la Jurisdicción Militar, que mantenía secuestrada la película *El crimen de Cuenca*, cuyo curso creativo también pasó por Belmonte.

[3] Pleasence, que llegaba de protagonizar *La noche de Halloween* (*Halloween*, John Carpenter, 1978), uno de los grandes éxitos que marcó el desarrollo posterior del cine de terror, cobró por aparecer en esta escena unos treinta y cinco mil dólares, un buen pellizco que da idea de las cantidades que se barajaban para el resto de los personajes principales por un par de jornadas de trabajo.







Siguiendo la pista de Esteban el protagonista llega a Tokio, donde se entrevista con Adam Caine (Christopher Lee) y surge el nombre de Belmonte como próximo punto de encuentro. Caine excusa su asistencia, pero apunta una frase que resuena como un eslogan perfecto: "Belmonte es un lugar admirable para una reunión". La última escena nos lleva hasta el famoso castillo, en cuyo patio de armas se reúne lo más granado del crimen internacional, invitados que alzan la copa y cuyo brindis ofrece a algunos actores españoles un primer plano y una frase; allí están, entre otros, los característicos George Rigaud, Emilio Rodríguez y Víctor Israel. Encubierto por la noche, Jaguar escala la muralla, al tiempo que el enigmático Esteban (a estas alturas de la película apenas hay espacio para la sorpresa) empieza su discurso situado en una plataforma sobre las columnas que adornan el brocal del aljibe. El *pressbook* de la película nos pone en situación: "Desde lo alto de las almenas de Belmonte, Cross observa la reunión de 'los reyes' en el patio del castillo. El sindicato del crimen, la mafia y toda la canalla internacional se hallan reunidos a las órdenes de Esteban. En este escenario tendrá lugar la confrontación final, la lucha a muerte de dos hombres convertidos en máquinas de matar"; el redactor del material promocional le ponía más imaginación que los cineastas.

Cada parada por los diferentes puntos geográficos de la acción ha permitido mostrar la destreza de Joe Lewis a la hora de deshacerse de los enemigos más dispares mediante técnicas de defensa, y sobre todo ataque, personal. Sin embargo, una coreografía más bien tosca (con alguna excepción) y una planificación poco entusiasta acaban por convertir las escenas de acción en insertos rutinarios y aburridos, sin emoción, brillantez ni sentido, lo que resulta aún más lamentable. Así que el equipo echó el resto en la batalla culminante que enfrenta a los dos felinos (Jaguar y Puma) sobre las almenas y torres del castillo de Belmonte, con algún despiste monumental, como pasar de la noche al día en un cambio de plano, a mitad de la lucha, sin elipsis posible. El desarrollo de la pelea, entre escaleras, adarves y cubos, ofrece una panorámica bastante triste del descuidado y abandonado estado de conservación de la fortaleza en el verano de 1978, cuando se filmaron las escenas; los hierbajos campan por cualquier resquicio entre las piedras, no se molestaron en quitarlos, seguramente pensando que añadían un toque oriundo y añejo a la ambientación. Tras vencer al Puma, que termina cayendo al vacío desde lo alto de un torreón, Jaguar se refugia de nuevo en su arcadia personal junto al fiel Sensei (Woody Strode), hasta que lo reclaman para una nueva misión. Presumiblemente, era el comienzo de otra aventura que nunca llegará.

El felino fue un fracaso total debido fundamentalmente a la impericia del director, incapaz de articular la historia con un mínimo de coherencia argumental, convirtiendo el desarrollo en una sucesión de personajes y de situaciones que solo consiguen despistar (y aburrir) al personal, dilapidando no solo los medios puestos a su disposición, también selló su despedida de la gran pantalla. El otro principal damnificado sería el propio Joe Lewis, aunque si hoy se mantiene un mínimo interés por este título se debe principalmente a la dimensión alcanzada por el protagonista como icónico campeón en diferentes técnicas de artes marciales. El guionista Yabo Yablonsky convirtió el argumento en una novela[4], editada con la idea de emular a Ian Fleming, el padre del Agente 007, pero definitivamente su Jaguar fue gato de una sola vida.

[4] Paradójicamente, en la portada del libro aparecía un montaje con los protagonistas sobre una fotografía del castillo de Manzanares el Real, otra impresionante fortaleza en suelo español que nada tenía que ver con la película.



La batalla del Desfiladero de Helm

Unos meses antes, concretamente en marzo de 1978, un equipo norteamericano capitaneado por el director neoyorquino (aunque nacido en Israel) Ralph Bakshi, con el apoyo de algunos profesionales españoles que ni siquiera figuran en los títulos de crédito, visita Belmonte para realizar lo que aparenta una superproducción de Hollywood. No participa ningún actor conocido, pero la película acabaría costando entre ocho y diez millones de dólares, un presupuesto considerable para la época. No llega a los niveles de *El Cid* (Anthony Mann, 1961), la magna realización de Samuel Bronston que permitió al famoso Castillo aparecer en pantalla por la puerta grande unos cuantos años atrás, pero vuelve a contar con un número importante de caballos y de figurantes, tanto de la propia localidad como de los pueblos cercanos. Desde Mota del Cuervo, Las Pedroñeras o Alcázar de San Juan llegan cada mañana para compartir una extraña aventura con participación de seres fantásticos denominados *hobbits*, *elfos*, *orcos*… procedentes de una saga literaria, apenas conocida en España, titulada *El señor de los anillos*, creada por el profesor británico JRR Tolkien a lo largo de una década, hasta su publicación entre 1954 y 1955.

Un cuarto de siglo antes de que el neozelandés Peter Jackson revolucionara la técnica cinematográfica con su deslumbrante creatividad visual a la hora de poner en escena la trilogía, Bakshi empleó tres años de su vida en sacar adelante este proyecto. El primer paso fue conseguir la financiación de la United Artists, después de más de un vaivén con la propiedad de los derechos. Una de las decisiones más debatidas del director fue la de realizar la película utilizando la técnica del rotoscopio, que consistía en retroproyectar las imágenes previamente filmadas sobre una mesa traslucida fotograma a fotograma, esta congelación de la imagen permitía a los animadores redibujar los personajes (también animales y otros objetos) mucho más fácilmente, aprovechando con precisión la dinámica de cada movimiento[5]. Por ello fue preciso rodar (en un blanco y negro especialmente contrastado) la mayoría de las escenas con actores componiendo las animaciones y los gestos tanto de los personajes principales como del resto de partícipes, lo que en muchas partes del film se deja notar, pues se aprecia cierta falta de unidad expresiva, mezclándose los planos creados mediante animación con otros filmados sin apenas retoques de filtrado. Desde el principio resulta difícil hibridar estéticamente las realistas y sugerentes siluetas utilizadas para ilustrar el prólogo con las infantiles figuras lineales, coloristas y planas de los personajes que aparecen en la primera escena, la fiesta de cumpleaños de Bilbo Bolsón.

Las secuencias de exteriores con intervención de caballos y multitud de extras se filmaron en España, donde también se elaboraron los elementos de utilería y vestuario para los orcos, jinetes y demás personajes. Bakshi, que conocía bien nuestro país, explica los motivos de esta decisión:



El director Ralph Bakshi junto al productor Saul Zaentz en las inmediaciones de Belmonte, donde se rodaron varias escenas para el film

> "Por mucho que buscamos otros paisajes para la impresionante batalla del Desfiladero de Helm, ninguno como el cercano al Castillo de Belmonte. Además, los jinetes y caballos que necesitábamos eran muy numerosos y solo los había en España, donde además estaban los mejores"[6].

Antes de la primera ilustración de la fortaleza belmonteña, en el minuto 115 de metraje, replantada en un ilusorio entorno recreando el desfiladero imaginado por Tolkien para la decisiva batalla, hemos tenido la oportunidad de apreciar diversas tomas de jinetes y orcos filmadas en los alrededores del Castillo. El dinámico montaje de la secuencia del ataque, combinando los planos generales del asalto, las cargas de caballería y la lucha cuerpo a cuerpo contra los amenazantes orcos, imprime un ritmo trepidante a la acción, realzando la fuerza del colosal decorado mediante la utilización contrastada de tonos oscuros propios de un combate a la sombra de la noche. También es donde más negativamente se aprecia, incluso en el mismo plano, el ecléctico resultado fruto de la dualidad técnica empleada en la realización del film. Mientras los principales protagonistas aparecen como un dibujo animado definido con líneas y colores, los personajes anónimos que les acompañan figuran prácticamente tal y como fueron filmados, sin color pero con detalles y rasgos. Se nota que no tuvieron tiempo para ser *maquillados* por el rotoscopio:

[5] Para ampliar informacion, tanto sobre detalles técnicos y aplicaciones del rotoscopio como otros aspectos relativos a las adaptaciones fílmicas de la obra de Tolkien, se hace necesario consultar el trabajo de Ricardo Ribelles *Tolkien para profanos* (Ediciones La Tempestad, Barcelona, 2004), compendio enciclopédico con multitud de datos y curiosidades sobre el tema, muy útil a la hora de sumergirse en el universo de la Tierra Media, más recomendable si cabe desde el momento que el autor anima al lector "a revisar el largometraje de dibujos animados [Bakshi], cuyo injusto desprecio por parte de los responsables de la versión actual [Jackson] provocó que el autor aceptara el encargo de escribir este libro".

[6] Ribelles, *op. cit.*, p. 215.










Página anterior y foto superior: instantáneas del rodaje de la batalla del Desfiladero de Helm en los aledaños del castillo de Belmonte

> "La escena de la batalla fue resultado de pegar de cualquier manera el mayor número de planos que pudieran colar sin necesidad de completar el proceso de rotoscopiado. Colorear a los extras conquenses a partir de blanco y negro contrastado fue una solución intermedia tan experimental como lamentablemente fallida para muchos. [...] Los planos finales en que no aparece el castillo de Belmonte en los fondos estos son inexistentes, apenas unas manchas aerografiadas sin personalidad, dando la impresión de que la película se acaba porque ya no tenían dibujado el plano siguiente. [...] Debido a la legislación sobre derechos de imagen que protege a los actores que hicieron de modelos, es del todo improbable, que no imposible, que alguna vez puedan verse las imágenes reales filmadas en Cuenca [...], que permita hacerse una idea del gran trabajo realizado"[7].

Todo fue debido, según parece, a que Bakshi se vio obligado a terminar la película de manera apresurada. Al pasar el verano el presupuesto se había agotado, así que la United Artists (al parecer no muy contenta con el resultado) decidió cortar por lo sano, no poner más dinero, dar por finiquitado el proceso de producción e intentar estrenar el film cuanto antes. Pero no solo eso, la pequeña luz vislumbrada al final, asegurando que "con la cruenta batalla termina el primer gran cuento de *El señor de los anillos*", insinuando una continuación, nunca llegaría a materializarse, dejando definitivamente truncado el relato en el punto medio, en una historia sin desenlace. Muchos de los errores consignados se deben precisamente a la imposibilidad del director para culminar el proyecto tal y como lo había concebido, al final da la impresión de que se le fue (o se lo quitaron) de las manos, perdiendo el control y dilapidando parte de su equilibrio distintivo y eficacia plástica. Por ello, probablemente, donde más se nota el *trabajo a medio hacer* es en las escenas finales, grabadas en el entorno de Belmonte, y por añadidura desaprovechando una parte significativa del material filmado.

Salvando estas pequeñas irregularidades, más de forma que de fondo, en su conjunto la película no resulta desdeñable, en muchos momentos la habilidad y buen oficio de Bakshi consiguen traspasar la dimensión plana de los dibujos y arrastrar al espectador, en el itinerario junto a los personajes, hacia las cercanías de ese universo fantástico plasmado en los libros de Tolkien. También imprime cierta armonía entre los momentos más intimistas y las escenas de acción, donde no falta sangre ni violencia, ya que fundamentalmente se trata de un film dirigido a los adultos.

A pesar de que la introducción pueda resultar algo confusa para los desconocedores de la obra literaria, otro aspecto a destacar es el trabajo de los guionistas. No solo resultó primordial a la hora de sustanciar una extensa fábula que se consideraba poco menos que inadaptable, también acertaron en el momento preciso de condensar los diálogos para mantener la médula del relato, la esencia de los conflictos y, especialmente, el espíritu de los personajes, con sus razas, rangos y alianzas. Una tarea de la que, según los analistas y estudiosos del tema, se imbuyeron bien los creadores de la famosa y exitosa trilogía pilotada por Peter Jackson, aunque nunca lo hayan reconocido siquiera someramente; al contrario, el director siempre ha negado conocer la obra de Bakshi. Gollum habla por sí solo.

[7] Ribelles, R., *op. cit.*, p. 221



EL VALLE PROHIBIDO DE LA CIUDAD ENCANTADA

Iván Narváez

En 1969, se estrenó *The Valley of Gwangi* (*El valle de Gwangi* en castellano), película de dinosaurios y vaqueros cuyos exteriores fueron rodados en las provincias de Almería y Cuenca. Cincuenta años después somos conscientes del importante registro fósil de la comunidad de Castilla-La Mancha, pero cuando Ray Harryhausen y el resto del equipo eligieron la Ciudad Encantada o la Plaza Mayor de Cuenca como escenarios de su historia, se desconocía hasta dónde podía llegar la riqueza paleontológica de la región.

Dinosaurios en la Cuenca de 1969

No es trivial considerar esta película dirigida por el británico Jim O'Connolly como "premonitoria", ya que, de alguna manera, se adelantó a los descubrimientos en materia paleontológica que tendrían lugar años más tarde. Sin embargo, la historia de Gwangi comienza un par de décadas antes. Willis O'Brien, padre de la animación *stop-motion*, escribió "Gwangi" y "Valley of the Mist" en la década de 1940, relatos que por diversos avatares no llegaron a materializarse en la gran pantalla, y de haberlo hecho, se habrían rodado en el Gran Cañón (Arizona), por lo que Cuenca jamás habría sido elegida como escenario principal de la película.

Tras la muerte de O'Brien, Ray Harryhausen retomó el proyecto de su maestro para dar forma a *The Valley of Gwangi*. No obstante, el auténtico culpable de que se rodase en España fue el director de fotografía John Cabrera, que llegó a nuestro país a finales de la década de 1950 como localizador de rodajes y eligió Cuenca y Almería para ambientar ese "algún lugar al Sur de Río Grande" que se nos muestra desde el inicio de la película. En su libro *Localizando el Hollywood español*, publicado por Editorial Pigmalión, Cabrera comenta que durante su tarea de localización de exteriores pensó que la Ciudad Encantada "era un lugar extraño, como si la bomba atómica hubiera explotado allí."

Finalmente, tras hacerse con los derechos del proyecto de O'Brien, los trabajos de filmación de *The Valley of Gwangi* comenzaron en el verano de 1967 bajo la producción de C.H. Schneer, un habitual en las películas de Harryhausen, y la dirección de O'Connolly. Como protagonistas, James Franciscus y Gila Golan, bien acompañados de Laurence Naismith en el papel del Profesor Bromley, el paleontólogo de la historia, y Richard Carlson, Freda Jackson o Gustavo Rojo entre otros. Resumiendo mucho, la acción de la película transcurre en 1912 y describe cómo una partida de vaqueros se interna en un "valle prohibido", lugar de donde procede El Diablo, un pequeño caballo identificado como un animal extinto. En este extraño lugar, los personajes descubren que aún habitan criaturas del pasado. Finalmente, el grupo consigue atrapar a un enorme dinosaurio carnívoro y exhibirlo en una plaza de toros, no sin antes haber recibido una advertencia de una vieja gitana sobre la maldición que pesa sobre el animal. Pero hasta llegar a este punto, los protagonistas de la película han ido viviendo diferentes encuentros con faunas pretéritas…

Como hemos dicho, el principal valedor de *The Valley of Gwangi* fue Ray Harryhausen, por entonces reputado especialista en animación *stop-motion*, técnica que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas. Para la película, diseñó cinco criaturas del pasado: el équido *Eohippus*, el pterosaurio *Pteranodon*, y los dinosaurios *Ornithomimus*, *Styracosaurus* y Gwangi, con características de *Allosaurus* y *Tyrannosaurus*. Todos estos animales eran bien conocidos en el registro fósil norteamericano, fundamentalmente debido a los numerosos descubrimientos y estudios de material procedente de depósitos del Jurásico y Cretácico a cargo de los paleontólogos Othniel Charles Marsh y Edward Drinker Cope durante la conocida como "Guerra de los Huesos" de finales del siglo XIX.

La *première* de *The Valley of Gwangi* tuvo lugar en Detroit el 11 de junio de 1969. Posteriormente se estrenó en casi todos los países europeos, así como en Argentina, México y Japón, pero nunca llegó a proyectarse

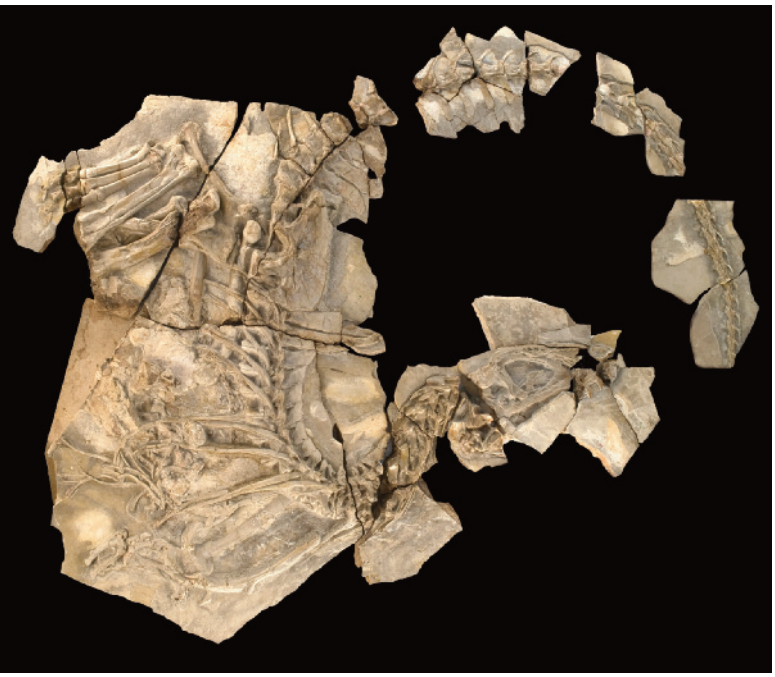


Una de las escenas de la película, en la que Gwangi lucha con un estiracosaurio mientras es lanceado por un vaquero

en los cines españoles. Hay que decir que sin tener demasiada promoción, pasó con más pena que gloria por los cines, debido en parte a que los productores no le vieron salida y a que el público estaba ya cansado tanto de los westerns como de las *monster-movies*. La película se vio por primera vez en nuestro país en la pequeña pantalla, cuando casi todas las televisiones emitían solo en blanco y negro; fue programada por TVE en una sesión de tarde el jueves 4 de enero de 1979, una década después de su estreno en el resto del mundo.



Ray Harryhausen, con su hija Vanessa, en el set de rodaje en la Ciudad Encantada de Cuenca



Ejemplar tipo de Concavenator corcovatus, *dinosaurio carcarodontosaurio procedente del yacimiento de Las Hoyas*

El rico patrimonio paleontológico de Castilla-La Mancha

En el momento de la producción de la película, las referencias al patrimonio paleontológico castellano-manchego se resumían en algunos trabajos de especialistas como Miquel Crusafont, el alemán Walter G. Kühne o el francés Albert Félix de Lapparent. No es hasta principios de la década de los 80 cuando se documenta el yacimiento de Las Hoyas en la localidad de La Cierva en la Serranía de Cuenca. Este yacimiento es un depósito de conservación excepcional en el que se han preservado con exquisito detalle los restos de organismos que habitaron un ecosistema del Cretácico Inferior hace algo más de 125 millones de años. Varias décadas de estudio en Las Hoyas han permitido caracterizar parte de la fauna y la flora de este humedal, así como su paleoecología y diferentes aspectos relativos a la fosilización, situándolo como uno de los yacimientos de referencia del Cretácico Inferior a nivel mundial.

A partir de la década de 2000, surgen distintas iniciativas de investigación que se proyectan sobre otros yacimientos del Cretácico Inferior (Buenache de la Sierra y Uña), del Cretácico Superior en Cuenca (Lo Hueco en Fuentes y Portilla) y Guadalajara (Poyos en Sacedón y Algora) y del Triásico en Guadalajara (El Atance en Sigüenza). En definitiva, el registro fósil mesozoico de Castilla-La Mancha posee un lugar importante en el mapa de la paleontología internacional.

Lo que Gwangi anticipó

Es en la actualidad cuando podemos vislumbrar lo que de alguna forma presagiaba, sin pretenderlo, *The Valley of Gwangi*: una Cuenca pretérita habitada por mamíferos primitivos y enormes reptiles. Si bien es cierto que no vamos a encontrar un pequeño caballo como *Eohippus* en el registro castellano-manchego, sí podemos distinguir otro representante del linaje de los équidos como *Anchitherium*, cuyo material se ha hallado en depósitos miocenos de Loranca del Campo en Cuenca. Por otro lado, aunque fuera del grupo de los caballos, también se ha identificado un pequeño mamífero en el yacimiento de Las Hoyas. Se trata de *Spinolestes*, perteneciente al grupo extinto de los triconodontos.

El pterosaurio y los dinosaurios que aparecen en la película, que como decíamos, se han descrito en el registro Jurásico-Cretácico norteamericano, también se ven reflejados en algunos elementos de la fauna de Las Hoyas. El yacimiento conquense no ha proporcionado restos de *Pteranodon*, pero sí de otro reptil volador denominado *Europejara*. Y en cuanto a los dinosaurios, *Ornithomimus* tiene su análogo en *Pelecanimimus*, ambos integrantes del grupo de los ornitomimosaurios, mientras que *Styracosaurus* como herbívoro de gran tamaño se refleja en los iguanodóntidos, a pesar de pertenecer a grupos distintos. Finalmente, Gwangi como carnívoro de gran tamaño podría recordarnos al icónico *Concavenator*, el carcarodontosaurio con joroba que está cercanamente emparentado con *Allosaurus*.

De *Gwangi* a *Concavenator*

Esta enorme casualidad ha servido de excusa para celebrar el cincuenta aniversario del estreno de la película e indagar un poco más en *The Valley of Gwangi*, su



Izquierda: comparación de los ecosistemas del valle prohibido de Gwangi y del humedal del Cretácico Inferior de Las Hoyas, con ilustración de Óscar Sanisidro

Abajo: portada del libro De Gwangi a Concavenator. 50 años de Paleontología en Cuenca, *con ilustración de Javier Gutiérrez Maestro*



lugar en el cine de dinosaurios, sus efectos especiales y su rodaje, así como en la evolución del conocimiento del registro fósil mesozoico en nuestra provincia. Para ello, y con la ayuda de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, el Museo Paleontológico de Castilla-La Mancha, el Cineclub Chaplin, el colectivo Koprolitos y el Grupo de Biología Evolutiva de la UNED, se prepararon diferentes actividades que incluían el visionado de la película y posterior debate, conferencias sobre cine y paleontología y la edición de un libro conmemorativo.

Este volumen propone un viaje que nos transporta hasta los valles prohibidos del cine de dinosaurios de la mano de Octavio López Sanjuán, pasando por un meticuloso análisis de los efectos especiales creados por el mago de la animación Ray Harryhausen escrito por Carlos Díaz Maroto, así como algunos episodios curiosos de la producción y del rodaje contados por Pepe Alfaro, para continuar examinando los aspectos paleontológicos de la película desgranados por Iván Narváez y José Luis Sanz, en el último capítulo Francisco Ortega repasa cinco décadas de paleontología de vertebrados mesozoicos en Cuenca. El libro se puede conseguir de forma gratuita en el Museo de Paleontología de Castilla-La Mancha, una oportunidad única para conocer a los habitantes de ese valle prohibido y encantado, así como cuanto rodea a esta emotiva película.

¡Larga vida a Gwangi!

APOLOGÍA DEL PERDEDOR, a través de la ÉTICA y la AMISTAD, en la visión de un ACTOR de Hollywood

En la despedida a KIRK DOUGLAS

Man With a Star

José Luis Muñoz

Cuando el pasado 5 de febrero fallecía el ciudadano Issur Danielovitch Demsky desaparecía la última gran estrella de la edad dorada de Hollywood, el hijo de un trapero que alcanzó fama y gloria con el nombre de Kirk Douglas. El título de uno de sus mejores *westerns*, *Man Without a Star* (King Vidor, 1955, estrenado en nuestro país como *La pradera sin ley*), expresiva metáfora sobre la esquiva fortuna del protagonista, nos permite otorgar a Kirk Douglas la ESTRELLA que corresponde a una vida de 103 años repleta de obras maestras, títulos míticos y personajes inolvidables.

TM



Vincent Van Gogh, Doc Holliday, el coronel Dax, el *sheriff* Matt Morgan, Espartaco y el desarraigado Brendan O'Malley son seis perdedores natos. Lo son desde que empiezan las películas por donde ellos transitan y con ese sentimiento llegan hasta el final, atravesando paneles donde moran la amistad, la solidaridad, el respeto a la ley y la justicia, la valoración de la dignidad humana como principio básico, el sentido de la decencia personal y, finalmente, la asunción de la derrota que les lleva a aceptar, con amarga melancolía, la tristeza de unos destinos marcados ya para siempre por la frustración. Son seis perdedores y en todos ellos está la mirada brillante, el gesto sobrio, el pícaro hoyuelo en la barbilla de un actor que más allá de aportar su presencia física se implicó directamente en los trabajos de producción que en una década feliz, de los 50 a los 60 del siglo pasado, dieron luz a un brillante repertorio del mejor cine americano.

A primeros de este año nos dejó, centenario ya, Kirk Douglas, cuya imagen de anciano en decrepitud creciente, pero siempre con la sonrisa en la boca, nos iba a acompañando a medida que cada 9 de diciembre cumplía un aniversario más, hasta así poder llegar a la respetable cifra de 103 (en la que, por cierto, ha sido acompañado por otra venerable actriz, Olivia de Havilland, la inolvidable Melania de *Lo que el viento se llevó*), referencias que si de algo sirven es para alimentar la nostalgia por un tiempo de cine que ya se evaporó y no volverá nunca más.

Un actor, cualquiera que sea el género en que milite, sea el cine, el teatro, la ópera o cualquier otro, es alguien que da forma ficticia a un personaje probablemente real pero más probablemente aún inventado, sin que tenga que existir ninguna complicidad entre ambas figuras. Más aún, podemos admitir sin especiales problemas que el intérprete no tiene por qué ser un héroe o un villano, según sean las circunstancias propias del personaje al que presta su cuerpo, voz incluida e incluso podemos considerar como cierta la posibilidad de que en su vida real, el actor de turno presente unas características humanas muy diferentes al representado. A ello se puede añadir un matiz más, que tampoco requiere muchas explicaciones. Salvo en muy raras ocasiones, un actor no tiene demasiada capacidad de elección (o de rechazo) en cuanto a la oferta de interpretar determinado papel, salvo que le pueda resultar especialmente repulsivo. El cine, como se repite hasta la saciedad, es una industria y todos cuantos participan en ella son conscientes de que forman parte de una fábrica de historias en la que caben por igual todas las grandezas imaginables pero también las miserias, pues de ambas está formada la existencia humana y es natural que en el cine cobren forma a partes iguales.

Dentro de esos conceptos generales la figura de Kirk Douglas me ha parecido siempre especialmente atractiva por su capacidad personal para influir e incluso determinar la trayectoria de algunos de los personajes que ha interpretado, influyendo de manera considerable en la propia configuración general del film en cuestión. No son muchos los actores (salvo, quizá, aquellos que a la vez son directores, Clint Eastwood como caso emblemático) que tienen esa capacidad de influencia. Dos películas esenciales en la historia del cine contemporáneo, *Senderos de gloria* y *Espartaco* no hubieran sido como son sin la intervención directa de Kirk Douglas en ellas para determinar algunos de sus elementos esenciales y eso, desde mi punto de vista, revela un cierto sentido de la ética y demuestra la calidad mental de la persona que estaba detrás de importantes decisiones.

La vida del joven Issur Danielovich Demsky, descendiente de judíos rusos emigrados en América e hijo de



Con Robert Mitchum en Retorno al pasado *(Jacques Tourneur, 1947)*



un padre violento y alcohólico, no fue nada fácil pero, sin embargo, es muy representativa de cómo pueden ser las cosas en Estados Unidos y qué enorme capacidad de absorción tiene ese país para transformar a un muchacho que trabaja en lo que puede en los suburbios de la Gran Manzana en un estudiante que, sin dinero, es aceptado en una prestigiosa Universidad en la que logra alcanzar el título de Bachiller en Artes (equivalente a la antigua licenciatura española en Filosofía y Letras), mientras a la vez forma parte del equipo de boxeo y se incorpora al grupo de teatro, que entre el abanico de posibilidades abierto ante él se convertirá en la opción preferida, probando en la radio y en los escenarios, antes de tener que interrumpir el proceso para incorporarse a la Segunda Guerra Mundial.

La participación de Kirk Douglas en el teatro fue breve y no pasó de algunas representaciones de cierto nivel antes de que una de sus compañeras de estudio y de trabajo, Lauren Bacall, le orientara hacia el cine, gestionando que el productor Hal B. Wallis, uno de los grandes nombres de la antigua poderosa industria de Hollywood, le hiciera una prueba, de la que salió con el papel protagonista de *The Strange Love of Martha Ivers* (Lewis Milestone, 1946), película no proyectada en España aunque luego ha pasado por algunas televisiones con el título traducido de *El extraño amor de Martha Ivers*, una historia que recrea una especie de trío en que el debutante compite con éxito con dos monstruos de la interpretación como ya eran entonces Barbara Stanwyck y Van Heflin, con lo que las puertas de las pantalla quedaron definitivamente abiertas para él. La experiencia le resultó tan satisfactoria que renunció de inmediato a su incipiente carrera teatral, dejando de lado un medio al que no volvió para dedicarse íntegramente al cine, en el que pudo interpretar varios papeles memorables, ninguno de ellos merecedor del Oscar, con lo que se iguala con otros muchos actores igualmente menospreciados por la Academia, con el tardío consuelo de recibir una estatuilla de honor, como finalmente ocurriría con Douglas en el año 1996.

Actor camaleónico, como casi todos los colegas de generación, podía asimilar sin especiales problemas cualquier tipo de personaje, incluyendo la comedia, el drama, el melodrama, el cine bélico o el del oeste (y, como veremos luego, el de romanos), con la única excepción, quizá, del musical, sin que faltaran en su tra-



yectoria dos curiosas aportaciones como director en forma tan original que nos queda como una especie de frustración al imaginar qué proposiciones hubieran podido salir de un sujeto tan inquieto de haber insistido por ese camino. En efecto, *Pata de palo* (1973) y *Los justicieros del oeste* (1975) son dos títulos que rompen los esquemas de los géneros en que se pueden inscribir, aunque el primero de ellos, en buena medida, es inclasificable, además de, como trabajo primerizo, ser de textura muy endeble, en exceso artesanal, pero con el segundo se incorpora de lleno a la tendencia entonces en desarrollo de la desmitificación del western y de la figura del héroe, de modo que finalmente no se sabe bien quién es el bueno y quién el malo, una vez que se comprueba que el primero tiene tantos pecados que ocultar como son manifiestos en el aparente bandido.

Como se ve por las fechas de estos dos trabajos de dirección, Douglas los emprende cuando se encuentra prácticamente en la fase final de su carrera, un periodo en el que no va a ofrecer ninguna gran interpretación y en el que sí abundan los títulos mediocres, sobre todo los que marcan el final de su filmografía. En cualquier caso, como no insistió en la dirección resulta impredecible su posible evolución creativa.

Volvamos pues la mirada a lo que interesa en este trabajo, la aportación del actor Kirk Douglas en la configuración de un tipo de cine que a sus valores estrictamente artísticos, cinematográficos, técnicos, añade un componente de dignidad interior en los personajes que el actor asume como propios y que nos permiten establecer una galería en que predomina la conciencia ética como factor esencial y por los que desfilan ideas básicas muy concretas, con la amistad en primer lugar, pero también el respeto hacia la justicia, la ley, las normas establecidas. No es baladí señalar que en dos de los dos últimos títulos a que me voy a referir aparece el nombre de Stanley Kubrick, lo que nos permite deducir, sin necesidad de recurrir a alambicadas dotes adivinatorias, una evidente complicidad personal e intelectual entre las figuras del director y el actor.

Los primeros títulos de su filmografía ofrecen pronto un catálogo del máximo interés, que dan cuenta de las posibilidades que ofrece un actor que cuando llega al cine está entrando en la madurez (ha cumplido treinta años): *Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1947) es una obra maestra del cine negro, injustamente desconocida por las nuevas generaciones; *Carta a tres esposas* (Joseph L. Mankiewicz, 1948), una sólida intriga amorosa, trazada con la maestría propia de su director; *El ídolo de barro* (Mark Robson, 1949), la primera gran oportunidad de Douglas como actor protagonista absoluto, ocasión que aprovechó para explayarse a sus anchas con un auténtico sentido histriónico de su papel de boxeador sin escrúpulos; *El trompetista* (Michael Curtiz, 1950), donde tuvo la oportunidad de compartir la cabecera del cartel con su protectora, Lauren Bacall, en una historia sobre los esfuerzos de un joven desarraigado por integrarse socialmente gracias a su habilidad con la trompetea; *El gran carnaval* (Billy Wilder, 1951), uno de los más duros e intransigentes acercamientos al perverso mundo de la prensa sin escrúpulos; *Brigada 21* (William Wyler, 1951), en torno a la problemática cotidiana de una comisaría de barrio; *Río de sangre* (Howard Hawks, 1952), una visión hasta cierto punto idílica, muy propia de Hawks, que cuenta con Douglas para transmitir las ideas de convivencia y amistad entre blancos e indios; *Cautivos del mal* (Vincente Minnelli, 1952), otro film de denuncia, en este caso sobre los abusos de un productor cinematográfico y los amargos entresijos de los estudios; *20.000 leguas de viaje submarino* (Richard Fleischer, 1954), una maravillosa película de aventuras, merecedora de sustituir



con nota a muchos de los engendros modernos, en la que Douglas da vida a un divertido arponero, Ned Land, que viene a ser como el alter ego del severo capitán Nemo; *La pradera sin ley* (King Vidor, 1955), otra historia del oeste, en este caso a partir de los legendarios enfrentamientos entre ganaderos y agricultores que enlaza con *Pacto de honor* (André de Toth, 1955), un flojo y poco convincente argumento de irregular desarrollo en torno a un confuso conflicto entre blancos e indios.

Estamos ya en el centro de la década de los años de 1950, en el inicio de un lustro que va a servir para definir con lúcida precisión la personalidad de Kirk Douglas y su capacidad para intervenir en la temática de las películas en que va a trabajar, en alguna de ellas incluso asumiendo el papel de productor, lo que dice mucho de su vocación por llevar de la mano el control de los films en que trabaja. Surge así, en ese periodo concreto, media docena de títulos muy significativos, a los que deseo prestar una atención algo detallada, dentro de la brevedad que corresponde a un trabajo de esta naturaleza. Son seis películas, seis interpretaciones, en que el actor da vida a seis perdedores que transitan por la vida con la dignidad justa para llegar al final sin perder la elegancia moral.

El inicio lo sitúo en *El loco de pelo rojo* (Vincente Minnelli, 1956), a partir de la biografía escrita por Irving Stone, en torno a la personalidad subyugante y arrolladora del pintor Vincent Van Gogh, un hombre atormentado desde su juventud, situación anímica que se fue acentuando a lo largo de su vida, hasta llegar al suicidio final. Curiosamente, desde años antes Douglas había adquirido a través de su propia compañía, Bryna Productions, los derechos de una historia sobre Van Gogh, personaje por el que había manifestado un gran interés, pero renunció a ese proyecto en cuanto que Minnelli le propuso interpretar la película que estaba preparando. Ambos acertaron: hay una muy profunda identificación entre ambos o, si se quiere decir de otro modo, la ejemplar lectura que el actor Douglas hace del pintor Van Gogh, es uno de los más extraordinarios casos conocidos de transmutación entre una figura histórica y el encargado de representarlo. La película, por otro lado, tiene unos valores estrictamente cinematográficos de enorme consideración, entre ellos en primer lugar y por derecho propio la manera en que Minnelli trabajó el color, incluso alterando su habitual predilección por el rodaje en estudios para en este caso hacerlo abiertamente en exteriores. La forma minuciosa en que se reprodujeron los cuadros de Van Gogh y cómo se implicaron en el paisaje resultó una labor ejemplar. Pero circulando con enorme soltura entre cuadros, ambientes pictóricos y escenarios naturales está Kirk Douglas, atormentado, vitalista, angustiado, eufórico en ocasiones, en debate permanente entre la realidad y los sueños, inmerso en una catártica aspiración a lograr que ambos coincidan, siempre buscando el modo de conseguir acertar con ese mundo fantástico que hay en su imaginación y desea transmitir a los lienzos, en clara contravención de las normas vigentes, en un ambiente que resultará incomprensible para él tanto como él es incomprendido, incapaz de merecer una palabra de elogio de los críticos, incapaz de vender un solo cuadro en vida. Solo su hermano Théo (James Donald), per-

manente apoyo moral y material, y su amigo íntimo, Paul Gauguin (Anthony Quinn), podrán prestarle un soporte anímico, siempre insuficiente. De ese revoltijo existencial sale indemne la figura de Vincent Van Gogh gracias a la credibilidad que le aporta Kirk Douglas, en un ejemplar caso de simbiosis interpretativa. Es la historia de un perdedor, que desde el comienzo sabe inalcanzable ese mito al que llamamos éxito pero que procurará cruzar con toda la dignidad posible el doloroso escenario que le ofrece la vida, antes de sumergirse en el mundo de las sombras.

Perdedor es, desde el primer plano de la película, Doc Holliday, alcohólico, tísico y jugador, compañero fiel de Wyatt Earp (Burt Lancaster) en toda circunstancia y muy en especial en la singular lucha que éste, *sheriff* en la ciudad de Tombstone, mantiene con la banda facinerosa de los hermanos Clanton. *Duelo de titanes* (John Sturges, 1957), fue un arriesgado desafío porque aún estaba muy reciente en el público la visión de una de las grandes películas de John Ford, *Pasión de los fuertes (My Darling Clementine*, 1946), donde Victor Mature hizo el papel de Doc y Henry Fonda el de Earp (película que pudimos ver en el Cineclub en el cierre de la temporada pasada). La historia, quizá la leyenda adornada con ribetes históricos, es bien conocida, pero en las manos de un director como Sturges se transforma en un episodio épico que aún rindiendo respeto a los esquemas rituales del western se transforma en un alegato hacia la amistad entre los dos hombres que finalmente han de sentirse unidos en la lucha contra el mal. Nada hay, inicialmente, que permita establecer una relación de intimidad entre ambos, el severo, justiciero y honesto *sheriff* y el borrachín jugador, pero sí existe un principio inmutable, el de la amistad, y a su servicio Doc Holliday sacrificará su tendencia natural por el inmovilismo permanente en una mesa de póker, el no compromiso social, y aceptará participar en el que se adivina mortífero duelo en O.K. Corral.

Kirk Douglas vuelve a ser el personaje amargado, portador en su mochila vital de experiencias que nadie conoce y con las que ha ido forjando una personalidad de apariencia insustancial, sin principios ni objetivos, apegado a la inane materialidad de un salón del oeste. Está inmerso en un proceso de autodestrucción en el que va enlazando momentos de intensa amargura. Nada parece ser capaz de interrumpir esa molicie, salvo un principio inmutable, el de la amistad, y a su influjo ayudará a Wayt Earp en su lucha personal contra el mal, aun sabiendo que en los recovecos de O.K. Corral le puede esperar la muerte. El triunfo, con la liquidación de los Dalton, no va a ser una jornada de gloria. Earp ha encontrado el amor y, con él, una posibilidad de futuro. Para Doc Holliday solo queda una inmensa y solitaria tristeza, que inunda de melancolía la escena final y al perdedor definitivo de esta historia. Por cierto, Douglas y Lancaster trabajaron juntos en siete películas. Eso también es un símbolo amistoso.

De inmediato toma forma una de las más extraordinarias visiones que el cine ha ofrecido sobre la naturaleza íntima del ejército. Y lo hace cuando el país americano está todavía imbuido por los conceptos gloriosos acumulados durante los años de la II Guerra Mundial. Ciertamente, la acción se traslada de continente, a Francia, dando un salto atrás en el tiempo, para llegar a la I Guerra, pero la imagen que ofrece *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957) es, sencillamente, terrorífica, desmonta todos los tópicos militares, el honor, el valor, el respeto, para dar paso a una visión miserable, egoísta y cruel. El general Mireau (George Macready) ordena un ataque suicida de sus tropas de infantería, una misión que todos saben es imposible y conduce inevitablemente al fracaso, pero el militar, lejos de reconocer su gravísimo error, culpa a los propios soldados de no haber sabido cumplir su deber que no es otro que morir en el campo de batalla. Para escarmentarlos, decide elegir a tres de ellos para ser fusilados por cobardes. El jefe de la unidad, el coronel Dax, interpretado por Douglas, se encarga de una defensa imposible. Él lo sabe, puesto que el destino de esos tres hombres ya ha sido decidido y el consejo de guerra no es más que una pantomima con la que ocultar la terrible muestra de soberbia y crueldad con que el general Mireau lleva adelante su venganza. Kubrick no eludió ninguna de las escenas que pudieran ilustrar el vergonzoso acto del ejército francés (que tiene similitudes en otros casos parecidos)



y puso los pilares de lo que habría de ser el posterior antimilitarismo alimentado por el cine. El rodaje salió adelante por la voluntad de Kirk Douglas, que finalmente impulsó a la United Artists a hacerlo, rompiendo las dudas que lo iban postergando y él mismo asumió el doloroso papel del defensor que se sabe impotente para impedir la comisión final del acto canallesco impulsado por la férrea estructura militar. Sin concesión alguna, en una de sus interpretaciones de mayor calado dramático, el actor refleja en cada uno de sus gestos la amargura que le produce saber que va a ser el perdedor de una batalla moral en la que lucha hasta el último instante, incluso intentando romper la barrera que establece la cadena de mando para llegar hasta el máximo nivel y encontrar allí, en el general Broulard (Adolphe Menjou), la misma indiferencia inhumana que permitirá el desarrollo del drama hasta el final.

La película encontró numerosos problemas de proyección en algunos países, incluido Francia, donde ni siquiera se pudo rodar. Como es fácil de imaginar, en España fue rigurosamente prohibida por el régimen de Franco y solo se pudo estrenar en octubre de 1986, para producir entre nosotros, con 30 años de retraso, el mismo desgarro violento que se reproduce con cada nueva visión de esta estremecedora película.

Dos años después, Kirk Douglas vuelve a los escenarios del oeste donde le espera otra historia de amistad, deslealtad, violencia y muerte, en *El último tren de Gun Hill* (John Sturges, 1959). El sheriff Matt Morgan encuentra a su mujer, una hermosa india, violada y asesinada; la silla de un caballo le permite descubrir que pertenece a un antiguo amigo, Craig Belden (Anthony Quinn), transformado ahora en el cacique de Gun Hill, cuyo hijo es el responsable de la fechoría cometida. El objetivo del sheriff es detener al criminal, Rick (Earl Holliman), y llevarlo ante el juez pero su argumentación en favor de la ley y la justicia chocan con el ciego amor paternal que pone por encima de todo la defensa del hijo corrupto. En la superficie de la acción está la lucha eterna entre la legalidad y el vandalismo, pero en el sustento argumental lo que se produce es un agrio debate sobre la amistad y sus límites. El sheriff Morgan lo tiene claro; su objetivo no es la venganza personal, sino el castigo legal sobre el culpable, pero la intransigencia de su antiguo amigo le llevará finalmente al enfrentamiento que no quiere, el que imponen de manera implacable las armas. Lo sabe, lo espera, mientras en el horizonte asoma el último tren que él y su preso deberían tomar. Es ahí, en esa estación, donde se producirá el último encuentro, el definitivo, entre Morgan y Belden, para constatar ambos el fracaso de aquella amistad y la pervivencia de un sentimiento de amargura que ilustra con tintes sombríos el desenlace.

Espartaco (Stanley Kubrick, 1960) es una apuesta personal de Kirk Douglas y con ella sintetiza, quizá como en ninguna otra, las que han venido siendo sus preocupaciones más evidentes: la fuerza de la amistad, por encima de todo; la solidaridad, la libertad, el idealismo, la decencia, la dignidad, el respeto hacia los demás, incluidos los adversarios. El fracaso en la defensa de esos principios engrandece la figura de este perdedor, el perdedor por antonomasia, cuya destrucción final se espera desde el primer fotograma puesto que todo el mundo sabe, sin ningún género de dudas, que el imperio romano es invencible y no se va a dejar subyugar por la rebelión de un grupo de esclavos. Con una firmeza verdaderamente encomiable, Kubrick (tan desconcertante y anárquico en otros rodajes) lleva con mano segura el desarrollo lineal de una acción encaminada hacia un destino inevitable y consigue elaborar una película coral en la que brillan numerosos de sus personajes integrantes, como el cínico Craso (Laurence Olivier), la deliciosa Varinia (Jean Simmons, muy probablemente la actriz más bella que jamás ha pasado por una pantalla) o el ambiguo Antonino (Tony Curtis), pero el eje central lo marca Espartaco, cuya ideología, envuelta en principios que marca la ética y que él ha asumido por propia convicción, enriquece la progresiva

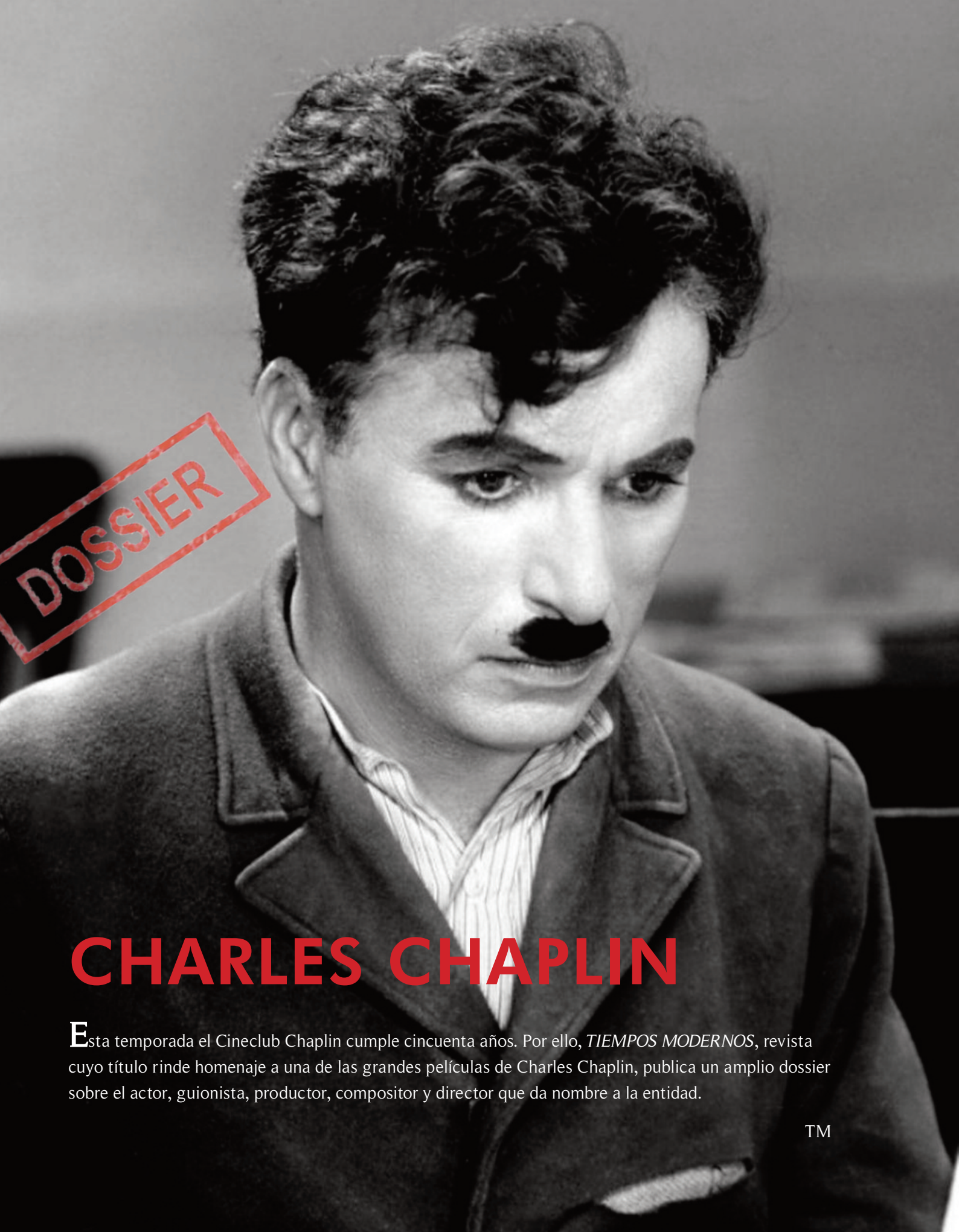
aparición de sentimientos que revelan cómo la dignidad y la libertad pueden arraigar en cualquier situación, incluso la muy degradada de un colectivo de esclavos y gladiadores. La derrota final de Espartaco le convierte en un gran fracasado, porque esos principios éticos han sido aniquilados, pero la melancólica visión de Varinia llevando a su hijo en brazos es solo un punto de esperanza, la de que, quizá, al fin y al cabo, el mundo futuro puede ser mejor.

Hay en *Espartaco* un complemento exterior que hace a Kirk Douglas más grande aún y que resulta muy significativo en cuanto a su personalidad y la fidelidad a unos principios éticos realmente sólidos. El guion de la película había sido encargado a Dalton Trumbo, uno de los escritores más prestigiosos de Hollywood, pero brutalmente marcado por la persecución emprendida años antes por el senador McCarthy contra quienes sospechaba eras intelectuales "antiamericanos". El castigo, para muchos de ellos, fue la exclusión social y el ostracismo laboral, obligados unos a emigrar y otros a esconderse bajo seudónimos, destino al que se acogió Trumbo en varias películas, incluidas dos por las que ganó el Oscar: *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953), que firmó como Ian McLellan Hunter y *El bravo* (Irving Rapper, 1956), como Robert Rich. Douglas, productor de *Espartaco*, se negó a que ocurriese tal cosa y exigió que el nombre de Trumbo figurase en los créditos, sin disimulo alguno y sin atender a quienes le advertían de los posibles riesgos. Y de esta forma el escritor pudo recuperar dignamente el uso de su propio nombre.

Trumbo firma también el guion de *El último atardecer* (Robert Aldrich, 1961), probablemente una de las películas más amargas que es posible ver y aquella en que se sintetiza de manera muy significativa la personalidad de perdedor que Kirk Douglas había ido sedimentando en los films que forman este recorrido por una parte de su obra más significativa. Brendan O'Malley es un desarraigado, un delincuente de mínimo nivel, que llega a un pueblo mexicano en el que vive su antigua amante, Belle (Dorothy Malone), ahora con una hija joven y muy hermosa (Carol Linley), que pronto despierta el interés



del recién llegado que se enamora de ella sin llegar a sospechar que se trata de su propia hija. Todo en la historia tiene la marca de una tragedia griega a la antigua usanza, a lo que contribuye el tratamiento sombrío tan del gusto de Aldrich, envolviendo en una atmósfera melancólica la escenografía por la que transita el atormentado O'Malley, cuya desesperación final se producirá al descubrir que está manteniendo relaciones amorosas con su hija. Para el malvado sin escrúpulos, ni principios, el incesto se convierte en una barrera infranqueable. El desenlace es el que corresponde a semejante angustia: en el duelo con su oponente, el *sheriff* Stribling (Rock Hudson), el desesperado O'Malley, en un gesto de profundo dramatismo que refleja la aceptación de su derrota, extrae las balas de su propio revólver y de esta manera morirá sin defensa ante Stribling, en una especie de asesinato-suicidio tan consustancial con la dramaturgia clásica. Es el gesto definitivo de un actor que hizo de los perdedores una especie de signo de identidad. Y que afrontó, con enorme elegancia y decencia personal su participación en el gran espectáculo del cine, tantas veces vacío e insustancial pero tantas otras, por fortuna, reflejo de cuanto hay de meritorio en el ser humano.



CHARLES CHAPLIN

Esta temporada el Cineclub Chaplin cumple cincuenta años. Por ello, *TIEMPOS MODERNOS*, revista cuyo título rinde homenaje a una de las grandes películas de Charles Chaplin, publica un amplio dossier sobre el actor, guionista, productor, compositor y director que da nombre a la entidad.

TM

Retrospectiva sobre Chaplin

Walter Benjamin



El circo (*The Circus*, 1928) es la primera obra de la vejez del arte del cine. Charlie se ha hecho mayor desde su última película. Pero también así se las arregla. Y lo más conmovedor en esta nueva película es sentir que Chaplin es ahora consciente del entero círculo de sus posibilidades efectivas, que está decidido a llevar su causa hasta el final con ellas y solo con ellas. Por doquier despunta en toda su magnificencia la variación de sus más grandes motivos. La persecución se ha desplazado a un laberinto, el fenómeno inesperado tiene que desconcertar a un mago, la máscara del no participar hace de él una marioneta de caseta de feria.

La enseñanza y la exhortación que nos miran desde el interior de esta gran obra han impulsado a Philippe Soupault a ofrecer una primera tentativa de conjurar la imagen de Chaplin como fenómeno histórico. La distinguida revista parisina *Europe*, a la que dentro de poco nos referiremos con más detalle, traía en el número de noviembre un ensayo del poeta en donde desarrolla una serie de pensamientos en torno a los cuales podrá un día cristalizar una imagen definitiva del gran artista

Allí se dice por de pronto y con todo énfasis que, en el fondo, la relación de Chaplin con el cine no es en absoluto la del actor, ni mucho menos la de la estrella. En opinión de Soupault, podría decirse directamente que, visto en su conjunto, Chaplin es tan poco actor de cine como William Shakespeare actor de teatro. Lo dice Soupault, y lo dice con razón: "La indiscutible superioridad de las películas de Chaplin... estriba en que en ellas domina una poesía con la que cualquiera se topa en la vida, aunque, claro está, no siempre lo sabe". Naturalmente, esto no significa que Chaplin sea el "poeta" de sus *manuscritos* cinematográficos. Él es ni más ni menos que el poeta de sus películas, es decir, su director. Soupault ha visto que Chaplin ha planteado por vez primera (los rusos le han seguido en ello) la película como tema y variación o, dicho brevemente, como composición, y que todo esto se encuentra en plena contradicción con el acostumbrado concepto de la acción de interés palpitante. Por ello Soupault, con tanta resolución como probablemente nadie lo ha hecho hasta ahora, ha reconocido asimismo en *L'Opinion Publique* la cima de la producción de Chaplin. Esa película en la que él mismo, como es notorio, no aparece, y que en Alemania discurrió bajo el necio título de *Las noches de una mujer bella*. (La *Kamera* debería volver a proyectarla cada medio año. Es un documento fundacional del arte cinematográfico).

Cuando nos enteramos de que para esta obra de 3000 metros fueron rodados 125000, podemos hacernos una idea de la enorme entrega exigida por el trabajo que se esconde en las principales obras de Chaplin. Pero esto nos da también una idea de los capitales que requiere, al menos con tanta necesidad como un Nansen o un

Amundsen, para proveer sus viajes exploratorios a los polos del arte cinematográfico. Bien se puede compartir la preocupación de Soupault por las peligrosas pretensiones financieras de la segunda esposa de Chaplin, las cuales, unidas a la lucha por la competencia que los *trusts* americanos mantienen contra él, podrían llegar a paralizar la producción de este hombre. Parece que Chaplin está planeando una película sobre Napoleón o sobre Cristo. ¿No deberíamos temer que tales proyectos no fuesen sino un gigantesco *paravent* tras el cual esconde su fatiga?

Es bueno y provechoso que, en el instante en que por vez primera se vislumbra la vejez en los rasgos de Chaplin, recuerde Soupault su juventud y el territorio originario de su arte. Naturalmente, este territorio es la gran ciudad, la de Londres. "En su infinito deambular por las calles de Londres, con sus casas negras y rojas, aprendió Chaplin a observar. Él mismo ha relatado que la idea de traer al mundo el tipo del hombre con el bombín, sus pasitos con el talón, el pequeño bigote cuidadosamente recortado y el bastoncito de bambú, le vino por vez primera a la vista de los pequeños empleados de la playa. Lo que le chocó de esa actitud y esa vestimenta fue el carácter del hombre que se tiene en algo. Pero incluso los demás tipos que le rodean en sus películas proceden de Londres: la tímida y simpática muchacha, el bruto gordinflón siempre está entrando y saliendo para repartir puñetazos, y que cuando ve que no se le tiene miedo toma las de Villadiego, el petulante *gentleman* al que se reconoce por la chistera". A ese testimonio sobre sí mismo asocia Soupault un paralelo entre Chaplin y Dickens susceptible de ser espigado y desarrollado.

Chaplin confirma con su arte el viejo conocimiento de que solo un mundo expresivo social, nacional y territorialmente condicionado de la manera más estricta encuentra la grande, ininterrumpida y, sin embargo, altamente diferenciada resonancia de pueblo a pueblo. En Rusia las gentes lloraban cuando veían al peregrino, en Alemania interesa la cara teorética de sus comedias, en Inglaterra se celebra su humor. Nada tiene de sorprendente que estas diferencias maravillen y fascinen al propio Chaplin. En efecto, con ninguna otra cosa da el cine a reconocer tan inconfundiblemente el enorme significado que tendrá, como que nadie llegase o pudiera llegar a la idea de anteponer al público una instancia más elevada. Chaplin se ha dirigido en sus películas al afecto a la vez más internacional y revolucionario de las masas: la risa. "En todo caso —dice Soupault—, Chaplin lleva solo a la risa. Pero aparte de que esto es lo más difícil, eso que da es también lo más importante desde el punto de vista social".

Publicado originalmente en *Die Literarische We*, 1929





Cita triste de Charlot

Rafael Alberti

Mi corbata, mis guantes,
mis guantes, mi corbata.
.....La mariposa ignora la muerte de los sastres,
la derrota del mar por los escaparates.
Mi edad, señores, 900.000 años.
¡Oh!
.....Era yo un niño cuando los peces no nadaban,
cuando las ocas no decían misa
ni el caracol embestía al gato.
Juguemos al ratón y al gato, señorita.
....Lo más triste, caballero, un reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2.
.....A las tres en punto morirá un transeúnte.
Tú, luna, no te asustes,
tú, luna, de los taxis retrasados,
luna de hollín de los bomberos.
.....La ciudad está ardiendo por el cielo,
un traje igual al mío se hastía por el campo.
Mi edad, de pronto, 25 años.
.....Es que nieva, que nieva
y mi cuerpo se vuelve choza de madera.
Yo te invito al descanso, viento.
Muy tarde es ya para cenar estrellas.
.....Pero podemos bailar, árbol perdido.
Un vals para los lobos,
para el sueño la gallina sin las uñas del zorro.
.....Se me ha extraviado el bastón.
Es muy triste pensarlo solo por el mundo.
¡Mi bastón!
.....Mi sombrero, mis puños,
mis guantes, mis zapatos.
El hueso que más me duele, amor mío, es el reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2.
.....Las 3 en punto.
En la farmacia se evapora un cadáver desnudo.

Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos, 1929

Introducción a un simbolismo de Charlot

André Bazin

El pecado de la repetición. La tendencia a la mecanización es el tributo de no adherencia a los acontecimientos y a las cosas. Como el objeto no se proyecta nunca en el futuro de acuerdo con una previsión utilitaria, cuando Charlot tiene con él una relación duradera contrae muy deprisa una especie de calambre mecánico, un hábito superficial en el que se desvanece la conciencia de la causa inicial del movimiento. Esta lamentable inclinación le juega siempre malas pasadas. La encontramos al principio del famoso *gag* de *Tiempos modernos*, en el que Charlot, trabajando en cadena, continúa espasmódicamente enroscando tuercas imaginarias. Pero se la descubre bajo una forma más sutil en *Charlot en la calle de la Paz*, por ejemplo. En la habitación donde es perseguido por el villano, Charlot coloca la cama entre él y su adversario. Siguen una serie de fintas en las que cada uno recorre en sentido longitudinal la cama de un lado a otro. Al cabo de un cierto tiempo Charlot acaba, pese a la evidencia del peligro, por habituarse a esta táctica de defensa provisional y en lugar de subordinar sus medias vueltas a la actitud de su adversario, se pone a hacer de forma mecánica sus idas y venidas como si ese gesto bastara por sí mismo para separarle eternamente del peligro. Natu-



ralmente, por más estúpido que sea el adversario, le bastará con romper una vez el ritmo para que Charlot vaya a caer en sus brazos. Estoy casi seguro de que no hay en toda la obra de Chaplin un ejemplo de mecanización que no le juegue una mala pasada. Y es que en cierto modo la mecanización es el pecado fundamental de Charlot, su "tentación" constante. Su libertad con respecto a las cosas y a las situaciones no puede proyectarse en el tiempo más que bajo una forma mecánica, como una fuerza de inercia que se sucede tras un lanzamiento inicial. La acción del-hombre-de-la-sociedad, ustedes y yo, está organizada por la previsión y controlada en el curso de su desarrollo por una referencia constante a la realidad que pretende modificar. Se adhiere en toda su extensión a la evolución del acontecimiento en que se inserta. La de Charlot, por el contrario, estás constituida por una sucesión de instantes, a cada uno de los cuales basta su propio esfuerzo. Pero llega la pereza y Charlot reproduce en los instantes siguientes la solución que convenía solo en un momento dado. El pecado capital de Charlot, al que por lo demás no duda en recurrir para hacernos reír a sus expensas, es la proyección en el tiempo de un modo de ser apropiado al instante; es la "repetición". Creo incluso que se debe vincular el pecado de repetición con la conocida familia de gags en los que vemos a un Charlot dichoso, llamado al orden por la realidad. El célebre *gag* de *Tiempos modernos* en el que Charlot quiere bañarse y se tira al río... que solo tiene veinte centímetros de agua, o aquel otro del principio de *Charlot en la calle de la Paz* en el que Charlot, transformado por el amor, sale con las manos juntas y alzando los ojos al cielo y... se rompe la crisma en la escalera. Aunque pensando en un inventario más preciso, adelantaría gustoso que todas las veces que Charlot nos hace reír a sus expensas, y no a expensas de los demás, es porque de una u otra forma ha cometido la imprudencia de asimilar el futuro al presente, o de penetrar inocentemente en el juego de los hombres-según-la-sociedad creyendo en alguna de sus grandes máquinas para hacer el futuro: máquinas morales, religiosas, sociales, políticas...

Qu'est ce-que le cinéma?, Éditions du Cerf, París, 1958

Charlie Chaplin, un hombre como cualquier otro

François Truffaut

Por última vez en el mundo entero y al mismo tiempo, se va a hablar de Charlie Chaplin y, por las circunstancias, en términos gloriosos. Efectivamente, Chaplin era el más esto, el más aquello, el único que… El recurso a este vocabulario extremo suscitará una reacción de irritación, por lo que no nos deberá extrañar leer pronto llamamientos a favor de la moderación, del sentido de las proporciones, etc. Después de todo, ¿qué es un crítico sino un tipo de escritor cuyo máximo interés es demostrar que Victor Hugo era solamente un hombre como cualquier otro?

La mejor forma de saludar a este hombre corriente que fue Charlie Chaplin en el momento en que su pobre cuerpo ya solo ha tenido fuerzas para empujar la puerta señalada como "salida de artistas", consistiría en poner un proyector sobre la mesa del comedor y ver en la pared las imágenes de *Charlot emigrante* o *El peregrino*. Sin embargo, todo el mundo coincide en que Charlie Chaplin está considerado el mejor mimo. Las discusiones tontas empiezan *después* y se refieren a su adaptación al largometraje y al cine sonoro, a su actividad política, a su vida privada, a su fortuna (lo que hoy llamaríamos su "relación con el dinero"), a la calidad, en fin, de su autobiografía.

No es solo mi espíritu de contradicción el que me empuja a expresar mi admiración por lo que más se ha criticado de la obra y la vida de Chaplin: su activismo político durante la Segunda Guerra Mundial a favor de la apertura de un segundo frente contra Hitler, sus últimas películas, *Un rey en Nueva York* y *La condesa de Hong Kong*, su libro de memorias. Quienes han criticado su autobiografía, si la han leído, la han leído mal, porque un admirador de Chaplin, o simplemente un observador del cine, puede encontrar las respuestas a todas las preguntas que uno se puede hacer sobre el



nacimiento de un arte, el crecimiento de Hollywood, la revolución del cine sonoro, las repercusiones de la guerra fría en la vida americana durante los años cincuenta, la relatividad de la gloria y el éxito, la importancia de la primera infancia en el desarrollo de la personalidad, la distinción entre los resultados obtenidos gracias a los propios dones o mediante el trabajo; en resumen, si hiciera falta leer solo un libro para entender nuestro siglo de cine, yo recomendaría *Mi autobiografía*.

Chaplin escribe: "Sin embargo, yo no he tenido que leer libros para saber que el gran tema de la vida es la lucha y el sufrimiento. Instintivamente, todas mis payasadas se apoyan en esto. Mi método para organizar la trama de una comedia era sencillo: consistía en sumergir mis personajes en dificultades y hacerles salir de ellas".

Esta es la teoría de su arte, pero yo no dejaré de pensar que toda la obra de Chaplin es autobiográfica. Otros cineastas anteriores y posteriores a él han descrito el hambre, por ejemplo, pero, si él lo ha hecho mejor que ellos, es quizá porque ¡conocía mejor el tema! Contratado por la Keystone para rodar películas de persecución, Chaplin correría más y más rápido que sus compañeros, simplemente porque de ello dependía su vida.

Había crecido, tal como dice en sus memorias, "en las capas inferiores de la sociedad" (solo un inglés puede utilizar esta expresión y de ahí la importancia de convertirse en *sir* Charles), y esto le había permitido crear este personaje de *tramp*, que hoy tildaríamos de «marginado». Sí, Chaplin fue el más marginado de los marginados, y esto hizo de él el más célebre de los hombres célebres. Hoy día, probablemente a causa de la trivialidad de los personajes que aparecen en la televisión, cuesta hacerse una idea de lo que fue la celebridad de



Chaplin. En una foto de la *Illustration* de los años veinte, aparece de espaldas saludando desde un balcón del hotel Crillon a la multitud concentrada en la plaza de la Concordia para ser aclamado, sí, pero también para agradecerle su existencia: «Tenía la impresión de que todo el mundo me conocía, pero yo no conocía a nadie».

Todo es lucidez en la introspección que lleva a cabo en *Mi autobiografía*: "A pesar de que solo fuera un advenedizo, se tomaban en serio mis opiniones". En cuanto al arte del actor, él da prioridad a lo que llama "el sentido de la orientación: saber dónde estás y lo que haces en cada momento".

Contrariamente a lo que se ha dicho a veces, Chaplin, por medio de sus fábulas tragicómicas, no ha predicado la resignación. Al principio lanzó un mensaje que exaltaba la lucha individual: Charlot, hombre desposeído entre los desposeídos, salía de la miseria mediante la astucia. Después, evidentemente, su fama le llevó a estudiar otros sistemas de lucha y a interrogarse sobre lo justo y lo injusto. ¡Y bastante que se lo reprocharon! En *Mi autobiografía* también muestra una gran lucidez: "Entonces tuve la sensación de encontrarme en medio de una avalancha política.

Empecé a poner en duda mis móviles: ¿en qué medida no había en mí el actor que me estimulaba y a la vez la reacción de un público presente? ¿Me habría lanzado a esta aventura donquijotesca si no hubiera rodado una película antinazi? ¿Era esto una sublimación de todas mis irritaciones y de toda mi hostilidad contra las películas sonoras? Creo que hubo un poco de todo esto, pero el elemento más fuerte era el odio y el desprecio que sentía por el sistema nazi".

En un famoso artículo, André Bazin aclaró magníficamente el secreto de este duelo Chaplin-Hitler: "Al haberle robado su bigote, Hitler se había entregado atado de pies y manos a Charlot". ¿Quién dudaría hoy que Chaplin tenía derecho a comprometer su popularidad universal en este combate y que hizo bien en hacer de él un deber mientras todo Hollywood se esforzaba en disuadirle de ello? Cuando se trata de Charlie Chaplin, o de cualquier otra persona que haya hecho tanto bien a los demás, no se debe minimizar nada. Sí, Chaplin era el mejor mimo de su época; sí, tenía el don de hacer reír y hacer llorar, pero también tuvo la fuerza y el coraje de convertirse en su propio guionista, su propio director y su propio productor. Si necesitó más tiempo que otros cineastas para adaptarse al cine sonoro es porque él tenía la responsabilidad suplementaria de exponerse él mismo en la pantalla y porque el paso que debía hacer era inmenso, habiendo encontrado la forma perfecta de su expresión artística en el cine mudo. De este modo, es evidente que su película *Monsieur Verdoux*, en la que por primera vez abandona a Charlot, es un éxito prodigioso: la elaboración del guion, los diálogos, el ritmo, la actuación de todos sus compañeros; todo es genial en esta película de un nuevo genio. Al escribir sobre Charlie Chaplin fue inevitable que la palabra *genio* empezara a tomar forma sobre el teclado de mi máquina de escribir. Veamos lo que dice el diccionario de Littré: "Aptitud especial que sobrepasa lo común".

Charlie Chaplin ha muerto. Creó hermosas películas y hermosos hijos. Así pues, larga y feliz vida a Géraldine, Joséphine, Victoria, Jane y los demás, y también toda nuestra gratitud y todo nuestro afecto a Oona, que proporcionó a Charles Chaplin una vejez feliz.

Le *Monde*, 27 de diciembre de 1977



DISCURSO DE *EL GRAN DICTADOR*

Charles Chaplin

Lo siento. Pero... yo no quiero ser emperador. Ese no es mi oficio, sino ayudar a todos si fuera posible. Blancos o negros. Judíos o gentiles. Tenemos que ayudarnos los unos a los otros; los seres humanos somos así. Queremos hacer felices a los demás, no hacernos desgraciados. No queremos odiar ni despreciar a nadie. En este mundo hay sitio para todos y la buena tierra es rica y puede alimentar a todos los seres. El camino de la vida puede ser libre y hermoso, pero lo hemos perdido. La codicia ha envenenado las armas, ha levantado barreras de odio, nos ha empujado hacia las miserias y las matanzas. Hemos progresado muy deprisa, pero nos hemos encarcelado a nosotros mismos. El maquinismo, que crea abundancia, nos deja en la necesidad. Nuestro conocimiento nos ha hecho cínicos. Nuestra inteligencia, duros y secos. Pensamos demasiado, sentimos muy poco. Más que máquinas necesitamos más humanidad. Más que inteligencia, tener bondad y dulzura. Sin estas cualidades la vida será violenta, se perderá todo. Los aviones y la radio nos hacen sentirnos más cercanos. La verdadera naturaleza de estos inventos exige bondad humana, exige la hermandad universal que nos una a todos nosotros. Ahora mismo, mi voz llega a millones de seres en todo el mundo, millones de hombres desesperados, mujeres y niños, víctimas de un sistema que hace torturar a los hombres y encarcelar a gentes inocentes. A los que puedan oírme, les digo: no desesperéis. La desdicha que padecemos no es más que la pasajera codicia y la amargura de hombres que temen seguir el camino del progreso humano. El odio pasará y caerán los dictadores, y el poder que se le quitó al pueblo se le reintegrará al pueblo, y, así, mientras el Hombre exista, la libertad no perecerá. Soldados: No os entreguéis a ésos que en realidad os desprecian, os esclavizan, reglamentan vuestras vidas y os dicen qué tenéis que hacer, qué decir y qué sentir. Os barren el cerebro, os ceban, os tratan como a ganado y como carne de cañón. No os entreguéis a estos individuos inhumanos, hombres máquina, con cerebros y corazones de máquina. Vosotros no sois ganado, no sois máquinas, sois Hombres. Lleváis el amor de la Humanidad en vuestros corazones, no el odio. Solo los que no aman odian, los que nos aman y los inhumanos. Soldados: No luchéis por la esclavitud, sino por la libertad. En el capítulo 17 de San Lucas se lee: "El Reino de Dios no está en un hombre, ni en un grupo de hombres, sino en todos los hombres...". Vosotros los hombres tenéis el poder. El poder de crear máquinas, el poder de crear felicidad, el poder de hacer esta vida libre y hermosa y convertirla en una maravillosa aventura. En nombre de la democracia, utilicemos ese poder actuando todos unidos. Luchemos por un mundo nuevo, digno y noble que garantice a los hombres un trabajo, a la juventud un futuro y a la vejez seguridad. Pero bajo la promesa de esas cosas, las fieras subieron al poder. Pero mintieron; nunca han cumplido sus promesas ni nunca las cumplirán. Los dictadores son libres solo ellos, pero esclavizan al pueblo. Luchemos ahora para hacer realidad lo prometido. Todos a luchar para liberar al mundo. Para derribar barreras nacionales, para eliminar la ambición, el odio y la intolerancia. Luchemos por el mundo de la razón. Un mundo donde la ciencia, el progreso, nos conduzca a todos a la felicidad. Soldados: En nombre de la democracia, debemos unirnos todos.



LOS VALORES ÉTICOS DE CHARLOT

Paco Rebollo

Durante mi trayectoria profesional en la enseñanza pública he tenido que impartir en alguna ocasión la asignatura de Valores Éticos para completar el número de horas lectivas obligatorias. No recuerdo que esta excepcional situación fuera una incomodidad, todo lo contrario, ya que consistía en integrar una de mis pasiones, el Cine, en el sistema educativo mediante la proyección de películas en la programación de la asignatura, con el posterior debate y puesta en común de las reflexiones generadas por ellas entre los alumnos. Es de todos conocido que hay infinidad de películas para trabajar temas tan interesantes como son "la dignidad de la persona", "el respeto y la igualdad en la relaciones interpersonales" o "los principios éticos materializados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos", pero ha sido la filmografía de Charles Chaplin, unas veces desde el humor y otras desde el dramatismo, pero siempre con una hondura tierna y entrañable, la que más he utilizado para este fin. A través de su eterno Charlot, sus películas han analizado y caricaturizado la sociedad a través de muchas ópticas y, desde el inicio de su carrera, han introducido valores relacionados con la bondad, la justicia, la solidaridad, la libertad, el respeto, la responsabilidad, la humanidad, la honestidad, la equidad…

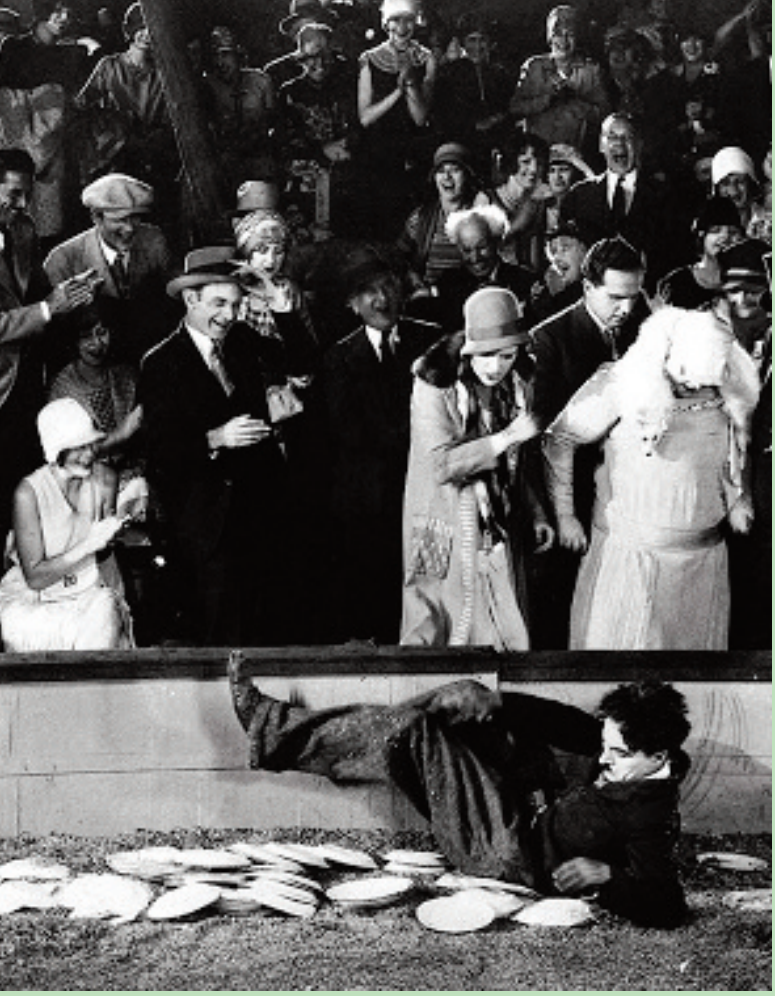
Sería imposible exponer en un artículo la amplia relación de toda su filmografía con la ética, por lo que me ceñiré a los films que he utilizado en clase y que han contribuido a desarrollar en los alumnos y alumnas la capacidad que les permita valorar la dignidad humana, comprender la relación entre libertad personal y responsabilidad, desarrollar actitudes y habilidades para potenciar la autoestima, conocer las diferencias entre los conceptos de ética y moral, identificar la libertad y valorar la función que desempeñan los valores huma-

nos. Además, el visionado de estas películas les ha puesto en contacto con uno de los personajes más famoso de la historia del cine, les ha permitido disfrutar de las aventuras protagonizadas por este vagabundo ingenuo y sentimental, y les ha permitido constatar que tratan historias que mantienen su vigencia, que siguen deleitando a personas de distintas generaciones y que tienen el estatus de obras maestras.

Es evidente que la proyección de *Charlot emigrante* (*The Immigrant*, 1917) permite abordar la situación pasada y actual de los migrantes y la vulneración de sus derechos fundamentales, entre los que se encuentran el derecho a la educación y el derecho a la salud, que suelen serles negados en base a leyes y a prácticas discriminatorias con origen en actitudes muy arraigadas y asentadas en los prejuicios y en la xenofobia. Este cortometraje es la historia de un inmigrante que llega a Estados Unidos, como antes lo había hecho Charles Spencer Chaplin desde su Inglaterra natal, en circunstancias posiblemente similares a las de este. El año de su estreno se aprobó en Estados Unidos una ley de inmigración que, además de prohibir la entrada a personas provenientes de lugares específicos del planeta por criterios ciertamente no muy alejados de una visión racista del mundo, añadió literalmente que los vagabundos no podían entrar en el país de las oportunidades. Aunque *El emigrante* refleja cómo fue la inmigración de los europeos a Norteamérica a principio del siglo XX y cómo eran tratados a su llegada, la problemática migratoria que presenta es perfectamente extrapolable a la realidad contemporánea. La película *El chico* (*The Kid*, 1921) se centra en un problema que hoy en día es de actualidad absoluta. No tenemos más que leer los periódicos y ver la televisión para darnos cuenta de que no pasan muchos días sin enterarnos de que hay niños abandonados concedidos en adopción a quienes no corresponde en virtud de decisiones judiciales más que cuestionables, que no tienen en consideración a los propios niños. A partir de su primer rótulo, en el que se expresa que el film es para provocar una sonrisa, o tal vez una lágrima, la narración utiliza todos los registros para entender el abandono, el sentido social de la maternidad, el acogimiento, la educación, la caridad, la



actitud de las instituciones y el cariño de los padres adoptivos. La película, que tiene detalles autobiográficos, pues la infancia de Chaplin se desarrolló entre abandonos, hospicios e instituciones, ofrece multitud de temas a tratar: recordar casos cercanos de abandono y adopción, reflejar el papel de las instituciones, valorar la importancia del niño —interés prioritario en las actuales leyes de adopción—, contar casos de decisiones judiciales dudosas o discutibles y valorarlas, enumerar las instituciones que se ven implicadas en el problema y comparar sus actitudes con las que se dan actualmente. Quizás la fragilidad argumental de *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925) le reste claridad como crítica social, pero dejando a un lado criterios meramente formales, podemos pensar en esta película como una comedia sobre la ambición del ser humano, provocada en este caso por necesidades básicas como es la de procurarse alimento. De hecho, el hambre es un tema que ya había sido importante para Chaplin en films previos y que aquí alcanzaría su más desoladora expresión al no ver otra salida para combatirla que la de cocinar el propio zapato. En alguna ocasión el propio Chaplin llegó a afirmar que esta es una de las películas por la que le gustaría ser recordado y no es para menos, porque el film ha dejado escenas cumbres dentro de la historia del cine. El hambre física, más que el hambre por el oro, el no tener nada para comer es una situación



adecuada para suscitar reflexiones sobre la equidad. *En El circo* (*The Circus*, 1928), el vagabundo Charlot huye de la policía, que le persigue por un hurto que no ha cometido, y llega hasta un circo en donde, por accidente, acabará convirtiéndose en la estrella del espectáculo. Allí conoce el maltrato que el propietario de la compañía circense descarga sobre los empleados e incluso sobre su hija. Probablemente, *El circo* sea el film más divertido de toda la filmografía chapliniana, además de constituir una nueva muestra de la sabiduría cinematográfica y vital de su autor. Lo que hace verdaderamente interesante la obra no es su técnica, obsoleta incluso para su época, sino el profundo valor humanístico que contienen cada una de las historias que cuenta. La simpleza y naturalidad con la que se exponen sus argumentos, unidas a la sencillez y sinceridad con las que se plantean las emociones y motivaciones de sus personajes, dotan a esta obra de un carácter humano universal. El guion original de *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931) incluye una escena tremendamente conmovedora: el personaje de Charlot evita el suicidio de un hombre millonario al que los problemas en su matrimonio le conducen a la desesperación. Sin duda, esta es una de las enseñanzas más preciadas que la película nos deja y que es extrapolable a la vida cotidiana de cualquiera que esté pasando por problemas que percibe como irremediables. La película, que es uno de los mayores hitos de la historia del cine, nos presenta a un vagabundo que se enamora de una florista ciega que desconoce la condición social de su amado. A partir de ese momento, la solidaridad del personaje lucha por complacer los deseos de la joven hasta devolverle la vista al final de la película. *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) lleva al habitual personaje del vagabundo a protagonizar una muy divertida crítica de la mecanización industrial, de la robotización del hombre y de las empresas de producción a gran escala en las que predomina una alta división del trabajo, que enriquecen al patrón a cambio de la casi esclavización de los obreros y que incitan a un crecimiento constante de los créditos al consumo. En definitiva, articula una *crítica voraz* al capitalismo que permite abordar también la importante cuestión de la dignidad personal. Chaplin lanza en este film una mirada crítica, ácida y, desde luego, humorística a un periodo de crisis y de alta conflictividad laboral a nivel mundial; crisis y conflicto que, en contra de lo que el capitalismo piensa y cree, no cesan sino que se agudizan por el culto desmedido al dinero. *En El gran dictador* (*The Great Dictator*,1940), un barbero resulta ser el doble exacto del autócrata de Tomania, Adenoid Hynkel, quien fomenta el antisemitismo entre la población para distraer su atención de las graves dificultades económicas del país, a la vez que prepara planes militares expansionistas. Con ocasión de una escaramuza, Hynkel es confundido con el barbero, el cual, a su vez, toma la identidad del dictador. Realizada en pleno apogeo del Tercer Reich, cuando el nazismo no se percibía aún como una terrible amenaza a nivel mundial, *El gran dictador* es una valiente sátira en la que Chaplin, en su primera película hablada, ridiculiza los totalitarismos políticos. Militarismo, conflictos bélicos, dictaduras, racismo… son elementos de debate contenidos en esta película y que dan material más que de sobra para iniciar un cine fórum. En *Monsieur Verdoux* (1947), tras ser despedido

de su trabajo, Henri Verdoux lleva una doble vida: por un lado es un padre de familia dedicado al cuidado de su mujer inválida y de su hijo, por otro, es un seductor de viudas ricas de las que trata de obtener el sustento para su familia. Nunca el universo chapliniano se tornó tan pesimista y amargo como en esta cinta. Una magistral combinación de drama, sátira social y humor negro que ofrece la estupenda oportunidad de afrontar en clase el asunto de la misoginia. *Candilejas* (*Limelight*, 1952) es la historia de un director y artista que abiertamente repasa su vida, volviendo a los recuerdos de su infancia y a cómo se formó en los teatros de varietés antes de dar el salto a la gran pantalla. Cuenta su relación con los escenarios, reflexiona sobre el público, sobre la actuación, sobre el miedo al fracaso y a la sala vacía, sobre la dignidad del artista… e incluso aborda graves problemas como el alcoholismo y las adicciones. Su personaje reflexiona sobre por qué bebe y por qué está metido en un círculo vicioso —su padre era alcohólico y murió muy joven de cirrosis—, y vincula su alcoholismo al miedo al fracaso, a la sala vacía, a no ser gracioso, a no funcionar en el escenario. Además, el argumento del film ahonda en temas como la complejidad del mundo de la fama y la decadencia del éxito, también en el suicidio, todo lo cual la convierte en una muy interesante película para ser tratada en el aula. Por último, están las advertencias que contiene *Un rey en Nueva York* (*A King in New York*, 1957): el hombre tiene exceso de poder, el monopolio de poder es una amenaza para la libertad, degrada y hace víctima al individuo, que se halla sumido en el terror porque se le enseña a odiar en vez de enseñarle a amar; si queremos que la civilización sobreviva, hay que combatir el poder hasta lograr restablecer la paz y la dignidad humana. Charles Chaplin vuelve a sumergir al espectador en una reflexión sobre el carácter corrosivo del poder, abandonando para ello el personaje del vagabundo y transformándose en el Rey Igor Shahdov, refugiado en Nueva York tras haber sido desterrado de su reino como consecuencia de la revolución, al que una publicista de la Gran Manzana le propone participar en anuncios publicitarios para una cadena de televisión. *Un rey en Nueva York* fue el último film en el que Chaplin actuó como protagonista. En él hace una crítica muy personal



hacia la sociedad norteamericana, lugar donde había llegado para triunfar como una estrella de cine más y que años después tuvo que abandonar al ser perseguido durante la caza de brujas. Es probable que con esta cinta quisiera dar a conocer una sociedad aparentemente evolucionada pero que en realidad se encontraba sumida en una clara involución al expulsar a todos aquellos a los que se les tachaba de traidores por el simple hecho de tener ideas políticas dispares. La película también pone en duda que exista libertad de expresión y de decisión cuando el pueblo está oprimido por el poder político.

Este breve repaso no hace más que incidir en la conclusión que se obtiene de la contemplación de las películas de Charles Chaplin: la evidencia de que es uno de los "grandes" de la historia del cine, que ocupa un puesto preeminente en el imaginario colectivo y, sobre todo, que ver su filmografía siempre será sinónimo de aprendizaje y de enseñanza.

CHARLES CHAPLIN, EL COMPOSITOR

Tania Herraiz

Las películas habladas arruinarán la gran belleza del silencio.

Charles Chaplin. 1929



Y también compositor musical

El incansable y polifacético Charles Chaplin nació tal que un 16 de abril de 1889 en Londres. Su humilde origen, caracterizado por una infancia sumida en la pobreza, no hizo más que hacer crecer un afán por superación que dio como fruto múltiples reconocimientos que le serían otorgados a lo largo de toda su vida, incluyendo en el terreno musical. Chaplin fue nombrado Caballero de la Orden del Imperio Británico en 1975, llegó a ser candidato para el premio Nobel de la Paz y se le colocó incluso una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood en el año 1970. Más tarde fue exiliado a Suiza por problemas políticos, donde pasó el resto de sus días y murió en 1977.

A todos estos éxitos hay que sumar el premio *Oscar* que obtuvo por la banda sonora de *Candilejas* (*Limelight*, 1952) a la mejor música original. Actor, productor, guionista, humorista, editor, director, escritor…, sí, y también compositor.

Sin embargo, a pesar de la revolución que supuso su música para el cine mudo y la importancia de este perfil en su trayectoria profesional, poco se le reconoce en la actualidad esta faceta al personaje, que aun sin formación académica de ningún tipo, pues no sabía ni leer ni escribir música, consiguió convertirse en un genio del mundo cinematográfico también en cuanto a la faceta compositiva se refiere.

Fue desde su juventud un gran aficionado a la música. Tocaba el violín (con las cuerdas dispuestas en orden inverso al habitual y sujetando el arco con la mano izquierda debido a su condición de zurdo), el piano, la flauta, el violonchelo y el órgano, y contaba con un ta-

lento innato para el desarrollo melódico. Trabajaba "de oído", esbozaba sus partituras al piano, o simplemente las silbaba, siendo sus arreglistas los encargados de transcribir sus ideas al papel pautado. Esta afición hizo que Chaplin pusiera la música por delante incluso de la palabra en la producción del séptimo arte.

El cine mudo, menos mudo que nunca

El cine mudo tuvo su origen en el año 1894 y perduró hasta 1929, logrando su madurez poco antes del surgimiento de las películas con sonido a finales de la década de 1920. El cine silente en blanco y negro, conocido como "la pantalla de plata", tuvo su protagonismo incluso coincidiendo en el tiempo con la Primera Guerra Mundial, el primer vuelo del hombre y el primer automóvil. A este periodo cinematográfico se le denominó "la era silenciosa" y se caracterizaba por la ausencia de sonido sincronizado, contando sin embargo con música en vivo para cada una de las películas.

En un principio el cine mudo se valió de la música clásica propia del romanticismo para lograr que las clases altas y aristocráticas de la época lo aceptaran, si bien desde 1910 se comenzó a alternar música clásica con ligera. Las películas del cine mudo solían utilizar sonidos más graves para escenas misteriosas, melodías lentas y románticas para las escenas de amor y velocidades rápidas para persecuciones. El primer film con estas características fue realizado por Louis Le Prince en 1888, una película de un minuto y 66 segundos que mostraba a dos personas caminando por un jardín y que el propio director tituló *La escena del jardín de Roundhay (Roundhay Garden Scene*, 1888).

La música en directo era una parte fundamental del espectáculo, por lo que la mayoría de los cines del momento contaban con un pianista u organista, o en ocasiones incluso con una orquesta sinfónica para acompañar las imágenes y crear los efectos sonoros oportunos. Esta ambientación musical era en muchas ocasiones improvisada por los propios músicos, por lo que la "música muda" no ha podido conservarse en su mayoría y es difícilmente reconstruible. Sea como fuere, sí tenemos constancia de que supondría una importante fuente de ingresos para los músicos de la época.

Para Chaplin, la música tenía un papel esencial en sus películas. Tanto es así que incluso después de la aparición de la sincronización del sonido en el cine siguió apostando por un modelo de cine mudo en el que el sonido no competía con la imagen, sino que ambos, sonido e imagen, se complementaban.

En un principio decidió quedarse en Hollywood para editar y registrar sus composiciones, y en 1918 fundó su propia productora para tomar el control de sus películas, también musicalmente, aunque no obtuvo el éxito esperado.

Más tarde, cansado de los añadidos musicales que habitualmente solían realizarse para sus películas, Chaplin se propuso componer la música para sus primeros cortometrajes contando con la colaboración del pianista, arreglista y compositor Eric James. El cineasta lo invitó a Suiza para transmitirle su propia idea musical, culminando el proyecto en 1959 con *The Chaplin Revue*, donde se encontraba reunida la música especialmente compuesta para diversos *films* como *Armas al hombro* (*Soldier in Arms*, 1918), *El circo* (*The Circus*, 1928), *Día de paga* (*Pay Day*, 1922), *Vida de perro* (*A Dog's Life*, 1918), *El peregrino* (*The Pilgrim*, 1923), *El chico* (*The Kid*, 1921) o *Al sol* (*Sunnyside*, 1919).

Es obvio que Chaplin otorgó gran importancia al sonido en sus películas a través de una concepción musical muy concreta, pues según el cómico, sus imágenes necesitaban un complemento específico de sentimiento para llenar y transmitir al público sus historias. Esta necesidad del sonido en detrimento de la palabra en una película hace que el propio Chaplin tome las riendas de esta labor e insista en su particular idea de cómo concebir este cine, convirtiéndose en el compositor de las bandas sonoras de sus propias películas. En este afán siguió apostando por el cine mudo incluso cuando el cine descubrió el sonido… Tendremos que esperar hasta el año 1936 para escuchar por primera vez en uno de sus grandes éxitos, *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), su propia voz cantando.

Clásicos imperecederos

Coincidiendo con el 130º aniversario del nacimiento del genio se edita un disco doble que recopila una selección de todas las composiciones originales de Chaplin, incluyendo la música que el compositor reeditó para los reestrenos de algunas de sus películas desde su retiro suizo. Se trata de un elenco de melodías a caballo entre la música clásica y el jazz, ritmos populares, aires circenses, danzas, marchas y tangos que se colocan como herramienta fundamental de primer orden para canalizar emoción y originalidad, sirviendo de trampolín entre el espectador y el personaje.

Las bandas sonoras de Chaplin son ya clásicos imperecederos que ofrecen un discurso que complementa sus historias. Este disco de más de ciento cincuenta minutos ofrece música procedente de archivos oficiales, además de los dos famosos discursos de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) y *Monsieur Verdoux* (1947), donde la interrelación entre música, interpretación y gesto se hace patente y donde cada elemento soporta el peso justo que dará forma a un todo homogéneo y universal. A continuación destacamos un elenco de películas mudas en las que la música de Chaplin, el compositor, tuvo un protagonismo especial:

Título	Fecha estreno	Consideraciones	Premios
Vida de perro (A Dog,s Life)	14-04-1918	Música compuesta para la recopilación *Revista Chaplin*	-----
Armas al hombro (Shoulder Arms)	20-10-1918	Música compuesta para la recopilación *Revista Chaplin*	-----
Al sol (Sunnyside)	15-05-1919	-----	-----
El chico (The Kid)	06-02-1921	-----	-----
Día de paga (Pay Day)	02-04-1922	-----	-----
El peregrino (The Pilgrim)	26-02-1923	Música compuesta para la recopilación *Revista Chaplin*	-----
La quimera del oro (The Gold Rush)	26-06-1925	Música compuesta para el reestreno de 1942	-----
El circo (The Circus)	06-01-1928	Música compuesta para el reestreno de 1969	-----
Luces de la ciudad (City Lights)	30-01-1931	Altísima precisión descriptiva y musicodramática	-----
Tiempos modernos (Modern Times)	05-02-1936	-----	-----
El gran dictador (The Great Dictator)	15-10-1940	-----	Nominada al *oscar* al mejor actor y al mejor guion original
Monsieur Verdoux (Monsieur Verdoux)	11-04-1947	-----	Nominada al *oscar* al mejor guion original
Candilejas (Limelight)	16-10-1952	Retirada en EEUU tras su estreno, cuando Chaplin se convirtió en un exiliado político	*Oscar* a la mejor banda sonora en 1973
Un rey en Nueva York (A King in New York)	12-09-1957	No estrenada en EEUU hasta 1967	-----
La condesa de Hong Kong (A Countess from Hong Kong)	05-01-1967	-----	-----



Coda a un genio

El teórico Kurt London, especialista en música cinematográfica, aborda en uno de sus trabajos la etapa del cine no sonoro, sus inicios y la transición hacia las películas con sonido sincronizado, dedicando gran parte de sus investigaciones a la aportación del gran Chaplin. Estudiosos posteriores como Adorno y Eisler hacen gala también de la faceta musical de Chaplin, concediéndole una importancia sublime en el transcurso de la historia de la música en el cine.

Según London, la música empezaría a usarse en el cine mudo para disimular el ruido del mecanismo del proyector, aunque otras teorías afirman que este sonido hacía más agradable la experiencia fría de la exposición de imágenes en blanco y negro, o que la presencia de la música hacía que el espectador se implicara emocionalmente en la escena. De cualquier modo, ya sea por cuestiones técnicas y prácticas o por razones artísticas, queda confirmada la relación estrecha entre la música y el cine mudo, y en esto Chaplin fue de nuevo un genio, otorgando a esta primera un elemento indispensable del acontecimiento cinematográfico.

Chaplin fue siempre fiel a su estilo y se resistió a la transición de Hollywood hacia el nuevo invento del cine sonoro, defendiendo la mudez a lo largo de toda su carrera profesional.

Nunca antes una imagen contó tantas cosas con tan poco…. Y es que Chaplin, incluso en el arte silente, nos deja una vez más sin palabras.

Referencias bibliográficas

T.W. Adorno y H.W. Eisler, *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid.

Charles Chaplin, *Mi autobiografía*, Lumen, Madrid, 1964.

Charles Ford, *Historia ilustrada del cine: El cine mudo (1895-1930)*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

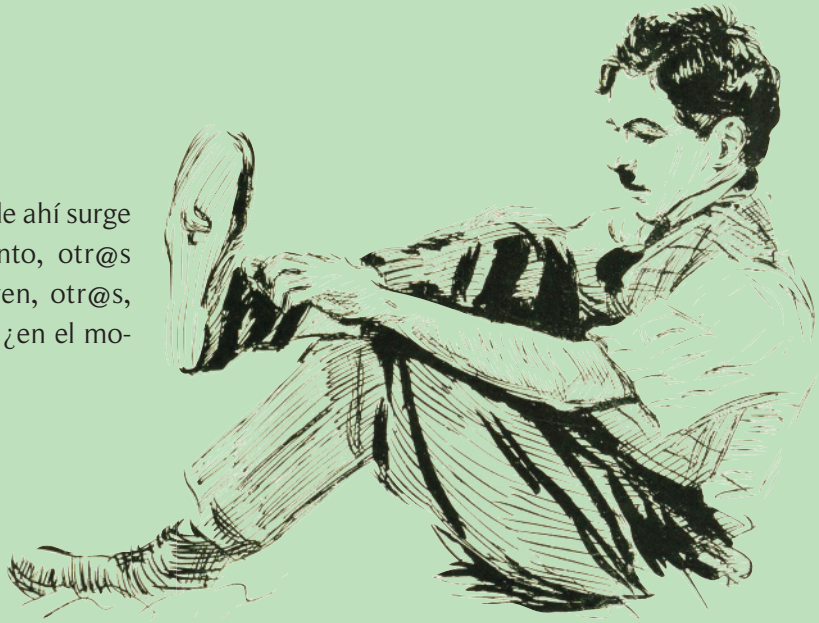
K. London, *Film Music: The Literature of Cinema Series*, Arno Press, Londres, 1970.

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



LA ESENCIA DE CHAPLIN: CHARLOT

Ana Serrano Tellería



Tod@s buscamos nuestra esencia porque de ahí surge la ansiada libertad. Algun@s llegan pronto, otr@s tarde; algun@s pierden el rumbo y vuelven, otr@s, nunca llegan. Chaplin descubrió a Charlot, ¿en el momento justo?



Prefiero obviar cualquier tipo de juicio, en mi esencia, me hace más libre. Lo que sí parece cierto, bajo el prisma del momento vital y la perspectiva actual sobre la trayectoria de Chaplin, es que se produjo en un momento propicio, 1914; tras años de formación sobre los mismos escenarios desde que debutara, sustituyendo a su madre, con tan solo cinco años:

> "No tenía idea sobre qué maquillaje ponerme. No me gustaba mi personaje como reportero (en Carlitos periodista). Sin embargo, en el camino al guardarropa pensé en usar pantalones bombachudos, grandes zapatos, un bastón y un sombrero hongo. Quería que todo fuera contradictorio: los pantalones holgados, el saco estrecho, el sombrero pequeño y los zapatos anchos. Estaba indeciso entre parecer joven o mayor, pero recordando que Sennett quería que pareciera una persona de mucha más edad, agregué un pequeño bigote que, pensé, agregaría más edad sin ocultar mi expresión. No tenía ninguna idea del personaje pero tan pronto estuve preparado, el maquillaje y las ropas me hicieron sentir el personaje, comencé a conocerlo y cuando llegué al escenario ya había nacido por completo".

De padre alcohólico —murió de cirrosis a los treinta y siete años, él tenía doce— y madre ingresada por depresión —sus hijos en orfanatos—, Chaplin heredó, además de su tradición como artistas del *music-hall*, la herrería gitana por parte de la familia de su abuela paterna, que definió en su autobiografía como "los cimientos del entramado familiar".

En 1907 Chaplin ingresa en la compañía de mimos de Fred Karno, donde se forma extraordinariamente actuando en 1909 en los principales teatros de variedades de París y de 1910 a 1912 realizando su primera gira por EEUU y Canadá trabajando con Arthur Stanley Jefferson (Stan Laurel).

Contratado por Mack Sennet para los estudios Keystone tras descubrirle en un teatro de Nueva York interpretando a un borracho, Chaplin estrena a Charlot en la comedia *Carreras sofocantes* (7 de febrero de 1914). Sin bien, ya había diseñado su atuendo previamente para *Extraños dilemas* de Mabel Normand, producida días antes y presentada el 7 de febrero.

Recordando las palabras de Chaplin citadas anteriormente, buscaba la contrariedad y, sin saber cómo sería el personaje, dejó que el atuendo y maquillaje provocaran el nacimiento de Charlot de camino al escenario.



Profundamente identificado con el cine mudo, Chaplin se negó a dotarle de voz cuando en la década de 1930 se generalizaron las producciones sonoras —*Luces de la ciudad* (1931)—. En *Tiempos modernos* (estrenada el 5 de febrero de 1936), Chaplin parece despedir a Charlot caminando por una carretera sin fin hacia el horizonte de la mano de Paulette Goddard.

Pese a este final, Chaplin volvió a encarnar, por última vez, a Charlot en su primera película totalmente sonora, *El gran dictador* (1940), a través de un barbero judío que sufre la persecución del totalitarismo fascista.

Al igual que el atuendo y maquillaje delimitaron el nacimiento de Charlot en el momento justo —(¿?)— para el descubrimiento de la esencia del actor; su compromiso manifiesto con la humanidad y la libertad fueron los ejes que trasladaron la esencia de Chaplin en Charlot mediante su transición y despedida en *Tiempos modernos* al culmen de *El gran dictador*.

"Lo lamento, pero yo no quiero ser un emperador, ese no es asunto mío, no quiero gobernar o conquistar a alguien. Me gustaría ayudar a todos si fuera posible: a los judíos y a los gentiles, a los negros y a los blancos. Todos deberíamos querer ayudarnos, así son los seres humanos. Queremos vivir con la felicidad del otro, no con su angustia. No queremos odiarnos y despreciarnos. En este mundo hay sitio para todos, y la tierra es rica y puede proveer a todos. El camino de la vida podría ser libre y hermoso..."
(Fragmento de *El gran dictador* (1940), interpretado por el personaje del barbero).

"Mirada de cerca, la vida parece una tragedia; vista de lejos, parece una comedia. Nunca te olvides de sonreír, porque el día en que no sonrías será un día perdido. La vida es una obra de teatro que no permite ensayos. Por eso, canta, ríe, baila, llora y vive cada momento, antes de que baje el telón y la obra termine sin aplausos. Hay que tener fe en uno mismo. Aun cuando estaba en el orfanato o recorría las calles buscando qué comer, me consideraba el actor más grande del mundo. La vida es maravillosa...si no se le tiene miedo. Sin haber conocido la miseria, es imposible valorar el lujo. Más que maquinaria necesitamos humanidad, y más que inteligencia, amabilidad y cortesía. Fui perseguido y desterrado, pero mi único credo político siempre fue la libertad"[1].

Al igual que otros grandes del mimo posteriores como Étienne Decroux (quien revivió el mimo corporal dramático) o su discípulo Marcel Marceau (a través de su esencia encarnada en 'Bip'), Chaplin se adelantó a estos maestros del mimodrama con Charlot y encarnó, además, su madurez al despedirlo elegantemente en *Tiempos modernos* y hacerle un guiño en *El gran dictador* para recordarnos que, alcanzada nuestra esencia, en libertad, el siguiente compromiso es de esta para con la humanidad.

[1] Declaraciones de Chaplin recogidas por Alfredo Serra, *Gente*, número 2375, 2011. El resto de citas del director de este texto están tomadas de *Mi autobiografía*, Lumen, 2014.

CRÓNICA DEL ESTRENO DE *TIEMPOS MODERNOS* EN LA PRENSA DE LA ÉPOCA

Francisco Mora



A nadie extrañará que una revista llamada *TIEMPOS MODERNOS*, debida a un cineclub que tiene a gala llevar (desde hace cincuenta años ya) el nombre de Chaplin, vuelva sobre sus pasos y se ocupe de la obra maestra del genio londinense. En su primera salida, nuestra publicación le dedicó un artículo, firmado por su director, Pablo Pérez Rubio, en el que, como se verá, dio alguna pista de lo que, acertada o desacertadamente, quiso verse en el film en el año de su estreno, aquel 1936 de infausta memoria para nuestro país. Pues de lo que tratamos aquí, al cabo, es de pulsar la recepción crítica y de público de *Tiempos modernos*, de desgranar cómo fue el estreno en España de una película que supuso un bombazo a nivel mundial y levantó una polvareda que hizo correr ríos de tinta, y de palabras (a veces de lo más chuscas y turulatas), por las redacciones de los *medios* de la época.

La primera noticia que hemos podido rastrear en nuestra prensa de aquellos años sobre *Tiempos modernos* nos sitúa en noviembre de 1935, y nos la ofrece la revista *Cine-Star*[1]. En una página ilustrada con tres fotogramas de la película, el redactor de la nota que acompaña a las imágenes, tras hacer un elogio del magnetismo y la adicción que producen los films de Chaplin, se pregunta: "¿Qué hace ese hombre frenético en lo alto de esa rueda de máquina? ¿Qué representan esas maquinarias complicadas y terribles de la *avant-guerre*? No lo sabemos. No sabemos nada, ante Charlot". Por esas fechas, para la prensa española es todavía un enigma el nuevo film de Chaplin; ni su título se menciona.

Ya a finales de enero del 36, en los "Jueves cinematográficos" de *El día gráfico* aparece un curioso texto en el que se relacionan algunos de los más de veinte nombres que habían trascendido a la prensa de "La producción nº 5" —título con el que se conocía entonces en todo el mundo la película de Chaplin—. Así, el esperado film se titularía, según y cómo: *La edad de la máquina*, *El mudo*, *El inmigrante*, *Las masas*, *El vagabundo*, *El mecánico*, *El cesante* o *La alegría de la fábrica;* en Noruega sería *Hombrecito* pero en Suecia, sin embargo, respondería al título de *Huerfanito.*

En el número de 2 de febrero de *Cinegramas* leemos:

> "Lo que parecía imposible es ya un hecho cierto: Charlie Chaplin ha terminado su nueva película. Dudábamos de que eso aconteciese, y la última vez que el propio Charlie declaró haber concluido su film nos re-

sistimos a creerlo, por la sencilla razón de que antes lo dijo siete u ocho veces y otras tantas se puso a rehacer escenas, a añadir trucos o a perfilar detalles. Ahora no hay duda: la cinta, titulada *Tiempos modernos*, se ha estrenado el día 16 de enero en el cine Rivoli, de Nueva York, con éxito fabuloso, que supera los máximos optimismos de sus distribuidores. La obra, claro está, resultó carísima".

Ahí está el quid de la noticia, que más que dar cuenta del estreno mundial de la película (no podía hacerlo, ni aun otorgándole a la revista poderes adivinatorios), lo que busca es saber lo que ha costado su producción: la friolera de casi dos millones de dólares; una enormidad. Porque la noticia es falsa. *Tiempos modernos* no se estrenó hasta el día 5 de ese mes de febrero, luego, ¿de dónde sale el éxito fabuloso que se supone supuso el estreno ficticio del 16 de enero? Lo sorprendente es que en diversos *medios* ya se había informado de que volvía aplazarse el estreno: se supone que Chaplin, animado por su espíritu de superación, decidió darle a su película, a última hora, unos retoques finales.

Una semana más tarde, 9 de febrero, *Cinegramas* sigue sin dar noticia del estreno mundial de *Tiempos modernos*, aunque esta vez sí, ya ha acontecido; y sin embargo no pierde ocasión de tratar el asunto más espinoso (además del político) que la película va a arrastrar consigo, esto es, la polémica entre el *mudo* y el *sonoro*. Julio Romano[2] firma un artículo, titulado *El elogio de la palabra*, en el que le reprocha al "gran señor del gesto" que se empecine en seguir siendo un mimo que se revuelve contra la palabra, que *Charlot* no transija con lo que Chaplin denomina "lata verbalista", de manera que su obstinación lo ha derrotado, porque "las muchedumbres, seducidas por el milagro verbal en la pantalla, han vuelto la espalda a los viejos ídolos". No sin cierta razón, escribe Romano:



Films Selectos *(Barcelona), núm. 283, 21-3-1936, p. 7*

> "¿Es que prescindía Charlot de la palabra en sus films mudos? ¿No se veía obligado, por exigencias de la claridad, a narrar en los largos faldones de los rótulos lo que era imposible de expresar en los gestos? El autor de *La quimera del oro* hacía que en sus películas la palabra y la imagen se complementaran en armonioso matrimonio. (…) La frase es vacua, insulsa y anodina si el que la maneja es un zote; pero cuando el lenguaje lo manipula un obrero intelectual poderoso hará maravillas con los signos escritos o hablados. Donde el genio levanta una pirámide, el ganapán solo hará una pobre choza de adobes. Es el trabajador, y no la herramienta, lo que envilece el oficio. (…) La gesticulación es la elocuencia del cuerpo, como la palabra es la elocuencia del alma".

El diario *El Sol* de 9 de febrero publica un artículo "desde América" firmado por Douglas Churchill, titulado "Diversas censuras", que puede ser esclarecedor para entender en parte el retraso del estreno de *Tiem-*

[1] *Cine-Star (Magazine cinematográfico)*, número 3, Barcelona, noviembre de 1935. En adelante, para no ralentizar la lectura del texto fatigando al lector con un exceso de notas a pie de página, no ofreceré la referencia completa de cada cita; al final del artículo, eso sí, se relacionan los *medios* más importantes de los que proceden estas, donde el lector interesado o el simple curioso podrá espigar y ampliar, si lo desea, lo aquí referido.

[2] Julio Romano es el pseudónimo de Hipólito González y Rodríguez de la Peña (Granada, 1886-Madrid, 1952), periodista, autor dramático y novelista.



Anuncio a toda página, Cinegramas *núm. 77, 1-3-1936*

pos modernos. No parece descabellado pensar que más que debido al anhelo de perfección de Chaplin, que era, en efecto, un perfeccionista radical, el aplazamiento lo hubieran provocado, en gran medida, los problemas del film con la censura. Téngase en cuenta que tras las campañas de la "Legión de la decencia" y otras organizaciones puritanas estadounidenses, el *Código de moral cinematográfica*, esto es, el tristemente popular Código Hays, se aplica en aquellos años con severidad implacable sobre cualquier producción que saliera de los estudios. En el artículo de Churchill leemos:

> "El problema de la censura es en la actualidad uno de los más arduos en la producción norteamericana. Porque no se refiere únicamente a la censura norteamericana, sino a la de cada uno de los países en los cuales se han de proyectar los *films*. (…) No han faltado detalles de actuación en el mismo Hollywood. He aquí el caso de *Modern Times*, de Charlie Chaplin, que por cierto se acaba de estrenar en Nueva York y Londres con extraordinario éxito. El guion no había sido sometido a los censores al iniciarse el trabajo, y cuando se hizo la prueba ante la Comisión de Hollywood, esta objetó nada menos que seis escenas diferentes por considerarlas vulgares. Lo vulgar en los Estados Unidos significa tanto como crudo, en exceso realista. Charlie Chaplin hubo de hacer las correcciones que se le imponían sin más dilación".

En este mismo número de *El Sol* se informa al fin de que la película *Tiempos modernos* se ha estrenado en el Rivoli de Nueva York el 5 de febrero ante una multitud de miles de personas que se agolpaban a las puertas del cine, lo que provocó incidentes de consideración que obligaron a intervenir a la policía, e incluso a los bomberos que hubieron de dispersar a la muchedumbre a manguerazos. En el texto se da cuenta nominal de la cantidad de celebridades que acudieron al estreno, entre las que no faltó Will Hays, claro está, quien podría comprobar de primera mano la efectividad de la acción de la tijera en el film, conforme a su delirante Código. El artículo se limita a desgranar el argumento a su modo, como cuando dice: "Líder comunista, Charlot es encarcelado, a despecho de su inocencia"; y concluye afirmando: "La crítica ha acogido esta obra de manera diversa. Se reconoce la huella del genio de Charlot y se reprocha su aspereza, su tendencia".

A partir de este momento, y pendientes del estreno de la película en nuestro país, los distintos *medios* aprovecharán el tirón para difundir toda una batería de artículos en los que proyectan, básicamente, su inclinación política. Lo cual no deja de ser curioso si, como se ve, admitimos que *Tiempos modernos* en aquellos días es considerada una película *de tendencia*. F. Morales[3], por ejemplo, en *La Voz*, firma un elogioso artículo sobre Chaplin, definiendo a Charlot como "filosofía del equilibrio, hombre máximo del nuevo tiempo". "Cuando la *cadena sin fin* —técnica acabada para hacer odioso el trabajo fortalecedor—, Charlot se acuerda de que un hombre puede volverse loco. Y su locura será una protesta lírica y grandiosa contra la Humanidad que se compra un Ford o una villa en Hawai. La paradoja de Mr. Chaplin llena los rincones del mundo", escribe Morales.

Por su parte, en *Films Selectos*, J. Ruiz de Larios se marca un soberbio artículo en el que varios fotogramas de la película le dan pie para entrar de lleno en la diatriba de si cine sonoro sí, cine mudo no, o viceversa, lo



Popular Film *(Barcelona), número 503, 9-4-1936*

cual considera una polémica estéril, pues sabe que el sonoro ha llegado para quedarse como un logro más, y de gigante, para el cine. Lo que hay que hacer, para que el séptimo arte sobreviva –dice- es ser sobrio y no caer en el parloteo, en el hablar por los codos en el que ha caído el cine, perdiendo todo su interés, pues al relegar la imagen, la acción, en pro de la palabrería, ha perdido todo su realismo, el verismo que lo diferenciaba de las demás artes populares. De ahí el atinado título del texto: "La sobriedad, elemento esencialmente cinematográfico".

En la revista *Cinema Sparta*, se hace ya, sin más, un alegato político a favor del pueblo, al que —leemos— Charlot representa como nadie. El texto, significativamente titulado "Londres-Hollywood-Moscú: *Tiempos modernos*, la última producción de Charlot", arranca así:

> "He aquí que después de cinco años de silencio, Charlie Chaplin aparece otra vez en la gran fachada del mundo. (…) El éxito de ahora lleva entre sus clamores un equipaje de asombro y de temor, que confirma el aviso de los que se adelantaron a señalar *Tiempos modernos* como una de las diatribas más demoledoras que podía encontrar en su declive la cultura capitalista sobre la que está edificada la organización de la vida contemporánea. (…) *Modern Times* es un film social, en suma, como lo fueron, en cierto modo, todas sus creaciones anteriores, aunque nacieran sin la etiqueta que sitúa la obra artística en el hemisferio del pensamiento político. Dostoyevski no fue un propagandista revolucionario ni mucho menos, en aquellos años en que las campanas de la fortaleza de Pedro y Pablo —donde estuvo a punto de ser fusilado-—-, no tocaban aún "La internacional", y, sin embargo, su prosa implacable ha quedado inscrita, como un ácido, en los evangelios rojos de la URSS. Sin proponérselo, Chaplin, como el autor de *Pobres gentes*, al pasear su linterna por el ámbito de una sociedad imperfecta pone la ternura de sus ojos en los hombres del porvenir"[4].

En la misma línea, la revista *Crónica* publica un artículo cuyo título lo dice todo: "Una obra intensamente revo-

[3] Felipe Morales Rollán (Huelva 1913-México DF 1987). Miembro de UGT, el redactor de *La Voz* se exilió en México tras la Guerra Civil, donde continuó su labor profesional en periódicos, revistas y televisión. Filmó numerosos documentales en su etapa de director del informativo cinematográfico *Noticiero continental*, además de escribir algunos libros.

[4] La tendencia del artículo se explica si decimos que está firmado por el afiliado número 6.951 a *Izquierda Republicana* de Madrid, el partido político fundado dos años antes por Manuel Azaña; esto es, el periodista y poeta Fernando Hernández Esposité.



Portada del número 7 de la revista Cine-Star *(Barcelona, abril 1936)*

lucionaria es *Tiempos modernos*", en el que afirma que, en su film, Charlot "se hace apóstol comunista", y concluye: "*Tiempos modernos*, la nueva película de Chaplin, viene a perseguir la obra de piedad y de ternura llevada a cabo en veinte films anteriores, obra en la que el humor hace siempre oficio de fermento revolucionario. Pero en *Tiempos modernos*, esa tendencia rebelde se acentúa más que en ninguna otra producción del insigne pensador y actor".

En *Cinegramas*, por su parte, escriben:

> "Con sonrisas, Charlot critica todo un régimen, todo un sistema, toda una sociedad. Todo su profundo valor humano, toda su sensibilidad de hombre, van chocando con la cadena de egoísmos, convencionalismos e inclemencias que le rodean. El alma buena de Charlot —el oprimido, el burlado, el atropellado de tantas veces— siente todo el dolor de su fe herida, de su incomprendida bondad. Pero los golpes de esa dura organización humana, de ese sordo y ciego sistema social, no abaten el fervor cándido y bienaventurado de Charlot."

En adelante, mediado ya febrero, los *medios* van a insistir machaconamente en los asuntos ya apuntados: los estrenos de Nueva York y Londres, el coste desmesurado de la producción chapliniana, sus problemas con la censura, la polémica de que sea una película muda en tiempos del cine *parlante*, o la "vena social", la crudeza, el *exceso* de realismo que muestra *Tiempos modernos*.

A finales de febrero, todos los diarios, periódicos y revistas anuncian a bombo y platillo el que consideran "acontecimiento máximo del año": el estreno en España de *Tiempos modernos*. Será el tercero a nivel mundial —tras Estados Unidos e Inglaterra— y se verificará, en exclusiva, en el Capitol de Madrid, en virtud de un contrato sensacional que se ha asegurado la dirección de la empresa internacional que gestiona dicho cine, es decir, Metro Goldwyn Mayer. La película se estrenará, en función de gala, a las 10,30 de la noche del día 4 de marzo, prologada por una charla de Federico García Sanchiz, titulada "Ayer", y con Francisco Ramos de Castro[5] en funciones de *speaker*.

Como es natural, tras los comentarios de la función en sí y de la charla de Sanchiz, que muchos califican de "derroche de ingenio", pero otros tildan de "transmutación de naderías en bengalas retóricas", a partir del día siguiente comienza la retahíla de opiniones sobre la película.

Las hay para todos los gustos.

> "*Tiempos modernos* es un alarde de ritmo. La esencia y la pureza del arte cinematográfico. El verdadero cine, en una palabra. Esta es la lección maravillosa de Charlot, que hará meditar a muchos cineístas de avanzada, que esperan el relieve y el color natural para quedarse tranquilos, para declararse satisfechos" (*Ahora*).

> "¿Salieron defraudados los espectadores políticos y los que no lo son? De ninguna manera. Los espíritus que lo alambican todo y de todo quieren sacar las consecuencias que a ellos les conviene, dirán que el film es político, y los que van al cine a admirar y a solazarse con la labor, magna labor cuando de Charlot se trata, comentarán las graciosísimas escenas, los hilarantes trucos que Chaplin ha acumulado sin tener en cuenta la resistencia de la risa del público" (*La Nación*).

"Ayer hubimos de convencernos. El cine mudo es el cine propiamente dicho. (…) Este es nuestro arte. Esta es la esencia verdadera. (…) Charlot fue siempre un tipo cómico. Desgarrado, irónico, rebelde. Pero fundamentalmente humorístico. Y todo el perfil literario añadido a su figura, a su filosofía trascendente, a su manera de concebir el arte, ha estropeado en demasía la pureza cómica de su figura. No se puede hablar de propósitos políticos en el hombre que utiliza un plano social para mostrar precisamente la caricatura de ambas tendencias. ¿Para qué hablar de misiones rusas supervisoras de su film? ¿Por qué considerar un propósito en su trabajo? Si Charlot aprovecha el fondo de una manifestación de protesta de los "sin trabajo" es para mostrar cómicamente –entiéndase bien, cómicamente- un momento de desgracia. Cabecilla comunista, sin proponérselo, Charlot puede también evitar una fuga de penados. Y si se burla crudamente de la perfección y racionalización del trabajo es con el objeto exclusivo de lograr —protestatariamente— efectos cómicos insuperables. Por ello es hora ya de acabar con el mito intelectualista de míster Charles Chaplin. El cine lo agradecerá". (*La Voz*, Felipe Morales)[6].

"*Tiempos modernos*, obra genial del inimitable Charlot, es, a nuestro modo de ver, la mejor producción cinematográfica salida de sus estudios, su obra más acabada, porque en ella se desborda a torrentes el ingenio y la fantasía del gran mimo. (…) El argumento no es de tendencia comunista, como se había propalado sin fundamento; desde luego está inspirado en el ambiente de crisis de trabajo por que atraviesa el Mundo; pero ¿qué otro marco es el que elige Charlot en todas sus producciones sino este popular en el que Chaplin se desenvuelve a las mil maravillas?". (*Heraldo de Madrid*, J A Cabero)[7].

"*Tiempos modernos* es una vindicación del viejo cinema. Lo interesante del propósito cae del lado de allá de Chaplin. No del nuestro. Lo que nos hubiera interesado realmente hubiese sido un Charlot acorde con los tiempos, y no solo porque ande entre ruedas dentadas y turbinas. Podíamos esperarlo de ese *plus ultra*, de ese encararse ante el horizonte con que Charlot termina sus films. Ha sido una esperanza vana. Aquellos caminos sin fin no van a ninguna parte, y Charlot regresa tal cual Charlot fue." (*El Sol*, Adolfo Salazar)[8].

"Ni que decir tiene que la impresión que esta película viene produciendo en el público no es menos desconcertante que la ejercida entre los *técnicos*. El cine contemporáneo se había hecho demasiado halagador; su progreso en suavidad y blandura era verdaderamente insuperable. Y Charlot parece haber procurado de propósito conseguir en su cinta todo lo contrario de lo que perseguían quienes han querido hacer tan fácil, tan asimilable sin esfuerzo alguno, el séptimo arte. No existe hoy desde luego una película más incómoda que esta." (*El Sol*, V. Salas Viú)[9].

"¿Le ha gustado al público *Tiempos modernos*? ¿Le ha defraudado? En general —confesémoslo— le ha producido una especie de desilusión, traspasada por la melancolía: la pequeña desilusión de comprobar que Charlot —el mito que todos hubiéramos creído eternamente juvenil— envejece, como carne perecedera que es. (…) La tentativa de Chaplin en *Tiempos modernos* no es más que eso: una pequeña tentativa frustrada. ¡Ah! los años no pasan en balde. El cine mudo, hoy por hoy, ya no tiene razón de ser. ¿Por qué regresar a las viejas maneras? El taxi mató a la diligencia." (*Mundial*, J.L. Salado)[10].

"Se ha hablado mucho de este film y de su tendencia social, llegando hasta a prohibirlo en algún estado. ¿Pero, por qué, señores? Charlot no es un revolucionario, ni en ideas ni en técnica. Lo que parecía iba a ser base fundamental del film, no pasa de un trozo de este, sin ninguna importancia superior; la crítica del trabajo en cadena, del trabajo racionalizado, que trans-

[5] Federico García Sanchiz (Valencia 1886-Madrid 1964), escritor y periodista, miembro de la RAE, fue extraordinariamente popular y solicitado en su faceta de conferenciante, aunque a sí mismo se calificara como simple "charlista". Francisco Ramos de Castro (Madrid, 1890-1963), periodista y dramaturgo, cosechó grandes éxitos en aquellos años. Su obra escrita supera el centenar de títulos.

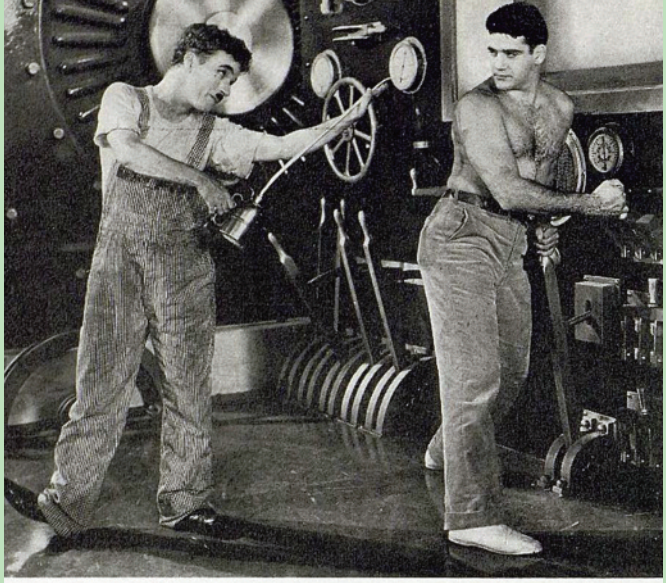
[6] Ver nota 3.

[7] Juan Antonio Cabero Martínez (Lupiñén, Huesca 1890-Madrid 1964), autor teatral, director de cine y periodista cinematográfico.

[8] Adolfo Salazar Castro (Madrid 1890-México DF 1958), musicólogo, crítico, historiador, periodista y compositor.

[9] Vicente Salas Viú (Madrid 1911-Santiago de Chile 1967), musicólogo, escritor y crítico musical.

[10] José Luis Salado (Valladolid 1904-Moscú 1956), periodista y escritor.



Sirviéndose de la aceitera como si fuese un taco de billar, Charlie Chaplin lubrica los manómetros del taller en "Tiempos Modernos" para United Artists.

Cine Mundial, *Revista Mensual Ilustrada (Nueva York, abril de 1936)*

forma al hombre en una pieza más del complicado engranaje de la maquinaria, deshumanizándole, idiotizándole, hasta hacerle perder el control de sí mismo. (…) Esto es lo que le pasa a Charlot en la fábrica, en el único trozo de película medianamente aceptable. Charlot en el film es detenido por casualidad al verse mezclado involuntariamente en una manifestación obrera y una vez en la cárcel, cuando sus compañeros intentan fugarse, lucha con ellos, les vence, entrega las pistolas que les habían quitado a los guardias y, en un gesto solemne, hace entrega de las llaves al carcelero. Ese es el Charlot que creían ver convertido cuando menos en comunista. (…) En técnica, tampoco es un revolucionario, es un motor parado; no llega ni a carreta tirada con bueyes. (…) Charlot, para nosotros, para mí, es un retrógrado que, creyendo ser omnipotente en su arte, se rebela malhumorado contra el progreso y lo desafía, y no se da cuenta que el progreso lo arrolla todo y también al viejo Charlot, que después de esta película, podemos dar por fallecido, cinematográficamente hablando, si no reacciona y le da nuevos giros al arte que tan bien domina". (*La revista blanca*, Ginés Alonso)[11].

"Charlot ha perdido el tipo. El tipo y la agilidad. (…) Hemos visto *Tiempos modernos*. Pero no sale Charlot. No está en la pantalla. Hay, sí, un caballero, que imita, con escasa fortuna, a Charlot. Lo imita en algunos movimientos; en el bombín y en el bigotillo. Pero se ve que no es Charlot. (…) El pobre Charlie Chaplin, viejo y malhumorado no está ya para películas. No es ya el humorista. Es el payaso. El payaso que va dando tumbos por el lienzo. Y no pudiendo ser humorista, se ha refugiado en la payasada. El payasismo es lo que le queda al humorista, cuando pierde categoría estética". (*Guion*, Antonio de la Rosa)[12].

"Charlie Chaplin, artísticamente, fue todo lo revolucionario que se quiera; pero en inquietudes sociales no ha pasado de las Bienaventuranzas, como en técnica no ha rebasado, substancialmente, el cinema de diez y seis imágenes. (…) *Tiempos modernos* es un film que solo tiene de la hora actual el título. (…) Los genios, mientras tienen vida terrena, han de renovarse y luchar con toda su alma para no pasar a la Historia antes de morir". (*Popular Film*, Antonio Guzmán Merino)[13].

"Charlot: el revolucionario que se quedó en conservador. (…) El tema de la cinta lo constituye una sátira, deliciosa y admirable, de la mecanización moderna, pero Chaplin entre las bielas, las manivelas y los motores es un personaje enteramente anacrónico. Todo en el tema del film es moderno, menos su protagonista." (*Popular Film*, Aurelio Pego)[14].

"Charlie Chaplin, el inimitable campeón de la risa, acaba de batir sus propios records y ha sabido imponerse al público en el film más perfecto de la temporada actual, demostrando que la mímica es y seguirá siendo la insustituible base del cinema. (…) *Tiempos modernos* es una bien lograda crítica mordaz del maquinismo, mejor logrado aún que el film de René Clair "*À nous la liberté*" (*Celuloide madrileño*).

"Charlot, para el desarrollo de su obra, ha empleado los más sencillos procedimientos fotográficos, visuales, representativos, expositivos. Ha querido ser sencillo como lo es el personaje que encarna, como debiera ser la vida que nos hemos empeñado en complicar, como lo es el arte, verdadero arte. ¡Pero qué difícil es ser tan sencillo y tan profundo, y tan exacto, y tan real, y tan satírico. Yo admiro esa dificilísima sencillez, esencia de puro arte que solo las obras de los seres de excepción poseen" (*Films Selectos*, Tomás G. Larraya)[15].

"*Tiempos modernos* es, ante todo, el triunfo del contenido sobre la forma, del arte sobre la técnica. (…) Estamos ya cansados de tantas películas de fotografía impecable, de montaje perfecto, de ritmo matemático, pero vacías, huecas, sin emoción espiritual. El cine, como el obrero que encarna Charlot en su última película, se ha despeñado en los engranajes maravillosos y terribles de la mecánica. No hay más remedio que

> desdeñarla. (…) *Tiempos modernos* es, ante todo y sobre todo, una película actual. Charlot ya no es solamente "el ángel vidriero" que descubriera Francisco Ayala en las películas de la Essanay. Es un hombre de hoy, torturado por nuestros problemas universales y víctima de la civilización cruel. Y llega a ser hasta un rebelde, cuando su compañera, en la escena final, pierde la esperanza de triunfar de la indiferencia humana" (*Cine Sparta*, Rafael Gil)[16].
>
> "No es el hecho de que sus obras sean silenciosas lo que las hace antiguas en su estilo. Es la mímica anticuada, el mirar a la cámara, la acción y el gesto de las manos para explicar las situaciones, los movimientos exagerados y hasta los títulos que describen con ingenuidad las situaciones que vienen antes de que se miren. En *Tiempos modernos* Chaplin insiste en su sistema y, sin embargo, nos ofrece un contraste total entre un tema ultramoderno, basado en la era de la máquina, y lo anticuado de la factura de la cinta misma. No quiere decir esto que la cinta no sea graciosa. Lo es, en algunos episodios que harán reír de buena gana al espectador. El genio de Chaplin hace sus apariciones. Pero hay otros episodios vagos en que el talento de aquel parece llevarle demasiado lejos, pretendiendo entrar en el terreno de la psicología y la filosofía en vez de buscar el éxito en las situaciones simplemente grotescas que han sido el pedestal de su éxito" (*Cinelandia*, Joaquín de la Horia).

Podríamos aportar mil y un textos más, pero no cabrían en los límites ni de la revista, ni de la sensatez. Creo, además, que son lo suficientemente esclarecedores y bastan para sondear lo que fue el estreno de *Tiempos modernos* en nuestro país, las encontradas reacciones que provocó, muy parecidas, por cierto, a las del resto del mundo. El último fragmento de comentario que he reseñado da dos claves fundamentales sobre la paradoja que supuso la película: de un lado trata un tema muy moderno para su época, pero lo hace "a la antigua", y, por otra parte, adopta a veces un tono *psicológico-filosófico* (que no gusta nada) en vez de buscar el simple humor, que es lo que se espera de *Charlot*. Es decir, lo que con mucho tino apuntaba nuestro director en el primer número de esta revista cuando escribía que, por encima de todo, en *Tiempos modernos* estaba la voluntad del humanista Chaplin por lanzar un discurso rehumanizador (como en toda la producción chapliniana, suscribo yo: el maestro no daba puntada sin hilo); y apelaba a un texto de 1954 de André Bazin, cuando escribía: "Recuerda Bazin que muchos críticos habían acusado a Chaplin de *filosofar* sobre la condición humana y la relación del hombre con su entorno, como si eso no fuera (decimos nosotros) una de las más preclaras funciones del cine y de cualquier arte. Pero esta actitud no era fácilmente perdonable en un cómico, cuya función principal (si no única) era hacer reír a las masas, como si ambas cosas, risa y reflexión, fueran incompatibles". Y continuaba luego: "Paradójicamente, *Tiempos modernos* es una película anacrónica, fuera de su tiempo, pero a la vez pocas obras hablan tan bien y de manera tan certera de su momento histórico"[17].

---

[11] Ginés Alonso (Murcia 1911-El Avelanet, Francia 1988), periodista, cofundador de la revista cinematográfica *Popular Film* y destacado dirigente anarcosindicalista.

[12] Antonio de la Rosa Cobos, director del *cedista* diario cordobés *Guion*, de línea conservadora y decididamente reaccionaria.

[13] Antonio Guzmán Merino (Huelma, Jaén 1898-Madrid 1967), periodista, crítico cinematográfico, guionista y director de cine, desarrolló también una carrera como poeta y autor teatral.

[14] Aurelio Pego, periodista gallego, especializado en cinematografía. Huyendo de la guerra de África, emigró a Estados Unidos en 1920, donde empezó a colaborar con diversas revistas de aquel país, mientras escribía para periódicos de Madrid y para *Popular Film*, de Barcelona. Murió en 1978.

[15] Tomás Gutiérrez-Larraya y Díaz de la Campa (Barcelona 1886-1968). Pintor y escritor, fue Presidente de la *Agrupación de Escritores Cinematográficos de Barcelona*. Fundó y dirigió el semanario *Films Selectos* durante (casi) toda su trayectoria (328 números) entre 1930 y 1936.

[16] Rafael Gil Álvarez (Madrid 1913-1986), director, guionista y productor de cine. Comenzó su actividad, a principios de los años 30 del pasado siglo, como crítico cinematográfico en el diario ABC y en diversas revistas especializadas.

[17] Pablo Pérez Rubio, "Releer *Tiempos modernos*, ochenta años después", *Tiempos Modernos*, número 1, junio de 2016, pp. 64-66.



cinegramas

REVISTA SEMANAL

DIRECTOR: A. VALERO DE BERNABE

Año III.—Núm. 74.—Madrid, 9 de Febrero de 1936

El elogio de la palabra

Porqué las muchedumbres cinematográficas vuelven la espalda a los viejos ídolos

Una escena de «Charlot» en «Luces de la ciudad», el último gran film mudo realizado por el gran artista

«El circo», la genial creación de «Charlot», fué uno de los títulos que han quedado incorporados definitivamente a la pantalla, por el actorcito de un intérprete principal

CHARLOT, ese gran señor del gesto, el mimo tan imitado y tan inimitable, es enemigo del cine hablado. Este artista magnífico, que debe su reputación universal al silencio, se revuelve contra la palabra, y para defender el cine mudo ha tenido que charlar con un periodista durante media hora. ¿Por qué no ha defendido Ch plin con el gesto su teoría de la mudez cinematográfica?

El predominio de la palabra en el cine ha derrotado al genial autor de *Vida de perro*, que no transige con lo que él llama la data verbalistas.

Y es que el cine hablado ha quitado el cetro de las manos de *Charlot*, y las muchedumbres, seducidas por el milagro verbal en la pantalla, han vuelto la espalda a los viejos ídolos.

En las palabras de *Charlot* hay un fondo de rencor hacia la infidelidad de las masas que buscan actualmente en el film la expresión retórica aunada al movimiento de las imágenes.

Las multitudes, cansadas del letrero abominable y del larguísimo rótulo, se extasían con las películas habladas.

¿Es que prescindía *Charlot* de la palabra en sus films mudos?

¿No se veía obligado, por exigencias de la claridad, a narrar en los largos faldones de los rótulos lo que era imposible de expresar en los gestos?

El autor de *La quimera de oro* hacía que en sus películas la palabra y la imagen se complementaran en armonioso matrimonio, y no en contubernio clandestino.

La palabra no es en el cine el peso muerto que amarra a las imágenes en la tierra. ¿Cómo puede decir eso un hombre de la sagacidad y el talento de Charlie?

La frase es vacua, insulsa y anodina si el que la maneja es un zote; pero cuando el lenguaje lo manipula un obrero intelectual poderoso, hará maravillas con los signos escritos o hablados. Donde el genio levanta una pirámide, el ganapán sólo hará una pobre choza de adobes.

* *

Es el trabajador, y no la herramienta, lo que envilece el oficio. ¿Con qué ropaje ha vestido *Charlot* sus películas mudas? Antes de crear un tipo o hacer un escenario lo ha cubierto con diálogos íntimos, con palabras dichas *in mente*, con retazos verbalistas, con frases que han buscado el gesto adecuado, porque la gesticulación es la elocuencia del cuerpo, como la palabra es la elocuencia del alma. De aquí las frases bíblicas: «Habla que te vea.»

¡Qué maravilloso avance ha dado el cine al incorporar a su renovada vitalidad el instrumento poderoso de la palabra! ¿A qué obedece su ventaja y superioridad sobre el teatro, sino a que le ha quitado con el lenguaje lo que constituía la fuerza escénica? ¡Y cómo ha derrotado el cine

En «Tiempos modernos», su último film, «Charlot» nos ofrece, una vez más, su caracterización y su indumentaria de siempre: el bigote, el pantalón y el bastoncillo



Un momento del nuevo film de Charlie Chaplin «Tiempos modernos» en el que el popular Charlot encarna el tipo de «el hombre de la fábrica».

Cine-Star *(magazine cinematográfico), número 4, enero de 1936*

Es lógico, pues, que ya la crítica de la época encontrase desfasada, técnicamente, *Tiempos modernos*, porque Chaplin, tan *anacrónicamente* fiel a sí mismo, no es que llegue muy tarde al cine *parlante* (por voluntad propia, claro está), que ya era una realidad desde hacía años, es que lanza su película en un momento en el que otros alardes técnicos van a llegar al *cinema* para quedarse, y para siempre. La crítica para *Cine Sparta* de Rafael Gil, de la que pusimos un fragmento más arriba, llevaba por título "Retorno al silencio y llegada al color", pues el futuro director de cine español se ocupaba en ella, además de la película de Chaplin, del estreno en España por aquellos mismos días del que está considerado el primer largometraje de la historia en el que se usó la técnica del *technicolor* en su fotografía, esto es, *La feria de la vanidad* (*Becky Sharp*, 1935), de Rouben Mamoulian. Para Gil, no había "color" entre un film y otro, pues mientras *Tiempos modernos* era para él (como se dijo) "el triunfo del contenido sobre la forma, del arte sobre la técnica", la película de Mamoulian era todo lo contrario: "En este film, la preocupación esencial es la técnica, Mamoulian ha sacrificado el gran valor psicológico de la novela de Thackeray y hasta su clara visión cinematográfica, al logro de una nueva conquista técnica: el color. Lo mismo ocurrió cuando el cine empezó a hablar. La técnica desbordó el arte hasta conseguir anularlo. Lo importante en las primeras películas sonoras, no era las imágenes ni el conflicto y la emoción que con ellas podía engendrarse. Mucho más importante que todo esto resultaba el ladrido de un perro, una canción vulgar o un simple portazo. Esta misma historia se repite en *La feria de la vanidad*, con la diferencia de que aquí no se logra arrancar a la técnica el secreto del color, mientras que en *El cantor de jazz* consiguió arrancarse el del sonido". Lo cual es muy cierto, dicho sea de paso.

La realidad, en fin, es que la película en España fue un clamoroso éxito de público. Y esto es así hasta el punto de que la película de Chaplin inaugura algo inédito en nuestro país hasta entonces: la sesión continua. Desde su estreno, *Tiempos modernos* se proyectará a diario, ininterrumpidamente, desde por la mañana hasta más allá de la media noche. El hecho, insólito, lo recoge

toda la prensa. Pongamos, por ejemplo, el diario *La Libertad* de 12 y 14 de marzo:

> "Por primera vez la expectación se ha visto desbordada por la realidad. Y la realidad es que Charlot se ha superado a sí mismo en *Tiempos modernos*. En ello ha coincidido toda la crítica madrileña. Desde las once de la mañana las taquillas de Capitol ofrecen un espectáculo jamás conocido en Madrid. Desde las once de la mañana, grandes colas, que ya no se interrumpen hasta las once de la noche, constituyen fuera un pórtico espectacular que prologa el espectáculo iniguala-do de dentro. (…) Charlot ha conseguido vencer a Charlot".

A modo de epílogo, diremos para terminar que *Tiempos modernos*, última película muda de Charles Chaplin, que supondría la despedida del mítico, inmortal personaje de *Charlot*, fue prohibida en Alemania e Italia, como no podía ser de otro modo, acusada de simple propaganda comunista. Joseph Goebbels, a la sazón ministro de propaganda en el Tercer Reich por aquellos días, impulsó una demanda por plagio —que no prosperaría, aunque el litigio judicial contra *Tiempos modernos* duró años— por considerar que la película de Chaplin (a quien por cierto Goebbels definía como "un pequeño judío despreciable") plagiaba *À nous la liberté* (1931), de René Clair. Una sociedad alemana, ahora bajo el control del ministerio del gerifalte nazi, había producido la película del cineasta francés, quien siempre se sintió molesto por aquella demanda, pues además de amigo de Chaplin, Clair era un profundo admirador de su obra, de modo que si su film había influido o había podido inspirar a Chaplin, él, lejos de incomodarse, se sentía muy halagado.

Poco podía sospechar el propagador del repugnante ideario nazi que, poco después, vería parodiada su figura y sus maneras en otra obra maestra de Chaplin, *El gran dictador*, esta vez sí, una película política y profundamente antinazi y antifascista. La caricatura de Joseph Goebbels recaería en un ilustre secundario del cine norteamericano, Henry Daniell, quien interpreta a la perfección al ridículo y relamido Garbitch, ministro de interior del dictador Adenoid Hynkel.

Pero la odisea de *El gran dictador* es ya otra historia.

HEMEROTECA

Diario **La Voz** (Madrid), 7/I/1936; 11/II/1936; 29/II/1936; 5/III/1936.

Diario **La Nación** (Madrid), 1/II/1936; 22/II/1936; 5/III/1936.

Diario **El Sol** (Madrid), 9/II/1936; 23/II/1936; 8/III/1936.

Diario **Heraldo de Madrid** (Madrid), 16/II/1936; 27/II/1936; 5/III/1936.

Diario **La Época** (Madrid), 20/II/1936; 22/II/1936; 2/III/1936; 4/III/1936; 5/III/1936.

Diario **Ahora** (Madrid), 20/II/1936; 1/III/1936; 4/III/1936; 5/III/1936; 11/III/1936; 12/III/1936.

Diario **La Libertad** (Madrid), 5/III/1936; 6/III/1936; 12/III/1936; 14/III/1936.

Diario **Guion** (Córdoba), 14/IV/1936.

Diario **El Día** (Alicante), 28/IV/1936.

Jueves Cinematográficos *de* El Día Gráfico (Barcelona), nº 416 de 23/I/1936.

Revista **Crónica** (Madrid), 16/II/1936.

Revista **Mundo Gráfico** (Madrid), 4/III/1936.

Revista **Mundial** (Madrid), Año I, Número 1, Abril 1936.

La Revista Blanca (Barcelona), nº 376, 3/IV/1936.

Revista **Caras y Caretas** (Buenos Aires), nº 1.966 de 6/VI/1936; nº 1.978 de 29/VIII/1936.

Revista **Cinegramas** (Madrid), nº 73 de 2/II/1936; nº 74 de 9/II/1936; nº 76 de 23/II/1936; nº 77 de 1/III/1936; nº 78 de 8/III/1936; nº 79 de 15/III/1936; nº 80 de 22/III/1936; nº 83 de 12/IV/1936; nº 84 de 19/IV/1936.

Revista **Films Selectos** (Barcelona), nº 278 de 15/II/1936; nº 281 de 7/III/1936; nº 283 de 21/III/1936.

Revista **Cinema Sparta,** luego **Cine Sparta** (Madrid), nº 31 de 15/II/1936; nº 33 de 28/III/1936.

Revista **Popular Film** (Barcelona), nº 497 de 27/II/1936; nº 499 de 12/III/1936; nº 503 de 9/IV/1936; nº 508 de 14/V/1936; nº 509 de 21/V/1936.

Revista **Arte y Cinematografía** (Barcelona), nº 409 de febrero 1936; nº 412 de mayo-junio-julio 1936.

Revista **Celuloide Madrileño** (Madrid), nº 3 de 14/III/1936.

Revista **Cine-Star** (Barcelona), nº 3 de noviembre 1935; nº 4 de enero 1936; nº 7 de abril 1936.

Revista **Cinelandia** (*publicada en castellano desde* Hollywood), Tomo X, nº 4 de abril 1936; Tomo X, nº 5 de mayo 1936.

Revista **Proyector** (Barcelona), nº 6 de 15/IV/1936.

Revista **Cine-mundial** (*publicada en castellano desde* Nueva York), Vol. XXI, nº 4 de abril de 1936.

ANTOLOGÍA

Una mujer de París

Pedro Triguero-Lizana

Viendo *Una mujer de París* (*A Woman of Paris: A Drama of Fate*, 1923), película dirigida, escrita y producida por Charles Chaplin, da la impresión de estar ante la narración de un constante naufragio sentimental marcado por la mala suerte. Se plantea, como punto de partida, un hogar opresivo, y unas figuras paternas intransigentes y despóticas, por lo que la acción tiende, tras muchos avatares, a su contrario, es decir, a un hogar acogedor, en el que las tiránicas figuras paternas han desaparecido y su puesto ha sido ocupado por mujeres comprensivas, que merecen un poco de felicidad después de las amarguras que han soportado. El hogar como escenario de infelicidad ha sido sustituido por un hogar feliz, una especie de orfanato rural regentado por la protagonista, Marie St. Clair (Edna Purviance) y la que podía haber sido su suegra y termina siendo su amiga (Lydia Knott). Chaplin se permite el pequeño suspense de hacer que el espectador no sepa quién es el padre de todos esos niños pequeños que viven juntos, hasta que aparece un sacerdote católico, el único padre permitido, y posible, en ese pequeño paraíso rural al que nos conduce este peculiar desenlace.

Una mujer de París es, así, un viaje de la infelicidad a la felicidad que despliega un final feliz maravilloso; tan maravilloso, pero quizá no tan irreal, como el final feliz del siguiente largometraje dirigido por Chaplin, *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925). Podemos imaginarnos la sorpresa de los espectadores de la época cuando vieron el siguiente aviso publicado por Chaplin tras los rótulos iniciales: "Para evitar cualquier malentendido, deseo anunciarles que yo no aparezco en esta película. Es el primer drama serio escrito y dirigido por mí." Más que un drama serio, es un melodrama folletinesco, con algún divertido pero breve apunte humorístico, y que necesita la tragedia: de ahí que la acción comience con una muerte inesperada y termine con otra muerte no menos inesperada. Es, además, una película en la que el azar y el destino cobran un protagonismo decisivo, lo que justifica su título original. Estudiemos los personajes principales de este melodrama. Marie St. Clair, en un indeterminado pueblo francés, es la novia de Jean Millet (Carl Miller). Cuando el desagradable padrastro de Marie (Clarence Geldert) echa a ésta de casa, Jean decide irse con ella a París, y casarse allí con su novia. Al volver a casa para hacer el equipaje, Jean se encuentra con que su padre (Charles French), tal vez un poco menos desagradable que el padrastro de Marie, pero igualmente intolerante, muere de forma repentina, por lo que no puede irse con su novia, la cual toma el tren a París por su cuenta, ajena a la tragedia familiar que está viviendo su novio. Un año después, encontramos a Marie instalada en un lujosísimo piso de París, y convertida en la amante de un riquísimo soltero, Pierre Revel (Adolphe Menjou), viviendo una vida muelle que comparte con sus amigas Fifi (Betty Morrissey) y Paulette (Malvina Polo): una vida en la que la máxima preocupación es decidir qué vestido o qué sombrero de plumas ponerse para ir a cenar (trufas, por ejemplo, lo que motiva un sarcástico comentario en un rótulo explicativo).

Es evidente, y así lo sugiere el intertítulo que dice: "Un año más tarde en la mágica ciudad de París, donde la fortuna es voluble y una mujer juega con la vida", que la fortuna que Marie ha hecho en ese tiempo no la ha conseguido trabajando de una forma lícita y honrada. Como manda la tradición del melodrama —una tradición que Chaplin estaba forjando con su "drama serio"—, Marie ha perdido el amor, pero ha ganado el lujo: ha triunfado, pero ha perdido, y es en esa paradoja donde se alimenta el drama. Marie encuentra, por casualidad, a Jean, quien ahora vive pobremente en París con su madre y es pintor: no se nos ahorran ciertos tó-



picos sobre la pobreza del artista auténtico. Chaplin trata de expresar, a base de tópicos y códigos genéricos, una oposición entre dos personajes que se aman, pero que están condenados a la infelicidad: Jean es pobre pero honrado, mientras que Marie es rica, pero se ha corrompido. Marie se ve en la tesitura de elegir entre dos tipos muy distintos de hombre, Pierre y Jean: es decir, debe elegir entre la riqueza y el amor. El guion amplía el tema del dilema (amoroso, pero también de carácter moral) hacia los demás personajes principales. Pierre se va a casar con otra mujer □seguramente, de la misma clase social que él□, pero quiere tener esposa y amante a la vez porque carece de moral. Jean, espoleado por su madre, que viene a ser su conciencia, se ve obligado a elegir, otra vez, entre su madre y Marie, sin saber qué hacer. Finalmente, la madre de Jean debe elegir, al morir éste, entre la venganza y el perdón.

En medio de cierta crítica ácida de costumbres, Chaplin nos sumerge en un entramado en el que es necesario elegir, y es necesario elegir bien: frente al amoral mundo de las fiestas llenas de ricos que solo piensan en pasarlo bien, representado por Marie, Pierre, Fifi y Paulette —un universo en el que destaca la secuencia del *striptease* de la mujer que gira sobre sí misma—, está el mundo de la gente pobre, que trabaja, representado por Jean y su madre, o por los cocineros de un restaurante. Si la madre de Jean es la conciencia de su hijo, porque le devuelve al pasado, Jean a su vez es la conciencia de Marie, porque también devuelve a ésta al pasado, como queda de manifiesto cuando el retrato que pinta de su antigua novia no lo pinta con el lujoso vestido que Marie viste en ese momento, sino con la modesta ropa que ella llevaba en el pueblo, y con la que Jean le recuerda. Las indecisiones y las malas decisiones parecen conducir a la tragedia final: Jean, tras encontrarse con Pierre y Marie, se suicida de un disparo. Tras esta tragedia, a la protagonista solo le queda el retorno al pasado, que es el mundo rural, pero un mundo rural liberado de las figuras paternas intransigentes ya comentadas. Solo queda el perdón para la madre de Jean, por fin liberada de prejuicios hacia Marie, y, por supuesto, solo queda la redención para Marie: la que soñaba con una familia y con niños, solo tendrá un orfanato. La protagonista es también, seguramente, una huérfana, por lo que esta forma de redención es lógica. Este desenlace feliz es solo la recomposición —tardía, irreal, ideal— de todos los hogares rotos —o prometidos, pero no cumplidos— con anterioridad. Como en *Candilejas* (*Limelight*, 1952), donde aparece de nuevo el tema del suicidio, ayudar a los extraños puede ser el primer paso para recuperar una cierta noción de familia, de hogar, de felicidad.

Edna Purviance, que se convirtió en una presencia habitual del cine de Chaplin desde los comienzos de éste con la compañía Essanay, a principios de 1915, hasta el largometraje que nos ocupa, era una actriz adecuada para su personaje en tanto que éste es el de una mujer fatal que no quiere serlo. Por desgracia, esta película fue un fracaso y no hizo de Purviance la estrella que hubiera podido ser. El paso definitivo del cortometraje y el mediometraje al largometraje, que *Una mujer de París* representa en la filmografía de Chaplin, no era tan fácil como hacía presagiar el éxito de *El chico* (*The Kid*, 1921), y, en fin, estamos ante una obra que representa un principio (el formato de largo metraje, la producción a cargo de United Artists) y un final (Edna Purviance) en la filmografía de Chaplin; una película que, además, tenía algo de experimento.

Luces de la ciudad

Pablo Pérez Rubio



Partimos de una imagen literaria sorprendente: Albert Einstein secándose las lágrimas con un pañuelo al acabar el preestreno de *Luces de la ciudad* en un cine de Los Ángeles en 1930. Sea verdad, leyenda o hipérbole, la relata el propio Charles Chaplin en su autobiografía[1] y revela de qué manera consiguió el director la mezcla idónea de elementos cómicos con situaciones melodramáticas en perfecta armonía narrativa y dramática. Efectivamente, ¿por qué tantos relatos, literarios o fílmicos, se prestan felizmente a la combinación de situaciones ridículas (aquí, los avatares de su habitual vagabundo) y conflictos y personajes patéticos (la sacrificada vida de la ciega florista)? Fue Friedrich Nietzsche quien observó la necesidad complementaria de la risa y el llanto o, por mejor decir, de que la primera compense poéticamente al segundo: es tal el sufrimiento del ser humano en el mundo que se hace imprescindible el desagravio. Por ello, la risa (Henri Bergson) es doblemente catártica: como sublimación de sentimientos agresivos y como válvula de escape o mecanismo de defensa ante la infelicidad. Con la risa placentera y satisfactoria se produce una liberación corporal y espiritual a la vez, de manera que Galeno ya entrevió sus virtudes terapéuticas para aplacar tensiones y combatir el desánimo, y Freud, siglos más tarde, la consideró uno de los mecanismos más eficaces para superar neurosis y psicosis gracias a su facultad de promover la regresión a dichosos estadios infantiles. Así, pues, las fronteras entre lo ridículo y lo patético aparecen tan difusas y fáciles de rebasar que ambos tienden a superponerse y, a la vez, a repelerse. De ahí probablemente la facilidad de cohabitación entre ambos géneros.

Como en tantas otras creaciones de Charles Chaplin, *Luces de la ciudad*, calificada por los títulos de crédito como "*a comedy romance in pantomime*", deviene una película representativa de una estrategia fílmica que recoge elementos variados de la cultura popular (folletín, pantomima, musical, circo, vodevil, literatura de quiosco…) para elaborar un discurso que fluctúa equilibradamente entre el cine cómico y el melodrama, que aparecen aquí no solo como dos registros en sintonía sino como correlatos complementarios, basados ambos, curiosamente, en la escenificación de los deseos insatisfechos. Véase, si no, la facilidad con que Chaplin transita de uno a otro y utiliza ambos con la misma intención: la exposición de un itinerario moral basado en el sacrificio y la redención, ya sea este ridículo y grotesco (comedia) o patético (melodrama). De ahí que el payaso vagabundo —el personaje isomórfico interpretado de manera recurrente por el realizador que tan bien describió Arconada en la década de 1930[2]— sea capaz de sacrificar la vida burguesa que se le ofrece a cambio de un amor *auténtico* y asocial, y vaya a dar en la cárcel por haber robado el dinero necesario para la operación que necesita la florista ciega para recuperar la vista. Una mascarada (él simula ante su enamorada ser millonario) es capaz de obtener secuencias de hilaridad, pero también de provocar la anagnórisis final en la que la muchacha reconoce a su protector y compensa el sacrificio de este por la vía purificadora del amor. *Luces de la ciudad* manifiesta, pues, cómo la intersección de diversos materiales populares puede resultar una estrategia eficaz en la construcción de un relato cuyo objetivo es demostrar que la sacrificada solidaridad de los pobres en un mundo social injusto puede llevarles a la obtención de una felicidad que, como se demostró en otras películas del mismo cineasta (véase, en esta dirección, *Tiempos modernos*, *Modern Times*, de 1935), será solo transitoria o fantasmal en función de las hostilidades recibidas por el pro-

tagonista y de su capacidad de aceptarlas con tanta resignación como voluntad de superación personal.

La estrategia ya había sido ensayada con tino en films anteriores como *El chico* (*The Kid*, 1921), *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925) o *El circo* (*The Circus*, 1928), pero *Luces de la ciudad* alcanza su depuración absoluta. Chaplin/The Tramp desvela en los primeros minutos un genuino catálogo de situaciones de pantomima que acaba con un falso entendimiento interclasista: el millonario que por la noche acoge, borracho, al vagabundo que lo ha salvado de un triste suicidio, por la mañana lo expulsa de su mansión de manera prepotente. Si la unión entre clases es aparente (y no real), también la apariencia ejecuta la relación amorosa entre el vagabundo y la florista ciega, al creer ella que se trata de un hombre rico y él aprovechar la confusión para progresar en la conquista. Cuando pende sobre la muchacha y su abuela una orden de desahucio, el vagabundo se pondrá a trabajar como barrendero para recaudar el dinero para ellas (no para él), e igualmente acudirá a una velada de boxeo para ser vapuleado y noqueado por un forzudo que se lleva los cincuenta dólares de premio. Si el trabajo y el esfuerzo no dan réditos, sí lo hará su amistad con el millonario, que le ofrecerá, de nuevo bajo los efectos del alcohol, mil dólares para su amada. Esta acción acarrea confusión entre la justicia, y el vagabundo pasará una temporada en la cárcel: llega ahora el periodo de purga y sacrificio. Una vez excarcelado, comprueba que, con el dinero que le entregó, la chica ha recuperado la vista y ha abierto una floristería en un buen barrio de la ciudad; los papeles se han invertido, y ahora es él quien —en inferior situación— tiene reparos en darse a conocer a ella, quien espera a su antiguo príncipe encantado entre los caballeros que entran en su tienda. Hay una hermosa anagnórisis, cuando la florista quiere entregarle una limosna y, al tomar su mano, reconoce a su antiguo benefactor en el mendigo que la mira con ojos tiernos. En esta escena, Einstein debió romper a llorar, sin duda al comprobar que, en el melodrama, no hay amor puro: todo él depende de la mirada, y el que mira al otro siempre ve, al menos en el primer instante, al representante de una clase social.

El gran dictador

José Luis Muñoz

Uno de los entretenimientos más sencillos que se pueden encontrar es el de querer reescribir la historia desde el presente. Lo hemos visto siempre, pero más en estos últimos tiempos, con una intensidad inusitada: en los lugares más insospechados surge una pandilla, generalmente de descerebrados, que por seguir la moda que marca alguno de ellos, arremete contra Colón, Alejandro Magno, Hernán Cortés, Julio César o cualquier otro personaje, pretendiendo estúpidamente alterar sus biografías para que hubieran hecho lo que tales simples piensan que es lo políticamente correcto ahora y debería haberlo sido también en el pasado. Eso, como digo, es muy fácil; a toro pasado no hay ningún problema para encontrar soluciones. Lo difícil es decirlo y hacerlo en el momento justo.

El mérito principal (y tiene muchos) de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) es que su autor tuvo la osadía, el valor, la oportunidad, la inteligencia, la ética, de decir lo que se dice en el momento justo, cuando el dictador de verdad, Adolf Hitler, estaba no solo vivo sino en plena ejecución de sus maldades, desde una posición dominante de poder que le hacía poco menos que invulnerable y desde la que podía ejercer cualquier tipo de brutal represalia. Desde ese punto de vista, Chaplin, como Ernst Lubitsch en *To Be or not to Be* (1942), realizada también en plena guerra, ridiculizan la figura del jerarca nazi, ponen en solfa la doctrina totalitaria y se burlan del sistema en un despliegue de suma inteligencia que no oculta, en forma alguna, el dramatismo de lo que está sucediendo. Por esa actitud, digna y valiente, ambos autores merecen respeto añadido al valor

[1] Chaplin, Charles, *Mi autobiografía*, Debate, Madrid, 1993, p. 366.

[2] Arconada, César, *Tres cómicos de cine*, Castellote Editor, Madrid, 1974, pp. 113-117.



estrictamente cinematográfico que tienen estas dos películas ejemplares.

El gran dictador es, probablemente, la película más elaborada de Charles Chaplin, la que le exigió más trabajo de documentación, sobre todo para ofrecer un ajustado reflejo de la figura central, el dictador Hynkel. En este sentido, parece que se basó esencialmente en un film de propaganda nazi realizado por la cineasta Leni Riefenstahl (por otro lado, una excelente documentalista, aparte su ideología), *El triunfo de la voluntad*, que estaba circulando tranquilamente por los cines de Europa y Estados Unidos ayudando a transmitir una cierta imagen de lo que significaba la doctrina nazi y la forma en que la asumía su líder. Chaplin la vio varias veces, la estudió concienzudamente y desmenuzó con todo detalle la personalidad de Hitler, su forma de hablar y de gesticular, las frases, los gestos, todo aquello que sirvió para configurar al personaje ficticio como si fuera el reflejo de una imagen captada en un espejo.

En el momento de realizar la película la guerra ya había comenzado pero aún no se conocía en todo su dramatismo lo que empezaba a suceder en los campos de concentración, por lo que en la película la represión nazi hacia los judíos se mantiene todavía a un nivel casi doméstico, urbano, lo que permite a Chaplin un sostenido tono irónico o satírico, con evidentes incursiones cómicas; él mismo reconoció años más tarde que si entonces hubiera conocido en toda su magnitud la tragedia de los campos de exterminio no hubiera podido realizar la película en el mismo tono en que lo hizo.

El argumento gira en torno a dos personajes centrales que vienen a ser el desdoblamiento de una sola figura, el dictador de Tosmania, Hynkel, y el anónimo barbero judío que ha perdido la memoria durante un incidente bélico en la guerra anterior, pero que ahora es confundido con el dictador, por lo que, sin saber por qué, lo llevan a dar un discurso a la capital de un país, Osterlich, que ha sido anexionado por Tosmania y a cuyos habitantes debe explicar las ventajas de la nueva situación, que incluye entre otras cosas la supresión de la libertad de expresión y la reducción del pueblo judío a un estado de total servidumbre. Pero el plan se viene abajo de manera estrepitosa cuando el humilde barbero, investido como improvisado dictador, deja volar imaginación y palabra para pronunciar un emotivo discurso, que visualmente es uno de los momentos culminantes del cine de todos los tiempos. Hay en la exaltada verborrea de Chaplin, medida milimétricamente para graduar los contenidos, un riquísimo caudal de sensatez, belleza y dignidad, en torno a las ideas esenciales que

deberían formar cualquier código humano de conducta, una exaltación de los principios éticos, de la libertad, de la consideración humanística entre los pueblos, llamados todos a convivir en paz y democracia mientras la ciencia se aplica conscientemente a buscar el progreso y la felicidad, fundamentos de un mundo mejor.

Uno de los elementos de la película que más ha dado que hablar (y escribir) es el que corresponde a la interpretación del personaje del barbero y sus posibles concomitancias con la figura simbólica más representativa de las creadas por Chaplin, o sea, Charlot. Para buena parte de los comentaristas, el barbero es la última encarnación cinematográfica de Charlot, ese vagabundo despistado, inocente, bonachón, sobre el que caen todas las calamidades imaginables de las que, sin embargo, acierta a salir airoso para sobrevivir. Otras visiones lo interpretan como un personaje diferente, con una textura humana definida, en la que se difuminan sin consistencia las características esenciales de Charlot. Personalmente estoy de acuerdo con esta última interpretación. El barbero ya no es Charlot, sino un personaje de compleja elaboración, dotado de una consistencia formal y de un contenido sólido que le hacen el primer gran personaje creado por Chaplin en el arranque de la segunda parte de su carrera como director.

Chaplin y Hitler eran coetáneos: ambos nacieron en 1889, separados por cuatro días de diferencia, pero está claro que entre ellos no hubo ninguna otra similitud, ni formativa ni cultural ni, por supuesto, en la forma de afrontar la existencia personal. El rodaje de *El gran dictador* se inició casi coincidiendo con el principio de la guerra y se prolongó durante más de un año. Se estrenó de inmediato en Estados Unidos, donde obtuvo un considerable éxito, y en Gran Bretaña, pero fue prohibida en muchos países de Hispanoamérica y, por supuesto, en España, donde solo pudo estrenarse al llegar la democracia, en 1976.

Algunos comentaristas aseguran que Hitler llegó a conocer la película, pero también hay quienes formaban su círculo más próximo y lo han negado. Si la hubiera visto, seguramente habría quedado horrorizado de lo que pretendía hacer a costa del mundo.

Monsieur Verdoux

Carmen Pérez Burrull

La década de 1940 alberga el declive de Charles Chaplin en Estados Unidos y la persecución a la que fue sometido por el Comité de Actividades Antiamericanas. Las acusaciones políticas de comunismo se unieron a los escándalos morales y las campañas de asociaciones ultraconservadoras, lo que le llevó a instalarse para siempre en Suiza en los primeros 1950. Aunque luego regresara para recoger el Oscar especial de la Academia de Hollywood en 1972, es evidente la distancia que el público y la industria cinematográfica norteamericana marcaba con respecto a su ídolo de los años de 1920 y 1930.

El origen de *Monsieur Verdoux* (*Monsieur Verdoux, a Comedy of Murders*, 1947) se remonta, al parecer, a la idea de Orson Welles de contratar al británico como intérprete del personaje del asesino de mujeres francés Landrú (de cuya biografía salen las múltiples identidades, los continuos viajes y la coexistencia de una familia tradicional con esposa y e hijo), dentro de una serie cuyos argumentos giraban en torno a historias reales. Cuenta Chaplin en su autobiografía que la propuesta le interesaba porque no le obligaba ni a dirigir ni a escribir el guion, pero que cambia de opinión cuando se entera de que debe colaborar con Welles en la redacción de este. Al final, le compra la idea por cinco mil dólares y el autor de *El cuarto mandamiento* acepta con la condición de que en los títulos figure "sobre una idea de Orson Welles". Otras versiones cuentan que se aprovechó de la penuria económica de Welles para apropiarse de la historia y solo accedió a reconocer en los créditos su autoría por presiones de abogados.

El principio del film (y su subtítulo, *A Comedy of Murders*) es inequívoco puesto que lo primero que vemos es la tumba del personaje y su fecha de fallecimiento mientras él mismo en voz *over* va explicando el desarrollo argumental de la película. Verdoux aparece



como víctima de la Primera Guerra Mundial y la posterior debacle económica: despedido de su trabajo de banquero, ha recurrido al asesinato de viudas y a la inversión en bolsa del dinero que les roba como medio de vida: un doble fracaso, en fin.

Luego, en el comedor de los Couvais, estos se lamentan por la rápida boda de su hermana Thelma con Monsieur Varnay y su posterior desaparición tras vaciar su cuenta en el banco. La siguiente secuencia nos desarrolla algún aspecto más de su personalidad: su ternura con un gusano y el primor con que corta las rosas tienen como contrapunto la inquietante humareda que surge del incinerador. El espectador no necesita mucho esfuerzo para poder unir las pistas. Es también el momento en que se construye al personaje a base de tics *charlotescos*, la forma de contar el dinero, el contraste entre el piano y las llamadas del cartero y su fuerte acento británico que culminan con la disparatada actitud hacia la viuda Grosnay, un personaje que, junto a los Couvais, será determinante en el final de la historia.

La estancia de Verdoux con su familia real no sirve, como a priori podría esperarse, para dar pinceladas de humanidad al personaje, pese al énfasis de la música, a la comprensiva esposa tullida en silla de ruedas y al hijo que adora al padre, sino que Chaplin la aprovecha para introducir sus opiniones de carácter social sobre la situación mundial y la crisis de empleo del momento y mostrar el resentimiento del antiguo empleado de banca con los negocios financieros. Todo ello en una secuencia que alberga además las afirmaciones de doble sentido sobre su trabajo, la apariencia grotesca de la esposa de su amigo el farmacéutico y el comentario sobre la crueldad de su hijo con el gato o el hecho de ser vegetarianos. En una segunda reunión familiar, la conversación girará acerca de un veneno que no deja rastro en las mujeres y que Verdoux decide emplear (sin éxito) con una de sus esposas.

Los momentos de mayor hilaridad son los de la identidad del capitán Bonheur y Anabella (Marta Raye), en los que se recurre a elementos cómicos en el vestuario, el atrezzo y el comportamiento de los personajes como el duelo a bofetones con el timador que quiere estafar cinco mil francos a su esposa, el primer intento de asesinato con veneno, el segundo durante el paseo en barca por el estanque y, por último, la aparición de la esposa cuando Verdoux (ahora de nuevo Varnay), va a contraer matrimonio con Madame Grosnay.

Solo hay en la película una mujer a la que finalmente desiste de asesinar, la chica interpretada por Marilyn Nash. Joven, tierna y pobre, es acogida por Verdoux en un día de lluvia con la idea de experimentar con ella los efectos del veneno, pero, tras una conversación sobre el amor, decide no llevar a cabo el crimen. Aun así, contrariamente a lo que se podría pensar, Verdoux tampoco es redimido por la juventud y la inocencia pues no reconoce a la mujer su segundo encuentro, en el que deja claro que es la última vez que le da dinero. Y tampoco la reconocerá cuando ella, que se ha hecho rica mediante el matrimonio con un vendedor de armas, le recoge arruinado en las calles de París para invitarle a cenar, en la escena en la que por fin se dejará detener por la caricaturesca policía francesa.

Y de esta manera, entre interpretaciones que van de Chaplin a Charlot, entre alegatos contra el nazismo y el fascismo y los abusos del capitalismo y en idas y venidas de mujeres a las que asesinar (Couvais, Floray, Bonheur, Grosnay) a otras con las que reflexionar (madame Verdoux y la chica), entre diálogos de doble sentido y reflexiones sobre Schopenhauer, llegamos al final de la película, que sitúa a Verdoux ante la muerte. Durante el juicio, rechaza su condición de criminal cuando se compara con los criminales que dominan la situación mundial, rechaza la crueldad de sus asesinatos y se considera un aprendiz frente a los crímenes de guerra y, más aún, rechaza el perdón Dios cuando se encamina al patíbulo. El, que tenía un cerebro honesto para las finanzas, llama a los asesinatos su "negocio", al que se ve abocado por un despido injusto.

El film recibió muy malas críticas en su estreno, en gran parte por los motivos morales y políticos a los que se aludía más arriba. Más allá de aquellos juicios condicionados por la época y la situación personal de Charles Chaplin, es cierto que en su visionado más de sesenta años después, hay un par de aspectos que desconsideran a *Monsieur Verdoux*. El primero de ellos es un guion poco reposado y en alguna ocasión inverosímil que, por ejemplo, resuelve en una frase poco clara la muerte de la esposa y el hijo, soluciona de manera apresurada el asesinato del comisario y junta en la escena de la policía a las víctimas de manera poco creíble, indicando que se lo ha tragado la tierra cuando en la siguiente escena aparece en las mismas terrazas de París, un poco decrépito, pero igualmente elegante y presumido.

Y el segundo es esa pátina negativa que evidencian los personajes femeninos, un olor misógino que logra imponerse tanto en las víctimas, como si Chaplin intentara convencer al espectador de que se lo merecen por viejas y secas (Floray), por bobas y chabacanas (Bonheur) o simplemente por ricas (Grosnay) como en los caracteres episódicos (que siempre son mujeres) como la obesa esposa del farmacéutico, la criada de San-Jean-les-Pins, la doncella que se queda calva o la florista, o las hermanas Couvais, que son trazadas con un pincel caricaturesco en general gratuito.

Candilejas

José María Latorre[3]

Cuando Charles Chaplin rodó *Candilejas* en 1952 tenía sesenta y tres años y en la década anterior solo había rodado dos films: *El gran dictador* y el extraordinario *Monsieur Verdoux*. Es probable que el pensamiento sobre la inminente llegada de la vejez le impusiera tanto el tema (la decadencia y muerte del payaso) como el tono melancólico, a ratos incluso ácido, pero quiero pensar que también influyeron en esta doble elección sus relaciones con el cine (al que había contribuido a crear y desarrollar, pero en cuya industria se veía cada vez más desplazado) y con la situación política que se vivía en el país al que había emigrado cuarenta años atrás. En efecto, el Calvero (Chaplin) de *Candilejas* es un *clown* que se encuentra ante las puertas de la vejez, a quien casi nadie conoce —ni reconoce al verlo—, que malvive en una casa de huéspedes cuyo alquiler no siempre puede pagar y busca, o más mendiga, una oportunidad para volver a actuar en público: "Usted ya no es nada, los empresarios no quieren oír su nombre", le dice a Calvero su representante cuando habla con él en su despacho. En parte podría ser un trasunto del propio Charlot, huésped de una industria y de un país que ya no eran los mismos donde había trabajado y en los que había llegado a resultar un personaje molesto. El cineasta lo afrontaría directamente cuatro años más tarde en *El rey de Nueva York*, pero entre tanto ofreció esta película elegiaca ambientada en su ciudad natal, Londres, en el año 1914, que se distingue asimismo por ser la expresión de un profundo malestar personal, lo cual no obsta para que incluya un canto a la pervivencia del espectáculo por encima de nombres y de perso-

[3] Recuperamos aquí un texto de José María Latorre en *Dirigido por*, número 350, noviembre de 2005, pp. 76-78. Sirva como homenaje, *in memoriam*, a uno de nuestros más lúcidos críticos y escritores de cine, fallecido en 2014. Agradecemos a la revista *Dirigido por* las facilidades ofrecidas para su reproducción.



najes, y a la necesidad de mirar de frente la vida: el discurso del cómico Calvero a la joven Terry (Claire Bloom), a la que ha salvado la vida cuando intentaba suicidarse abriendo las espitas del gas, se apoya sobre esa necesidad, aun reconociendo la terrible dureza de la existencia ("viva sin esperanzas, viva para el presente", le recomienda); y cuando al final Calvero muere entre bastidores a causa de un ataque cardiaco provocado por su caída al foso de la orquesta durante la que será su última actuación, la cámara retrocede en *travelling* a partir de un plano general que recoge a él y a quienes lo rodean para irrumpir lentamente, pero con resolución y firmeza, en el escenario donde Terry danza ante el público y que el payaso deseaba ver antes de morir con el propósito de asistir al triunfo de su protegida. Ese movimiento de cámara es una declaración de principios aún más contundente que el citado discurso de Calvero a Terry, y constituye un buen ejemplo de la seriedad y el rigor formal con que Chaplin se planteaba el rodaje de sus películas, o eso a lo que aún se sigue llamando "puesta en escena": es evidente que para un cineasta que comienza un film combinando varios movimientos de cámara desde la calle hasta la escalera de una casa de huéspedes para mostrar una puerta cuyo resquicio bajo aparece tapado con una toalla, para expresar de esa manera un intento de suicidio, el lenguaje del cine era bastante más que una rígida gramática hecha para ser observada o transgredida: es un sentido escénico nacido de una necesidad de expresión. En ese aspecto, *Candilejas* continúa dando pie para comentar ese carácter ontológico de la *mise en scéne* del que hablaba André Bazin: cada plano dura lo estrictamente necesario para ilustrar una idea a la que se busca dar un fondo trascendental. Así, del mismo modo, cada secuencia tiene la duración que precisa para exponer con cuidado y detenimiento la idea que la motiva (algo que en el cine norteamericano se ha perdido en la noche de los tiempos), y cada movimiento de la cámara, pocos, bien estudiados, está en función de ese fondo, de esa idea, de esa necesidad expresiva. Lo mismo sucede con los cambios de plano en las escenas en que la cámara permanece inmóvil, por ejemplo, durante las actuaciones soñadas de Calvero: el inicial plano general recoge a la vez al payaso y al escenario, pero luego los planos se van haciendo más cercanos a Calvero, de tal forma que Chaplin llama más la atención sobre la presencia del *clown* y el sentimiento que trata de poner en escena que sobre la actuación considerada en sí misma, poco destacable. (…)

El viejo payaso está alcoholizado. Asegura que necesita beber antes de salir a actuar. Terry es una mujer desesperada, que no encuentra sentido a la vida fuera del *ballet* (en una ocasión habla de "la futilidad de todas las cosas", lo que hace de ella una clarividente). Uno no tiene trabajo, aunque lo busca con la angustia del necesitado, y otra carece de ganas de vivir. Por su parte, Terry padece psicoanestesia: su subconsciente le obliga a permanecer inválida. Son dos seres destinados a encontrarse en el reconocimiento del dolor mutuo, impedidos para para llevar a cabo lo que desean. El

encuentro tiene lugar después del intento de suicidio de ella y durante una de las borracheras de él, y ambos viven una temporada aparte de la sociedad, separados del exterior (el piso donde se alojan es casi el único decorado, durante una buena parte del film, a excepción de los que aparecen en los sueños de uno y en los recuerdos de otra: el aparte de la existencia, el teatro de la decepción, la amargura y la soledad, que cerrará sus cortinas al espectador para marcar la separación de la pareja, anunciada por la secuencia en que la joven echa a andar ante Calvero con la intención de animarle después de su fracaso ante el público al cumplir con un contrato que le ha conseguido su representante para actuar en un teatro: "el ciclo se ha completado, se van de la sala como cuando comencé", comenta Calvero). Terry triunfa como bailarina allí donde Calvero fracasa como payaso ("yo fui un gran cómico", dirá con amargura), hasta el momento de la apoteosis final (la ilusión de mejoría que precede a la muerte) que compartirá con otro *clown*, encarnado por Buster Keaton. Como bien dice Terry, "¡qué oficio más triste el de hacer reír!"; como bien dice Calvero, "corazón y mente, ¡qué gran enigma!". En *Candilejas* se habla a menudo de triunfos y fracasos, de alegrías, amarguras y decepciones, pero si algo queda explícito a través del personaje de Calvero, y por lo tanto del discurso de Chaplin, es que el fracaso es la sustancia de que está hecha la vida. Y, como fondo, referencias a la guerra que se está incubando: "Europa sigue con su carrera de armamentos", informa el titular de un periódico; y en una cena los invitados hablan también de la guerra. Chaplin realizó *El gran dictador* en el marco de una guerra mundial y rodó *Candilejas* mirando a otra más lejana, la cual tuvo lugar en sus años de mayor esplendor como cineasta; el discurso varía: esta vez no va dirigido a la sociedad sino a la cadena de la existencia humana, vista casi como una cadena de producción, al modo de *Tiempos modernos*. Si es cierto que "cuanta más tristeza hay en el hombre, menos espera sobrevivir y mejor es" (Vasili Grossman), Calvero salva por ello la vida de Terry y consigue que retorne la ilusión profesional de la joven, a pesar de ser consciente de que su propio ciclo existencial está a punto de cerrarse para siempre.

Un rey en Nueva York

Pablo Pérez Rubio

Se suele afirmar con cierta ligereza que *Un rey en Nueva York* (1957) es, como tantas películas de Charles Chaplin, una obra anticuada para su época, anacrónica, fuera de su tiempo. Pero no lo es tanto si la ponemos a dialogar con lo que por aquel entonces estaban realizando en Hollywood directores como Frank Tashlin o Billy Wilder: una sátira social de la América del capitalismo desbordado, de la nueva era de la televisión, la publicidad y el consumo desorbitado. Para ello, Chaplin se sirve del monarca de un reino ficticio del este de Europa, del estilo del Freedonia de los hermanos Marx y otros similares como la Syldavia de Hergé. Shahdov (el propio realizador) huye de palacio ante la irrupción del pueblo hambriento, a la manera de un nuevo Luis XVI absolutista y temeroso por la suerte de su cabeza. Y marcha al exilio neoyorquino en estado de bancarrota después de haber dejado también vacío el erario público de su país.

Su esposa acude a visitarlo y solicitarle el divorcio; fue un matrimonio de conveniencia, una boda de estado tras la que ella (Maxine Audley como la reina Irene) nunca lo ha amado. En Nueva York encontrará el lujo, pero a fuerza de no pagar las enormes facturas del hotel en que se hospeda: un abuso más, propio de su condición aristocrática. Y la primera incursión de Shahdov y su fiel mayordomo-embajador en la vida nocturna de la capital del mundo le deparará un contacto hostil con el mundo contemporáneo: el fenómeno de los fans, la música contemporánea con una estridente batería, unos bailes deshumanizados. Además, Chaplin se permite realizar una cruel caricaturización del cine del momento: cine negro en serie, dramas intimistas e introspectivos (una mujer con voz de hombre y un hombre con voz de mujer) y un estúpido y despersonalizado *western* en el que el presunto realizador utiliza el Scope de manera tan exagerada que obliga a los espectadores a girar la cabeza de un extremo a otro con cada disparo

de revólver como si estuvieran contemplando un partido de tenis. Está claro que no eran las películas que Chaplin fuera capaz de amar —ya no de dirigir—, pero él las asimila a ese mundo adocenado que conduce al consumo cultural propio del nuevo capitalismo embrutecedor.

Shahdov es engañado por una ambiciosa muchacha que trabaja para una emisora televisiva. En una recepción social, coloca una cámara oculta para utilizar la imagen del rey con fines publicitarios; la joven Anne Kay, interpretada por Dawn Addams, ridiculiza al monarca ante miles de espectadores para aprovechar su imagen y vender cepillos de dientes, lociones o desodorantes. La lógica del capital hace que, tras la burla colectiva en directo, llega un cheque de diez mil dólares, que Shahdov rechaza con orgullo y dignidad. Lo volverá a hacer, pero cuando descubra que la cuenta del hotel de lujo en el que vive asciende a treinta mil dólares (fruto de sus sofisticados gustos) aceptará trabajar para la industria publicitaria. Todo es venal en el reino del capitalismo, y Shahdov vende su dignidad a un precio bien alto para mantener su igualmente elevado nivel de vida: cincuenta mil dólares por fingir adorar los productos anunciados.

También intentará vender su cuerpo, al someterse a una operación de cirugía estética para mejorar su imagen exterior y poder obtener mayores réditos publicitarios. Shahdov modificará su semblante de manera parecida a como Calvero (Chaplin también) lo había hecho con el suyo en esa escena de desmaquillado absoluto en *Candilejas*. Afeites, maquillaje, máscaras: como máscaras son también los etiquetados ideológicos que proliferan en el film como *anarquista*, *comunista*, *buen americano*, *antiamericano*, *majestad*, *alteza*, etc. Calificativos vacíos como los que el rey dedica al niño anarquista de la "escuela progresista" en su visita con resultados desastrosos: "repelente, detestable, agresivo…, pero un genio".

La aparición del *repelente* niño —¡qué diferente del *Kid* de 1921!— que lee a Marx hace derivar el relato, como casi siempre en Chaplin, hacia ese absceso sentimental un tanto molesto que empañara tantas ficciones del cineasta inglés; el trazo más grueso se apodera del film en su recta final, cuando los padres del chico son enjuiciados en una sesión del Comité de Actividades Antiamericanas transmitida por una omnipresente televisión, o cuando el propio niño salva a sus padres, como un minúsculo Elia Kazan infantil, delatando ante el Comité a los compañeros de militancia de sus progenitores.

Un rey en Nueva York, no obstante, recupera el tono de sátira social en varias secuencias de ingeniosa ironía, a saber: una estantería de libros falsos se corre como un telón para dejar paso a un televisor escondido; un nutrido grupo de fans acuden al rey para pedirle autógrafos como a una estrella de los *media* (que, efectivamente, lo es); Shahdov corre a declarar ante el Comité, con objeto de negar su pertenencia al comunismo internacional, con el dedo metido en una manguera que inunda de agua el tribunal al modo de una película coetánea de Jerry Lewis. Como en los films de este actor-productor-director, Estados Unidos es presentado como un enorme psiquiátrico poblado por seres enloquecidos, precipitados, alienados y adormecidos. El propio monarca decide, en consecuencia, volver a Europa y consigue una cita en París con su esposa, que ha decidido anular su petición de divorcio. "Es una locura vivir aquí", confiesa antes de abandonar el país de las oportunidades y del culto al individuo.

¿Hay ambigüedad ideológica en el tratamiento que Chaplin otorga al relato, en su mirada a la sociedad hipercapitalista de 1957? ¿Es benévolo con la figura de un rey absolutista de la europea monarquía de Estrovia, caprichoso, opresor del pueblo? *Un rey en Nueva York* es, como se ha dicho, una película satírica y son objeto de su mordacidad el *mccarthismo*, el capitalismo, el dogma socialista, la acracia, las monarquías anacrónicas, la guerra fría, la obsesión nuclear, etc. Parece que lo realmente le interesa a Chaplin es describir un mundo confuso e inaprehensible, deshumanizado y desolador. Y efectuar una reflexión, a modo de paráfrasis, de su propia situación como artista en ese doble mundo (a saber, la sociedad contemporánea y Norteamérica): es decir, fuera de sitio, desubicado a medio camino en el Océano que aleja Hollywood de Europa y viceversa.



LIBROS DE CINE

Pablo Pérez Rubio

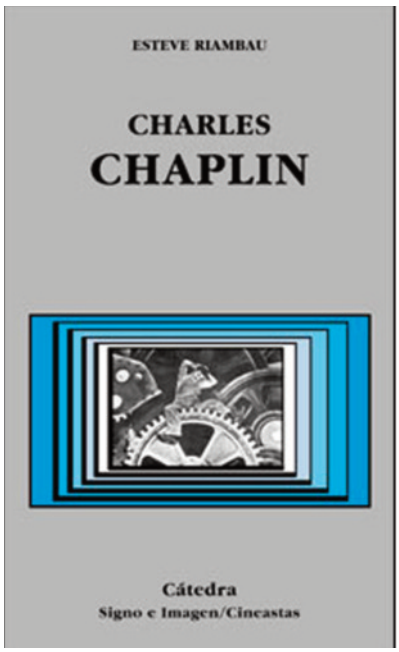
Esteve Riambau
Charles Chaplin
Cátedra, 2000

Luis Luque y Carles Arbat
Me llamo Charles Chaplin
Parramón, 2012

Charles Chaplin
La soledad era el único remedio. Conversaciones
Confluencias, 2014

Charles Chaplin
Un comediante descubre el mundo
Confluencias, 2014

Charles Chaplin
Mi autobiografía
Lumen, 2014



Charles Chaplin es uno de los cineastas universales que más bibliografía ha suscitado a lo largo de los últimos cien años: una personalidad contundente y admirada (pero no exenta de polémica), un personaje icónico, reconocible y para todos los públicos, películas de lectura cómoda y sencilla…, todo ello ha contribuido a hacer de Chaplin y su obra una fábrica de páginas impresas.

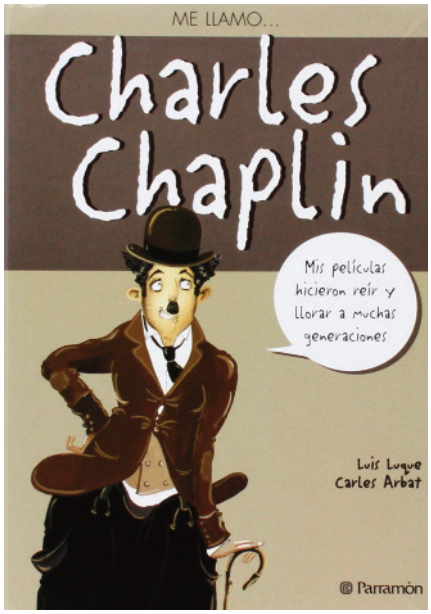
Nuestro país no es una excepción. La colección Signo e Imagen/Cineastas de la editorial Cátedra dedicó su número 50 a este inabarcable cineasta; el volumen, a cargo de Esteve Riambau, sigue la estructura de la serie: una introducción al autor (personaje, cineasta, hombre) y un análisis cronológico de su obra, de los años de la Keystone y la Essanay hasta *La condesa de Hong Kong*. Y aunque prima la sociología sobre el análisis de las películas, este libro constituye la mejor herramienta en castellano —como libro de consulta y como lectura— para acercarse a la filmografía del director inglés.

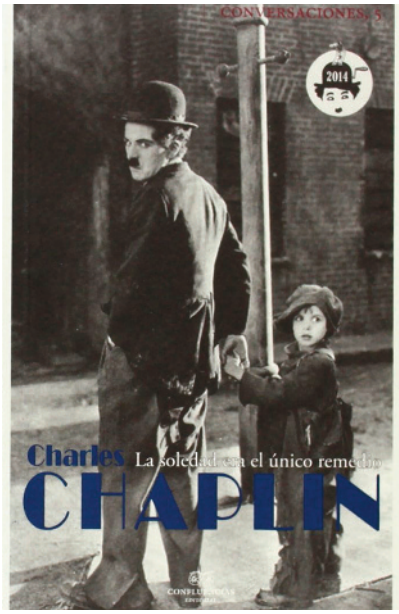
Algo que no puede decirse de la autobiografía que Chaplin escribió entre 1958 y 1964, y que tiene más interés para conocer no solo su figura mediática como *star* del peculiar *system* de Hollywood, con el que mantuvo a lo largo de su vida



una conocida relación de amor/odio, sino también el contexto cultural y político de esas décadas cruciales y decisivas. A lo largo de seiscientas páginas, el cineasta habla mucho de su vida social, de sus contactos y de sus relaciones, peco poco de su cine, y casi nada de sus películas (algunas ni las cita). Se constata la presencia de un hombre egocéntrico y narcisista, capaz de reflexionar sobre el *mundo* con tino e inteligencia, pero muy esquivo a la hora de hacerlo sobre aquello que fue la materia de su profesión y su arte. Ecos de sociedad, eso sí, protagonizados por William Randolph Hearst, Douglas Fairbanks, Fatty Arbucke, Marion Davies, Albert Einstein y esposa, Fred Karno, W. Somerset Maugham, Mary Pickford, Mack Sennett, H G Wells, Mabel Normand y la amplísima familia Chaplin.

Confluencias publicó en 2014 una selección de entrevistas al director de *El gran dictador*, con el título *La*



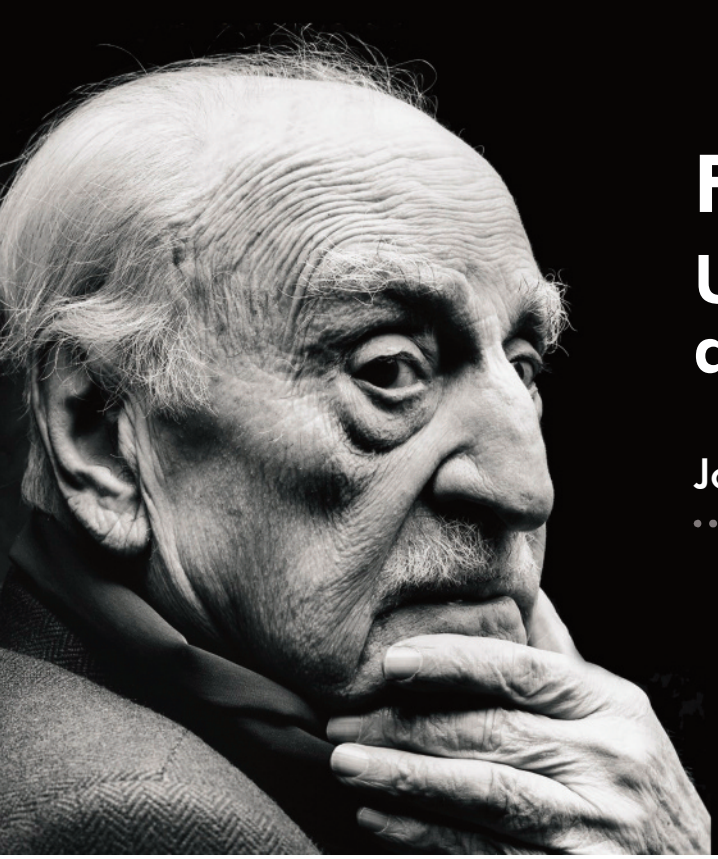




soledad era el único remedio y bajo edición de Kevin J Hayes. Se trata de una colección de textos aparecidos originalmente en medios como *Los Angeles Times*, *Los Angeles Herald*, *The Times* de Londres o el *Evening Herald*. Abarcan más de medio siglo, de 1915 a 1967, y revelan la evolución de sus ideas y la maduración de su pensamiento; además, como son entrevistas realizadas durante la promoción de las películas, Chaplin sí suele atacar aspectos de su concepción y de su realización, por lo que este librito resulta jugoso además de entretenido e instructivo.

De la misma editorial y del mismo año es *Un comediante descubre el mundo*, memoria del descomunal viaje —o gira— que Chaplin emprende en 1931 y 1932, y en buena parte en la compañía de su hermano Sydney, por medio mundo con el pretexto de promocionar su película *Luces de la ciudad*. El libro, ilustrado con criterio, recoge las impresiones del artista en su visita a su originaria Inglaterra (incluida la del orfanato en el que vivió varios años de su infancia), y después a Italia, Holanda, Alemania, Suiza, Francia, Argelia, Singapur, Bali o Japón. Publicados originalmente en varias entregas en la revista estadounidense *Woman's Home Companion*, estos textos resultan especialmente interesantes por cuanto reflejan lo que Chaplin va encontrando en un mundo en crisis económica global por los efectos del *crack* y en permanente turbulencia socio-política, de la alterada Europa al polarizado Japón. Por este interesante y un tanto desconocido libro desfilan figuras como Churchill, Enrique de Prusia, el príncipe de Mónaco, H G Wells, Einstein, Gandhi o el primer ministro japonés Tsuyoshi Inukai, al que no llega a conocer porque es asesinado en la misma mañana de su recepción con Chaplin, que a punto estuvo también de caer abatido en un atentado que incluía su persona. El título lo refleja con acierto: *Un comediante descubre el mundo*.

De enorme utilidad para docentes de Primaria es un modesto libro de la badalonesa Parramón/Paidotribo que lleva ya cuatro ediciones. Se trata de *Me llamo Charles Chaplin*, título de una colección que tiene por objetivo acercar personajes y figuras de la Historia al alumnado de nueve a doce años aproximadamente. El texto de Luis Luque es informativo y connotativo a la vez, acercando al joven lector la biografía y la obra de Chaplin, por lo que puede servir como herramienta para iniciarlo a su vez en el mundo de la historia del cine y de la evolución de su lenguaje, si se complementa con el visionado en el aula de alguna película del actor-director. Y las ilustraciones de Carles Arbat, sugerentes e imaginativas, captan con tino el universo del cine en general y el chapliniano en particular. Un instrumento nada desdeñable para acercarse a un cineasta cuyas películas, como se dice en la cubierta del volumen, "hicieron reír y llorar a muchas generaciones".



FRANCISCO AYALA:
Un cinéfilo en la España de los años 20

José Ángel García

"Con sábana tendida / de agua feliz dispuesta en un cuadrado / —alerta, no dormida: / el pulso acelerado— escucha Circe al viento enamorado". Tal es la primera estrofa —una lira— del poema "A Circe cinemática", el único que jamás publicara, con el que un aún bien joven Francisco Ayala —veintitrés años tan solo— cerraba su *Indagación del cinema*, un volumen editado en 1929 por Mundo Latino, que recogía en sus 178 páginas los artículos que sobre temas cinematográficos había ido publicando en *La Gaceta Literaria* y la *Revista de Occidente*. El libro, que se podía adquirir al precio de tres pesetas y media, abría su texto introductorio con una encendida declaración —"yo he pensado el cine, mi coetáneo, con amor, con encanto, y hasta con cierto desenfreno"—[1] que vaya si no hubiera merecido de inmediato para su autor, si el término hubiese estado ya en aquel entonces en uso, la consideración de redomado cinéfilo. Fruto su contenido, según el mismo Ayala aseguraba en conversación con Fidel Cabeza aparecida el 28 abril 1929 en *Diario de Córdoba*, "de mi gran entusiasmo por el cine como espectáculo y como arte", y de, asimismo, como en sus propias páginas con desatado lirismo asegura, del hecho de que fuera el cine —no el circo, precisa— "el espectáculo que primero me sobrecogió de maravilla, al ofrecerme el único paisaje posible en que los frutos son globos infantiles y en cuyos lagos pueden florecer los gramófonos", el volumen no dejaba de ser también un estricto hijo del peculiar momento que se vivía en la década de los veinte del pasado siglo por la literatura y el arte en nuestro país, un momento marcado por la retadora presencia de las vanguardias artísticas y literarias. Como bien han señalado Carlos Serrano y Serge Salaün, "con motivo, principalmente, de la primera guerra mundial que provoca la llegada de artistas de vanguardia en España, el panorama artístico cambia a partir de 1917. Al lado del arte tradicional, definido desde principios de siglo por el arte regionalista o nacionalista, con una variante muy peculiar de un arte nacionalista propiamente catalán, el Noucentisme, múltiples ecos de la vanguardia europea hacen su aparición en un plano experimental"[2]. Dentro de ese nuevo clima intelectual, el cine –el *cinema* como dice Ayala–, "un fenómeno, como ha escrito Manuel Broullón Lozano, incipiente en la España de los años 20" pero que "en Estados Unidos había llegado a constituirse como un fenómeno de masas"[3], va a conformarse para los jóvenes intelec-

tuales vanguardistas hispanos en a la par símbolo, compañero y herramienta del nuevo arte por ellos defendido dado que, volvamos a dar la palabra al propio Ayala en su libro, "El cine ha incorporado a nuestro tiempo —o quizá, por el contrario, las ha recibido, de él— una vibración, una agilidad, una instantaneidad insospechables antes".

Un fenómeno colectivo

No es desde luego Ayala el único entre los jóvenes creadores españoles del momento que siente esa alianza entre el cine y los impulsos de lo que él y sus compañeros consideran ya el nuevo arte de la nueva época. Como muchos años después, en 2006, va a escribir Luis García Montero en el volumen *Francisco Ayala y el cine* que, publicado por Visor, va a acompañar, en conjunta caja, a la edición facsímil del ensayo ayaliano del 29 recuperado así tal cual entonces fuera escrito con ocasión del centésimo cumpleaños de su autor, "El cine adquiere realmente una presencia notable en la literatura española en los años 20. Argumentos, protagonistas, técnicas, vocabulario y perspectivas cinematográficas saltan con una brillante tenacidad de la pantalla a los libros y las revistas, marcando el ritmo —una parte del ritmo— de nuestra poesía y narrativa"[4]. Efectivamente no va a ser el joven Ayala el único creador apasionado en ese tiempo por el hecho fílmico; a este respecto cabría recordar, cual hace García Montero, que "al reunir Francisco Ayala en libro los artículos que había ido publicando en *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente*, respondía a una inquietud de la época y al camino abierto en la revista de Ortega por los artículos de Fernando Vela 'Desde la ribera oscura' (de mayo de 1925) y de Antonio Espina 'Reflexiones sobre cinematografía' (de enero de 1927)"[5]; pero sí va a ser, desde luego, uno de los primeros, si no casi el primero en expresarlo de forma tan explícita y continuada:

> "Francisco Ayala fue uno de los primeros autores que comprendió las raíces de este fenómeno, prestándole atención en su libro *Indagación del cinema*. Así lo destacaron sus compañeros de *La Gaceta Literaria* en una nota publicada el 15 de noviembre de 1929, con motivo del primer viaje del novelista granadino a Berlín: (...) "deja en prensa dos libros: *Indagación del cinema* y *El cazador en el alba*. El primero es, sin duda alguna, la primera obra literaria y de pensamiento que se publica en España sobre el cinema. Una interpretación del cine enfocando este desde un punto de vista artístico, propio, personal"[6].

No cabe de ello la menor duda; como ha resaltado Fernando R. Lafuente, *Indagación del cinema* se conforma como un libro "clave para entender la recepción del nuevo arte cinematográfico tanto en el común de la sociedad española como en los exquisitos círculos intelectuales"[7]. Un libro, además, que, como señala su propio autor, de alguna manera entronca en su estructura con algunas de las características que, a su juicio, corresponden al propio fenómeno en él estudiado porque, nos dice, "no he compuesto —al contrario: he hecho trizas— un libro de cine. Un libro que hubiera podido ser sistemático, enterizo, de una pieza. Pero que ha quedado reducido a un manojo de tirabuzones de celuloide". Pero vayamos ya, aprovechando esta cita, a su contenido…

---

[1] AYALA, Francisco, *Indagación del cinema*, Mundo Latino. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (SA), Madrid, 1929 p.13. Tanto esta cita como todas las demás que hacen referencia al libro están tomadas de la edición facsímil publicada en 2006 con motivo del cien cumpleaños del escritor. La página concreta de cada una de ellas —que siguen casi escrupulosamente el orden cronológico de sus páginas y aparecen entrecomilladas— no se reseña por considerarlo, dado su elevado número, demasiado farragoso.

[2] SERRANO, Carlos, y SALAÜN, Serge, *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad* (pp.213-232), Marcial Pons Ediciones de Historia, en www.jstor.org/stable/j.ctt6wpsr2.10

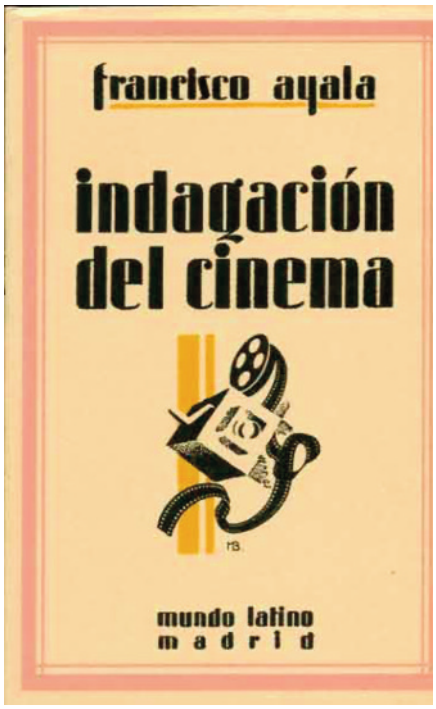
[3] BROULLÓN LOZANO, Manuel, *Francisco Ayala y el cine: reflexión teórica y producción literaria*, *Cauce. Revista Internacional de Filología y su didáctica*, número 31 p.70. Ver también en https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce31/cauce_31_006.pdf

[4] GARCÍA MONTERO, Luis, *Francisco Ayala y el cine*, Visor, Madrid, 2006, p.13.

[5] GARCÍA MONTERO, ibid., p.16.

[6] GARCÍA MONTERO, ibid., pp.13 y 14.

[7] R. LAFUENTE, Fernando, *Francisco Ayala y el cine del 27*, en file:///C:/Users/Admin/Downloads/francisco-ayala-y-el-cine-del-27%20(2).pdf





Un arte nuevo

Unos "tirabuzones de celuloide"… Reflejando el propio origen periodístico de sus textos el libro se estructura, tras su "Introducción", en tres apartados —a su vez subdivididos en secciones o entregas— de muy varia extensión y diferenciados contenidos. En el primero de ellos —"Interpretaciones"—, quizá el más interesante desde nuestro hoy como fiel reflejo tanto de cómo pensaba en ese momento quien lo escribió como del clima intelectual en que lo hizo, Ayala va a describir qué tipo de arte es, a su juicio, el fílmico, pero para ello comienza precisando su propio concepto personal de arte:

> "El arte, como proceso espiritual, como actuación, consiste en desprender de la realidad una apariencia orientada por la brújula del sentido estético (...) esa pura apariencia que es la obra de arte –ajena, por desprendida, a la cosa que imita– puede fingir todo un bloque de la realidad, o componerse de elementos representativos, elegidos en ella como en un desordenado almacén".

Y tras recalcar cómo para él "cualquier producción artística (...) responde esencialmente a una de ambas técnicas" no duda en aseverar que "La última —más valiosa y prometedora, pero también más arriesgada— es la que arte nuevo ha solido preferir, aceptando de manera resuelta su difícil misión", y cómo, por ello, "El creador" —evidentemente para él el creador vanguardista— "se mueve, sin otra guía que su intuición estética, en un orbe de cosas, de sensaciones, de ideas que se presenta revuelto y ajerarquizado a los ojos de su alma", para concluir que "las obras logradas bajo esta técnica se relacionan con la Naturaleza de un modo fragmentario, desigual, indirecto. (...) Sus referencias son múltiples, de procedencias diversas". Esbozado ya el panorama de lo que es el arte, Ayala pasa a considerar, en inflamado relato, cómo el cine, del que resalta su condición de "arte popular", se inserta en el cuadro creativo de esa época en nuestro país y en ese proceso de alumbramiento del arte nuevo:

> "Pasado el crepúsculo de un arte lleno de impurezas, la aurora del nuevo pulverizó la realidad, revolvió sus piezas como fichas de dominó y alumbró obras indecisas, alusivas y nada representativas, abriendo vía a las que hoy son de normal producción en todas las artes. Pero el cine, separándose de la común trayectoria, ha optado por desprender de la Naturaleza bloques íntegros dotados de calidad estética, sin apenas consentir en ellos inmixtión de elementos ajenos a tal calidad. Ha realizado la hazaña que solo un arte nuevo de raíz hubiera podido realizar (...) La musa nocturna del cinema se expresa en un lenguaje directo, pero con prosodia afín a la de las demás voces contemporáneas (...) Y sin embargo, su evidente preferencia por la técnica directa –por la narración y descripción puntuales– en desprecio de la constructiva e imaginística, no revela en él modo alguno de incapacidad para su empleo. Breves y sazonadas experiencias –y hasta una sencilla consideración apriorística, en vista de sus medios– muestran, por el contrario, su especial aptitud para adoptar los aspectos más salientes de tan superior técnica".

Pero la consideración del cine como arte nuevo no impide que Ayala sea también tan particularmente consciente de su dimensión social que a ella dedica el segundo de los sub-apartados de esta parte inicial.

Un arte con dimensión social

En él el joven ensayista, tras explicitar un paralelismo entre el cine y la nueva arquitectura asimismo empleado por otros vanguardistas hispanos del momento —"el cinema y la nueva arquitectura, artes jóvenes, son artes dirigidas a colectividades amplias"—, convencido también de que el cine "no solo madura sus frutos en el haz estrecho, ceñido, de múltiples elementos —según requiere la economía de su producción industrial—, sino que después los proyecta en racimo de luz sobre el público más compacto y extenso que pueda imaginarse", no duda en subrayar su palmario influjo social: "Nuestro paso tropieza con actitudes que reconocemos impuestas a la masa desde el puro cartel de la pantalla, como una propaganda intensa o una orden de gobierno (...) reacciones, velocidades y hasta una cierta ligereza sentimental muy de nuestros días, solo pueden explicarse por la influencia de las estrellas (...) Nuestro mundo está lleno de sugestiones cinematográficas; nuestro lenguaje, de alusiones". Un influjo social que, además, tanto afecta a la masa como a las minorías: "De este arte que pueden llamar suyo las multitudes de paso llano, sin que ello impida a las minorías –caso desorbitado– acercarse a beber en sus fuentes más claras y declararse satisfechas de sus dones" , y así, por ejemplo, "La popularidad máxima de que hay noticia (...) ha coincidido con el favor y el fervor de los intelectuales en un héroe de pantalla: en Charlot"; una impronta social que al abarcar tanto a minorías como mayorías, y apoyada en la condición del cine como producto industrial, hace que "La proa social, que con tanta dificultad abre paso a otras manifestaciones más puras (esto es, más inútiles) del arte joven, avanza, amplia de espumas, en la seguridad industrial del cinema". Y en pro de tan rotunda afirmación añade un fenómeno ya en párrafos anteriores de alguna manera aludido, el de la creación fílmica de héroes: "La misma existencia de *héroes* en el cine revela su honda realidad social y su radical popularidad", un hecho que le lleva a abordar de inmediato, nuevo sub-apartado, la que denomina mitología del cinema.

De los mitos y estrellas a la cámara lenta

Ayala aborda en estas páginas el fenómeno de la creación en el mundo moderno de una serie de lo que considera figuras mitológicas, tanto, por ejemplo, en lo que llama la cartelería (hoy hablaríamos de la publicidad):

> "Frecuentes primaveras industriales cubren las esquinas de la ciudad moderna de hojas de colores. Cada invasión de carteles pertenece a una especie distinta, única, que debuta así ante los ojos de la multitud, y que luego salta a las vallas del extrarradio, a los cristales del Metro, a los periódicos, a las venas hinchadas del gas Neón, prodigándose con voluntad de obsesionarla",

como, por supuesto, en el cine: "Es digna de asombro la enorme parte que en la fabricación de tales criaturas corresponde al cinema. La musa del cinema aparece cada temporada grávida de seres descomu-



Greta Garbo, el gran mito de la pantalla, retratada por Clarence Sinclair Bull

nales que, en un momento —ubicuos—, se apoderan del mundo, para perderse luego como meteoros. Y en algunos casos –los menos– para quedar, bañados en luz propia, estrellas fijas en el arte de siempre". Y así, en la penumbra de las salas de proyección, "La multitud contempla al héroe, que despliega su actividad como podría desplegar las alas de su alma para crearse un mundo propio e intransferible", unos héroes cuya imagen se afirma por encima incluso de las historias que protagonizan en clara demostración, sí, de la alianza del arte fílmico con el espíritu de la época pero que Ayala liga también con anteriores formas expresivas: "Tan aguda facultad de elaborar héroes y crear mitos evidencia, por otra parte, la fiel adhesión del cine a su época; la obediencia con la que atiende las voces de su época. Pero al mismo tiempo le enlaza a formas de arte antiguas y ya exhaustas- el poema épico, la epopeya, parecen haber volcado su contenido en el ecrán, inagotable fuente heroica de nuestros días".

Quizá algo más discutibles pero también interesantes son las páginas siguientes dedicadas a analizar el efecto cómico de lo que, usando la terminología de la época denomina como ralentí, es decir, la cámara lenta, una técnica que el joven Ayala considera, en ese momento, que tiende mayoritariamente a producir precisamente ese efecto cómico: "El *ralentí* es casi siempre una modalidad de efecto cómico. Y, a veces, incomparablemente cómico"; una técnica a su juicio fruto de una deformación, nos dice, analítica, que sería intrínseca a esa intención: "El efecto cómico del *ralentí* nace de una deformación analítica. En general, todo efecto cómico nace de una —tal o cual— deformación" pero tocada a la par de una intención crítica: "Aplicado a cualquier movimiento, ya de por sí solemne, lo subraya y lo desborda hasta precipitarlo a la sima del ridículo. El *ralentí* es el espíritu crítico del cine". Y remata el apartado con un acercamiento al cine que pudiéramos calificar de documental-informativo, a lo que llama "Los Noticiarios".

Junto a la evasión, la actualidad

Ayala comienza ese acercamiento señalando cómo el público no solo demanda al hacer fílmico que sea instrumento de evasión sino también, por otro lado, herramienta de conocimiento de la actualidad: "El hombre nuevo, en sus apetencias cotidianas, no solo pide al cine la inmersión en un baño poético de agua del olvido, sino también, y por contra, algo que ya no bastan a darle el periódico gráfico ni el diario: una presencia exacta de los sucesos, de los acontecimientos que sacuden al mundo con su actualidad. A esta solicitud responden los noticiarios". Y al repasar los medios que para ello la industria y la técnica ponen al servicio del cine, alude, incorporándolo sin reticencias en contra de otras puristas opiniones del momento, a la incorporación del sonido



que está en puertas de generalizarse. (Recordemos que fue en 1927 cuando se estrenó *El cantor de jazz*, considerada oficialmente como la primera película sonora de la historia del cine y que fue en 1929, el mismo año en que Ayala publica su libro, cuando se estrena en Burgos la que también se había venido considerando la primera cinta española con sonido, si bien alternando todavía los diálogos con fragmentos mudos punteados por rótulos, *El misterio de la Puerta del Sol*, de Francisco Elías, aunque ambas tendrían un precedente de producción precisamente hispano, una cinta de once minutos encontrada en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos protagonizada por una adolescente Concha Piquer que incluye recitados, un cuplé andaluz, una jota aragonesa e incluso un fado luso y que se proyectó en 1923, cuatro años antes por tanto de la de Alan Crosland, en el neoyorquino Cine Rívoli). A este respecto dice Ayala: "En los

noticiarios puede hallar satisfactoria aplicación ese invento último del cine sonoro, cuyo comentario marginal rechaza el cine-arte. Arte cabal, el cine dispone de medios de expresión peculiares y suficientes. Todo su proceso técnico, desde los primitivos hasta hoy, consiste en el hallazgo e incorporación de estos medios propios".

De Charlot a Buster Keaton

En el siguiente apartado del libro, bajo el epígrafe de "Figuras", Ayala va a ir pasando repaso, en primer lugar a una serie de nombres emblemáticos del cine de la época: Charlot, Buster Keaton, Janet Gaynor, Adolphe Menjou, Greta Garbo e incluso un personaje de dibujos animados como el Gato Félix. Charlot y Keaton, especialmente el primero, son los más extensamente tratados. En concreto el personaje chapliniano es analizado tanto en sus características genéricas como en tres de sus realizaciones concretas, los largos *La quimera del oro* (de 1925) y *El circo* (de 1928) y el bastante anterior en el tiempo cortometraje *Charlot en el baile* (Mack Sennett, 1914). La admiración del escritor por el hombrecillo del bastón y el bombín es manifiesta: "A pesar de estar inscrito en la corriente esencial del arte —tal vez lo está por ello—. Charlie Chaplin es un artista muy de su tiempo. Si algún nombre de valor universal ha de grabarse –dios protector– en el dintel de nuestra época, es el suyo (...) Charlot, o toda la lira. Desde lo épico hasta lo exquisitamente cómico. (...) Alma elemental, difícil, humillada, es comprendida con amor por los niños, los intelectuales y el pueblo. Y no termina de gustar al burgués, que le encuentra un poso amargo, rebelde". En las páginas dedicadas a *La quimera del oro* además de expresar su consideración de que "Charlot es un producto inconfundible de la ciudad moderna y del moderno afán; en un medio distinto no se le concebiría. Es el hombre de los muelles, de los mercados, de las calles, de los rincones urbanos o suburbanos. El hombre sobrante…", afirma rotundo que "Ningún intento hasta el día —ni quizá ya nunca en los sucesivos— ha sabido trasponer en arte el "hecho americano" de manera tan íntegra, comprensiva y genial" como en esa cinta. Y si al referirse a *El circo* señala que Charlot es —cabría decir que vuelve a ser en la concepción de Ayala— "un personaje despren-





dido, un cabo suelto, una rueda desengranada. Libre ante los caminos incontables del mundo", aprovecha su acercamiento a los doce minutos de *Charlot en el baile* para establecer una gradación en la evolución del personaje entre sus primeras apariciones en la pantalla y las más recientes: "Ahora, en sus películas últimas, Charlot abre el cielo con su sonrisa. En las antiguas lo rasga. Es más radical". Y termina su acercamiento preguntándose, al hilo de su paso por el extrarradio madrileño, "allí donde lo modernísimo: los campos de fútbol, las construcciones cúbicas de cemento armado, los carteles en tricolor, surgen directamente de un suelo prehistórico, que aún conserva huellas y resonancias del paso antiguo de los elefantes", lo que la figura de Charlot significaría para los niños de la España de esos años: "Los niños españoles le ríen el hambre a Charlot, y él también ríe, enseñando sus dientes blanquísimos en un desquijaramiento de hambre y carcajada, en una risa destructora, estremecida, resonante y hueca, que hace vibrar con atroz furia las pantallas de España".

Por el contrario, para Ayala Buster Keaton sería un ejemplo notable de la transformación de los personajes que en el cine estadounidense habrían sucedido —ya "más articulados, flexibles y complejos"— a los "tipos enterizos de los primeros y bien caracterizados films americanos –protagonistas camperos, con un sombrero amplio, un revólver en la cintura y un alma intachable–" pero "en los que, sin embargo, puede advertirse implícita la misma actitud espiritual que mantenía a flote sobre las aguas del ecrán a los elementales jinetes de otros días" cuyo "coeficiente romántico (...) al teñirse de intelectualidad —es decir, de ironía— les inhabilita para el logro, y aun para la acción, haciéndoles derivar hacia ángulos de humor, con frecuencia muy agudos". Porque Keaton "no es ya el nieto de los colonos, la sonrisa flor abierta sobre el caballo ligero, y el brazo extendido, armado, irresistible como brazo de Dios, que da el triunfo a los hombres de piel blanca... Buster Keaton es ya otra cosa". Y sería en *El maquinista de La General*, de 1926 —que es junto a *El boxeador* (1926), *El colegial* (1927) y *El héroe del río* (1928), los títulos concretos abordados por Ayala— donde tendría "su filiación exacta", la de "un romántico que esconde su veneno concentrado en el fondo de unos ojos tristísimos y de una ironía civil. (La que se desprende de su absoluto candor). La de un romántico redomado —ya no indómito— que opone su escepticismo al entusiasmo, a la energía y a la acción". Un personaje que tanto en *El boxeador* como en *El colegial* "—y es la técnica propia de Keaton; su gran descubrimiento—" le vemos "alcanzar las metas, lograr los objetivos por procesos fortuitos, después de haberlos perseguido sin éxito por el medio recto de la voluntad y el esfuerzo. La comicidad de sus *films* estriba en tan rara fortuna".

Actrices, actores y un dibujo animado

Tras Chaplin y Keaton, el joven Ayala va a dedicar sub-apartados específicos al resto de las figuras citadas. De la actriz Janet Gaynor (una de las mayores estrellas del cine entre finales de la época muda y el principio del cine sonoro, galardonada



Janet Gaynor y George O'Brien en Amanecer *(*Sunrise*, 1927), de F.W. Murnau*

con un Óscar en la primera ceremonia de estos premios) va a decir que "representa un sentido idílico del cinema; una delicadeza inefable, capaz de suavizar más todavía los engranajes del film (y a primera vista, un perfil insignificante, indeciso. Un perfil de estrella temblorosa)". Al hablar del actor Adolphe Menjou esboza una comparativa entre el teatro y el cine o, al menos, entre el intérprete de teatro y el cinematográfico (y no hay duda de por cuál se inclina): "El actor de teatro finge, se adapta, simula. Cuanto mejor simule, mejor es su trabajo. En cambio el de cine obra exteriorizándose. Y más bien se le puede comparar a un poeta que crea su mito. Que penetra en una selva de imágenes persiguiendo su propia sombra… el uno se coloca en el lugar que se le asigna en un mundo ya hecho. El otro vierte su espíritu sobre la pantalla limpia y va poblándola de seres y de cosas.". Describe luego a Greta Garbo como "un alma ardiente como la nieve.", y, tras afirmar que "fue la luz azul —fría, perfilada— de los estudios la que puso a flote esa dualidad por la que sabe darse y negarse a un tiempo mismo, tácita, como si jugara con su sombra", sentencia cómo en ella "cuaja de manera definitiva el mito cinematográfico —y eterno— de la *mujer fatal*". Y pasando de la interpretación actoral al mundo de la imagen animada ejemplificado en el Gato Félix señala raudo cómo "en él puede seguirse —claro, en puro esquema— el proceso de mitificación propio del cine. El cine es la fuente mítica más abundante de nuestros días. Una eficaz actividad le lleva a producir con asombrosa frecuencia concreciones ideales que periclitan en breve curva, como un cohete, o persisten —las menos— enlazadas a motivos de índole fundamental", destacando cómo su efigie "ha proliferado en millones de amuletos: en las pulseras de las mujeres, en los juguetes de los niños; saltando sobre el cristal de un automóvil; presidiendo una reunión, asomando la desfachatez de su risa al escaparate de una carbonería…", el *merchandising*, vaya, que diríamos hoy, para terminar apuntando las características y posibilidades de la imagen animada: "Tal es, en todo caso, la realidad poética, emplazada tras esa frontera indecisa donde los seres pueden ser ahora un elefante, y después un globo en forma de elefante, y donde el rabo de un felino puede pasar, como el bastón de Moisés, a convertirse en serpiente". Y remata el capítulo con la exótica figura de Joséphine Baker "la Judith negra, la Sirena de los Trópicos: una sirena con ojos de almendra, con sonrisas de cuchillo, coqueta como un mono y capaz de hacer perder la cabeza a cualquier Holofernes de opereta".

Del cine documental a dos películas chinas

Bajo el epígrafe genérico de "Notas de un carnet" el siguiente apartado se inicia dando cuenta de dos cintas (*María, la hija de la granja* y *L´etoile de mer*, que califica de films documentales extremos) que fueron proyectadas en la que fue la sesión inaugural del Cine Club Español que se celebró el domingo 23 de diciembre de 1928 en el madrileño Cine

Callao, de Madrid, a las once y media de la mañana y que incluyó también el visionado de *Tartufo* de Murnau[8]. Al referirse a la primera, Ayala, tras calificarla de "película primitiva", la considera como un ejemplo del propio proceso del cine desde su nacimiento:

> "Ofrecen estas cintas descoloridas de Preguerra una referencia preciosa, tanto del progreso cinematográfico técnicomaterial como del arte de la expresión y actuación específicas del ecrán. En ella vemos a los actores debatirse, con palidez de condenados a muerte, ante el problema inicial que les plantea la necesidad de producirse igual que en el teatro, prescindiendo no obstante de la palabra. El gesto se les agudiza, queda recalcado en el amplificador que es la pantalla, y se transmuta, pasando por exceso las actitudes dramáticas a la vertiente de lo cómico".

En cuanto a *L´étoile de mer* —cortometraje realizado en 1928 por Man Ray inspirado en un poema del francés Robert Desnos, una historia de corte onírico, dimensión que el realizador subrayó con la utilización de filtros de gelatina para conseguir un efecto *flou*, de concepción surrealista y con un tratamiento de personajes próximo a la estética impresionista de Marcel L'Herbier— piensa, en un comentario en el que no anda ausente la crítica, que "es una preparación de laboratorio, una prueba. Un muestrario de imágenes que recuerdan en ocasiones algún determinado estilo plástico. Un libro lleno de bellísimas láminas donde los valores cinematográficos, cuando no faltan, están débilmente incorporados.", pero que, tal y como se desprendería del texto, es ejemplo de lo que considera un camino válido: "Estas películas de laboratorio tan exquisitamente realizadas, abren un amplio abanico de posibilidades y sugerencias. Que es su interés más fino".



Moana *(1926), documental filmado por Robert J. Flaherty en la isla de Samoa*

Pasa después Ayala a comentar *Moana*, el documental estrenado por Robert J. Flaherty en 1926 y rodado en Samoa (entonces bajo el denominado Territorio Fiduciario de Samoa Occidental), en concreto en las aldeas del distrito de Safune en la isla de Savai'i, y lo liga al afán viajero que a su juicio caracteriza, en esos años iniciales de la centuria, a su siglo, el siglo XX: "Dado el anhelo viajero, el apetito de auroras propio de él, puede comprenderse la emoción pura e intacta con que vemos desfilar ante nosotros cintas como *Moana*", en una actitud que extiende en el apartado siguiente —"Rosas chinescas"—, el final ya del libro antes del poema que al principio de este artículo quedó reseñado, a una película como *La Rosa de Pu-Chui*, estrenada en 1927 por el director chino Hou Yao, que junto a otro film del mismo realizador, *La rosa que muere*, se habían proyectado en otra sesión, la quinta, del Cine Club Español, el 15 de abril de ese 1927 en el madrileño Palacio de la Prensa, presentada, por cierto, por Federico García Lorca, que en ella leyó los poemas "Oda a Salvador Dalí" y "Romance de Tamar y Amnón", en la que también se dio lectura al cuento popular chino "Nuwa" y que, fiel al epígrafe de su convocatoria —"Oriente y Occidente"— se completó con el visionado del film de Eugène Deslaw *La marcha de las máquinas* (1927) y del documental *Cristalizaciones*. Para Ayala, si bien "Ante los *films* chinos se vive ese sueño de las estampas seculares que se ponen en marcha; nuestra memoria abre un recinto mágico de tíbores y cajas de música" también viene a señalar cómo "hay



Hou Yao (derecha), con Li Minwei (izquierda) y el fotógrafo Liang Linguang (centro), en la década de 1920

otros motivos de sorpresa y admiración en estas iniciales películas chinas. El comprobar por ejemplo que su concepto y fábula nos eran conocidos y hasta familiares, es uno de ellos. (...) Especialmente una de las cintas —y es la de más auténtico cuño: *La Rosa de Pu-Chui*— ofrece "un raro paralelismo con cierto tipo de películas americanas", para, tras haber enumerado las características de su trama y su puesta en escena, concluir cómo "esta reunión, minuciosa, irisada, finísima de elementos tan dispares, es lo que más puede encantar nuestra mirada, hecha a los amplios y resueltos toboganes de luz y sombra".

Del Ayala cinéfilo del 29 al de 1975

Evidentemente el Ayala que a sus veintitrés años y en el efervescente clima de las vanguardias hispanas de la década de los veinte del pasado siglo publica esta su *Indagación del cinema*, dista bastante del que luego y sucesivamente –ya que eso sí, mantendrá un continuado interés por el hecho fílmico– iría ampliando y evolucionando su visión de él con títulos como *El cine, arte y espectáculo*, editado primero en 1949 en la bonaerense editorial Argos y después, en 1966, en la mexicana Universidad Veracruzana, y más aún en *El escritor y el cine*, obra publicada en 1975 por las madrileñas Ediciones Centro y posteriormente ampliada en las sucesivas ediciones de 1988 en Aguilar y de 1996 en Cátedra, una edición, esta última, que recoge sus artículos sobre cine desde la década de 1920 hasta 1995, y que quedó recogida en el volumen III ("Estudios literarios") de sus *Obras Completas* impresas en 2007 por Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg. Una evolución hija de un proceso a lo largo del cual puede constatarse cómo —tal cual escribiera Jorge Urrutia y cita Luis García Montero en su ya citado *Francisco Ayala y el cine* compañero del facsímil de la *Indagación* ayaleana en el *pack* conmemorativo de los cien años de su autor— "si *Indagación del cinema* es el testimonio del interés de una generación por el cinematógrafo, *El escritor y el cine* lo es de un novelista del siglo XX que no ha dejado de reflejar sus preocupaciones por el



Francisco Ayala en un retrato de los años 30

hecho cinematográfico"[9]. Quede sin embargo aquel su primer acercamiento al fenómeno fílmico como un espejo fiel de la actitud personal de su autor y, a su través, también del clima intelectual que en las décadas iniciales del siglo XX vivían en nuestro país arte y literatura.

[8] LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, "Cine-clubs: escuelas de cine", https://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/17740/pag42.pdf?sequence=1

[9] URRUTIA, Jorge, "La indagación cinematográfica de Francisco Ayala", en *Francisco Ayala. Teórico y crítico literario*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1992, p.197, citado por GARCÍA MONTERO, ibid., pp.141 y 142.

POEMAS CON PELÍCULA
Rafael Soler, puro cine



Como en los tres primeros números de *TIEMPOS MODERNOS*, retomamos en esta quinta salida de nuestra revista la sección "Poemas con película", ofreciendo tres piezas que toman el cine como parte de su imaginario sentimental, cuando no se nutren de su inspiración inmediata o de su concepción formal, sostenida en una narrativa puramente cinematográfica.

Son tres textos del poeta **Rafael Soler**, que si bien ni es conquense ni vecino de nuestra provincia (es un valenciano de Madrid), en nuestra ciudad se le tiene por un *enconquensado* a carta cabal: todo un lujo tratándose de un poeta excepcional que, además, es uno de los más destacados, seguidos y leídos de la actualidad. De algunos de sus libros —*Maneras de volver* (2009)*; No eres nadie hasta que te disparan* (2016)— ha agotado hasta ocho ediciones.

Por detrás de la fila de atrás —la "de los mancos"-, sobre el haz de luz pudoroso (a veces ruborizado, otras inquietante) de la linterna de un acomodador, suspendidos en la atmósfera íntima, densa, oscuramente luminosa de una sala de cine, descubrirá el lector la presencia incontestable de Federico Fellini; los labios y, sobre todo, el escote exuberante de Ava Gardner, apenas entrevisto por la mirada en flor de un adolescente; la lúbrica figura en blanco y negro de Marilyn Monroe, el carmín de sus labios acariciando la voz dormida del *happy birthday* más sensual y quizá más triste del mundo.

De los dos primeros poemas presentamos —por ser la última— la versión ofrecida por Rafael Soler en su antología poética *Leer después de quemar* (Olé Libros, 2019), que aunque no muestran ninguna diferencia textual respecto a los originales, sí presentan notables cambios formales en cuanto a la disposición de algunos versos.

Francisco Mora

SE NOS APAGA EL MUNDO (CINE PURO)

Exterior día
paisaje con manzanas

plano general que muestra casi todo
menos tú

ruido de voces que se acercan
con un eco lejano de cascos de caballo
pájaros también en una rama
que no merece el viento

en el centro de la imagen
dos hombres pelean con espadas por su vida
todavía sin deudas ni títulos de crédito

y en las butacas numeradas siete y nueve
pasillo central y terciopelo

lento zoom con música de piano
mientras abres descarada
el pan de la merienda y de tu falda.

De *Maneras de volver* (Vitruvio, 2009)



ENTRE MIS SÁBANAS DE PIEDRA NO TE ESPERO

Hubiera preferido
un final con manteles desplegados
Fellini por ejemplo
y un río haciendo de frontera

por pedir y poco pido
que un golpe de viento
me derribara un hombro

y caer al fin honestamente
al encuentro de la tierra feraz
entero el labio
y haciendo las hormigas comisura

un fin como se ve
de los que bien merecen
una historia contada al salir
entre murmullos

el cuello del abrigo levantado
las butacas tibias
cada pie al encuentro de su lunes

y John Fitzgerald Kennedy
la voz de Marilyn en blanco y negro.

De *Maneras de volver* (Vitruvio, 2009)

PERMÍTAME HOY QUE LE RECUERDE SU PRIMER EMPLEO

En la pantalla
los labios submarinos de Ava Gardner
ofreciendo al boquiabierto algún indicio
de su escote fluvial chocolatina

en el pasillo usted
enarbolando la paz de una linterna
por dar a los urgentes su butaca

permítame hoy que le recuerde
silente edecán de las moquetas
que el mundo era entonces un percance
con dos soles y un candado

que dueño de su imperio
en el palco central acomodaba
los sustos con hipo de la infancia

don Moisés y su calva retumbante
don Hilario y sus dedos acechantes
don Gabriel y su pene basculante

en la pantalla
el trote alegre de un caballo

en el pasillo usted
asomado al bastión tecnicolor
que pueblan los fantasmas.

De *No eres nadie hasta que te disparan* (Vitruvio, 2016

TENDENCIAS DEL CINE ACTUAL



La temporada 2019-2020 del Cineclub Chaplin (y la Semana de Cine Español, y los cines Odeón, y las plataformas domésticas) ha sido tan atípica —el cine se paró a mediados de marzo de 2020— como productiva en películas de interés, que han revelado las más diversas tendencias del cine actual. Hemos visto realismo estilizado (*Los miserables*, *Las herederas*, *La inocencia*, *El traidor*), manierismo postmoderno (*Los muertos no mueren*, *La portuguesa*, *Sombra*, *Retrato de una mujer en llamas*), testimonios musicales (*Amazing Grace*), animación (*Buñuel en el laberinto de las tortugas*), *tableaux* históricos (*El oficial y el espía*, *El irlandés*, *Mujercitas*), reflexiones sobre la contemporaneidad (*Lo que arde*, *Largo viaje hacia la noche*)… Hemos disfrutado de la cosecha aportada por maestros (Roman Polanski, Clint Eastwood, Marco Bellocchio, Jim Jarmush, Zang Yimou, James Gray, Martin Scorsese, Bong Joon-Hoo, Albert Serra, Kore-eda), nuevos talentos (Céline Sciamma, Óliver Laxe, Ladj Ly, Bi Gan, Thomas Stuber), muchas mujeres realizadoras (Lucía Alemany, Neus Ballus, Rita Azevedo Gomes, Greta Gerwig, la propia Sciamma) y prestigios del pasado (el fallecido Sidney Pollack, Costa-Gavras, Peter Bogdanovich).

Destaquemos y guardemos en la memoria, independientemente de dónde las hayamos podido ver: *Parásitos* (Joon-Ho), *El irlandés* (Scorsese), *Ad Astra* (Gray), *Liberté* (Serra), *Érase una vez en… Hollywood* (Tarantino), *Diamantes en bruto* (hermanos Safdie), *An Elephant Sitting Still* (Bo) y las que forman parte de la siguiente antología. Los colaboradores de *TIEMPOS MODERNOS* presentamos en ella, como cada año, una selección de comentarios de algunas de las películas más representativas de esta *interrupta* temporada, con la intención de que resuma las múltiples perspectivas y miradas que ofrece el cine contemporáneo de este mundo globalizado para lo bueno y para lo malo.

Antología

RETRATO DE UNA MUJER EN LLAMAS

Céline Sciamma



Los viejos espectadores agradecemos siempre la llegada de un nuevo realizador (realizadora, en este caso), cuya aportación inicial, además de novedosa, que se da por supuesto, viene envuelta en un aparato formal extraordinariamente sugestivo, que hace esperar la llegada próxima de otras propuestas en línea con la actual, posibilidad no siempre confirmada, como demuestra la experiencia, pero que es lícito mantener en tanto no se produzcan hechos que desmonten esa virtualidad. Conviene advertir que esta no es la primera película de Céline Sciamma, que acumulaba ya tres largometrajes desde que rodó el primero en 2007, pero este cuarto, *Retrato de una mujer en llamas,* es el primero que llega a España y también es el título con el que ha empezado a ser considerada como algo más que una promesa en ciernes.

Hay suficientes méritos para ello en esta fascinante película, cuyo tratamiento formal tiene las características envolventes que son propias de un relato que atrapa al espectador y lo impregna, más allá de las circunstancias narrativas intrínsecas al relato que, en este caso, además, también cuenta con unos ingredientes apasionantes tomados directamente del goticismo. A un apartado lugar de la costa francesa, en un tiempo anterior a la Revolución, llega una pintora que debe procurar llevar a cabo un encargo complicado: pintar a la joven Héloïse sin que ella lo sepa, pues se niega a posar. El artificio de la artista, Marianne, consistirá en ganar la amistad de la joven para captar todos los detalles de su aspecto físico, recogiendo apuntes en la memoria para luego trasladarlos en secreto al lienzo.

Con este esquema, la cámara que de manera ciertamente elegante y sugestiva maneja Sciamma va construyendo una historia de amor con sus variadas aristas: el nunca explícito pero siempre latente de la pintora, el que con tanto desagrado espera a la joven, obligada a casarse en contra de su voluntad, el que se adivina en la figura de la madre (espléndida Valeria Golino), todo ello elaborado desde una perspectiva artística, cuidadísima en el encuadre de cada plano y patente igualmente en el tratamiento del vestuario (aspecto que cuida la propia realizadora, aunque no esté acreditada en los títulos). A través de la construcción del relato, que se va encadenando mediante alusiones sutiles hasta llegar al, por otra parte, esperado estallido final, que se va insinuando a medida que la película avanza en el tiempo, Sciamma elabora una obra sólida, rotunda, de una belleza formal subyugante, en la que gestos y miradas alcanzan una dimensión expresiva cargada de emotividad a la vez que de belleza.

Marianne, la pintora, se va enamorando de Heloïse a medida que la sigue y la mira, ajena a sus aparentes desplantes formales, para ir reteniendo en su mirada los detalles que le permitan luego, en la soledad secreta de su cuarto, ir dando forma al retrato que le han encargado. Nos encontramos, pues, ante una doble consideración, la del arte y la del amor a través del arte, como si entre ambos conceptos hubiera un espejo que sirviera para reflejar el uno en el otro. Todo ello a través de una mirada, la de Céline Sciamma, que no es fría ni distante, sino cuidadosa, detallista, amorosa ella también, de sus personajes (todos mujeres, como en la casi totalidad del equipo técnico).

José Luis Muñoz



BUÑUEL EN EL LABERINTO DE LAS TORTUGAS

Salvador Simó

El Cineclub iniciaba su cuadragésimo-novena temporada con una sesión doble que resultó altamente estimulante. Estaba formada por el cortometraje *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) y la película de animación *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (Salvador Simó, 2019), que precisamente relataba el proceso creativo y el rodaje del documental, hace casi noventa años, en aquella arrinconada región extremeña. La principal dificultad estuvo en conseguir una copia *proyectable* de *Las Hurdes*; al final fue posible utilizando una versión subtitulada en italiano a la que se incorporó la locución añadida en los años sesenta con la voz de Paco Rabal.

Tras haber desempeñado una destacada labor en el departamento de efectos digitales para diferentes superproducciones de la gran industria norteamericana en títulos como *Las crónicas de Narnia*, *Piratas del Caribe* o *El libro de la selva*, Simó regresó a España para llevar a la pantalla la novela gráfica *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, firmada por el ilustrador Fermín Solís y publicada en el año 2008. Manteniendo los trazos sencillos y los tonos templados del cómic, la película consigue definir con acierto los distintos caracteres de los personajes, empezando por el propio Buñuel, obligado a sobreponerse a algunos fantasmas de la infancia, que también sirven para humanizar las viñetas. Aunque la película contextualiza algunos momentos decisivos mediante la inclusión de breves planos del documental original, para valorar y saborear en toda su dimensión el trabajo se consideró necesario recuperar el documental, puesto que en realidad se trata de lo que podríamos llamar un singular *making of* de *Las Hurdes*. Tras el provocador periplo por los avatares del movimiento surrealista que habían supuesto sus primeros films *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), Buñuel cambió radicalmente de género (o quizás no tanto) para, desde un enfoque naturalista, mostrar una cruda realidad por momentos revestida con tintes de tonos casi irreales. Por otra parte, *Buñuel en el laberinto de las tortugas* muestra cómo el director aragonés intervino en la creación de una apropiada *dramaturgia* mediante recursos que, a pesar de ser utilizados desde los inicios del cine por los más avezados documentalistas, no dejan de provocar las lógicas sacudidas en el ánimo moral de los espectadores actuales. Contradicciones que otorgan algo de sentido a la frase "el espectáculo es una diosa corrompida".

La película de Simó recupera la memoria de Ramón Acín, polifacético artista oscense de ideología anarquista fusilado en agosto de 1936, unido a Buñuel por entrañables lazos de amistad que aparecen reflejados en el film en varios detalles de implicación, complicidad y entrega con el proyecto cinematográfico de su paisano, a pesar de que como productor le tocaba representar el rol menos agradecido. Este olvidado personaje desempeñó un papel fundamental en la génesis, impulso y culminación de *Las Hurdes*, hasta el punto de poder afirmar que sin Acín no existiría el film. Por muy inverosímil que parezca, la historiografía ha concedido marchamo de naturalidad, a base de iteración impresa en letras de molde, a la leyenda sobre el origen de la financiación para realizar la película. Como cuenta Simó, y asimismo aparece en el relato gráfico de Solís, al no conseguir dinero para sacar adelante el proyecto, Asín prometió a su amigo Buñuel que si le tocaba la lotería le produciría la cinta. Dicho y hecho. Gracias a la mediación de la siempre huidiza diosa Fortuna, el director pudo contar con un capital de veinte mil pesetas, la cuarta parte invertida en la compra de un automóvil para viajar por la comarca. Como la realidad probablemente fue bastante más prosaica (según otras versiones, el dinero podría proceder de extorsiones por parte de células anarquistas), la historia, una vez más, da la razón al maestro John Ford cuando dijo que prefería la leyenda por encima de los hechos.

Pepe Alfaro

SOMBRA

Zhang Yimou

"El estilo visual está inspirado en las técnicas con pincel de tinta de la pintura china. Siempre he querido experimentar con este estilo único de tinta y efecto de lavado. Las escenas con lluvia, en particular, tienen una textura muy fluida que crea un ambiente único", ha dicho Zhang Yimou.

Esta es la historia de un doble de cuerpo. Conocidos como "sombras", los dobles de cuerpo han existido desde la antigüedad. Una sombra debe estar lista para entrar en acción en ese momento crítico en que la vida de su maestro está en juego; una sombra debe combinarse perfectamente con lo real de modo que lo verdadero y lo falso no puedan distinguirse.

¿Es él un hombre que pertenece a la luz? ¿O un fantasma escondido en la oscuridad? ¿Quién vivirá? ¿Quién morirá?

Sombra cuenta la historia de un poderoso rey y su gente que han sido expulsados de su tierra natal y desean recuperarla. El rey es salvaje y ambicioso. Su gran general es un visionario que no anhela más que la victoria en la batalla final, necesitando mantener sus planes en secreto. Las mujeres del palacio son figuras trágicas, atrapadas entre ser veneradas como diosas y al mismo tiempo tratadas como simples peones. Por último está el plebeyo, personaje alrededor del cual giran las inexorables fuerzas de la historia, siempre dispuestas a devorarlo.

El film abre con un plano en el que la Dama observa a través de un pequeño agujero. Y finaliza con la repetición de un plano similar, con la mirada de la mujer en un pequeño orificio. Yimou quiere que, aunque sea desde la más diminuta rendija, todos puedan contemplar su sombra: "Las mujeres a menudo desempeñan papeles importantes en mis historias. En *Sombra* vemos a una mujer atrapada entre su esposo y su sombra, entre el poder y el amor, experimentando un viaje emocionalmente complejo, obligada a tomar decisiones desde el principio hasta el final", ha declarado.

Sombra es una fábula clásica del imaginario chino, adaptada de una de las historias del extenso *Romance de los Tres Reinos*, escrito por Luo Guanzhong, considerado un clásico de la literatura china, en el que se conjugan elegancia y espectáculo, y en donde las tramas palaciegas y cortesanas comparten espacio e importancia con la épica batalla entre dos grandes guerreros, el general de la ciudad de Jing y el Comandante del reino de Pei. Y ante el inminente conflicto, la Dama, esposa del Comandante, deberá tomar importantes decisiones para intentar evitar una catástrofe.

Reseñamos el continuo enfrentamiento de opuestos que vertebra la película con contraposiciones como luz/oscuridad; agua/fuego; *yin/yan*: "Esta película", afirma el director chino, "trata sobre la lucha, la supervivencia, los terribles problemas y la ambición salvaje, de cómo un hombre común puede arreglárselas no solo para sobrevivir en medio de los juegos de poder de los reyes y la aristocracia, sino también para convertir la derrota en una victoria. El rey es un rey, todos los reyes del mundo son similares. Por un lado él es alguien en la parte superior de la jerarquía, rodeado de sujetos que compiten por el poder y la posición con todas las emociones ordinarias".

Además de encargarse del rodaje, Yimou ha coescrito el guion junto a la debutante Wei Li. Sorprende la imaginación y el ingenio desplegado para crear secuencias



de lucha únicas, tremendamente originales y cargadas de belleza y misticismo, con referencias al caballo de Troya, a las gestas bélicas clásicas que provienen de la tradición oral, y el regreso al cine *wuxia* (literalmente, "caballeros (o héroes) de las artes marciales"), que tan bien ha sabido llevar este director a las masas.

En este sentido, a lo largo de la película afloran otros conflictos muy interesantes como la pérdida de la identidad, la búsqueda de los orígenes o la imposibilidad de imaginar una existencia al margen de la que se ha forjado en la sombra. Estas ideas vienen remarcadas por el impacto de las imágenes y por la banda sonora, con dúos de cítaras desgarradores que marcan musicalmente la narración. El conjunto es muy sorprendente y supone un nuevo reencuentro entre la tradición y la modernidad.

La depuración estilística de *Sombra* hace que el film conforme un díptico estético con *La casa de las dagas voladoras*, barroca puesta en escena de artes marciales, lo que explica que la película se desarrolle en una escala de grises combinados con el blanco y negro, escondiendo a sus personajes entre biombos y bambalinas, elemento que resulta clave para definir la psicología de sus personajes encerrados tras sus velos.

La verdadera sombra de la cinta es, precisamente, el doble de uno de los personajes, que proyecta una imagen falsa de sí mismo por imitación. La inclusión del doble fantasmagórico andante ahonda en la reflexión del propio ser y en la psicología del doble. Este planteamiento convierte a la última obra de Yimou en una combinación de secuencias de acción, sin olvidar sus tintes de drama de época y, al mismo tiempo, remarca su propuesta estética y sus movimientos coreográficos.

Hay que señalar también que, aunque el final de *Sombra* es bastante impredecible, porque parece un tanto forzado lo que sucede en las últimas escenas, en las que se producen varios giros de guion imprevistos, y se descompensa el equilibrio que venía imperando a lo largo de toda la película.

Juanjo Pérez

MADRE

Rodrigo Sorogoyen

Nunca segundas partes fueron buenas. El conocido dicho popular no tiene por qué ser rigurosamente cierto. En cine, no lo es. Hay un amplio repertorio, sobre todo en los últimos años, de magníficas series de películas montadas a partir de una primera propuesta que se desarrolla a continuación en secuelas que pueden ser tan dignas e interesantes, cuando no más, que la inicial. Más excepcional es la pretensión de tomar un cortometraje para, al amparo del éxito obtenido, ampliarlo para transformarlo en un largometraje. Los ejemplos son igualmente raros en literatura, aunque alguno existe. Cualquier tratadista en ambos géneros explicará, con argumentos sólidos, que el punto de partida de un creador, cineasta o escritor, es radicalmente diferente según cual sea el objetivo de su trabajo: no es directamente aplicable el planteamiento de un cuento a una novela, de un cortometraje a un largo.

Rodrigo Sorogoyen ha querido desafiar la ortodoxia de esos criterios y a partir del considerable éxito de *Madre* (2017), con la que ganó el Goya de ese año y aspiró incluso al Oscar (pudimos verla en la Semana de Cine de Cuenca), envanecido por el considerable éxito de crítica y público de aquel estimable corto, concibió la idea de ampliarlo para realizar un largometraje del mismo título. A la vista del resultado, podemos afirmar, como primer postulado, que el director se equivocó de manera considerable, porque su película, ajena a referencias anteriores, considerada en sí misma, podría haber recibido una valoración estimable, pero el condicionamiento impuesto, que empieza por el garrafal error de incorporar el corto para ocupar los primeros 19 minutos de la película, condiciona todo lo que viene a continuación. Sin esa referencia previa, la película podría haber tenido una aceptación muy distinta a la que merece porque, entre otros motivos, despertó unas expectativas, ya en la desmesurada publicidad previa a su estreno en el Festival de Sevilla, que hacían esperar una historia tan rotunda, concisa y estremecedora como lo fue el corto.



No hay tal cosa. El relato da un salto de diez años. Elena, aquella madre angustiada con la llamada de su hijo, desde una playa francesa, en la que se encuentra solo y perdido, sin poder localizar a su padre, es ahora una mujer acongojada por varios complejos íntimos, que parece encontrar consuelo al conocer a un jovencito que remotamente le recuerda al hijo perdido y al que se aproxima con una tendencia psicópata que tiene mucho que ver con el complejo de Edipo. El primer contacto entre ellos es de una falsedad que casi puede provocar en el espectador la risa que generalmente acompaña a las escenas de ridículo planteamiento, sensación que se va a repetir en otros momentos de esta especie de idilio y que alcanza su culminación en la escena en la casa familiar, cuando la mujer (espléndida interpretación de Marta Nieto, desde luego) pretende entrar para hablar con el joven Jean y es ignominiosamente arrojada fuera. Sometida así a una humillación vergonzosa, esta madre sin hijo alcanzará las proximidades de la frustración, impedida de desarrollar el deseo que la impulsa. En el lado contrario, la escena del encuentro con el marido está desarrollada de una forma ejemplar y es, con mucho, el mejor momento de la película.

El relato tiene un componente fundamental psicológico, con algunas reminiscencias no totalmente exploradas de un *thriller*, pero se desenvuelve siempre en la ambivalencia de lo no explícito y ofrece al final, como por desdicha sucede en muchas películas modernas, una no-solución, lo que se suele denominar final abierto, aceptable en muchas ocasiones, pero que en este caso resulta un remedio insatisfactorio que hace volver la mirada, con nostalgia, al excelente corto que sirvió de pretexto inicial para dar forma a esta mediocre película

José Luis Muñoz

LARGO VIAJE HACIA LA NOCHE

Bi Gan

El escritor y director Bi Gan nació en la ciudad de Kaili en 1989, República Popular China. Su debut con la película *Kaili Blues* (2015), ambientada en su ciudad natal, es un impresionante cuadro formado por forasteros, con una narrativa que alcanza su máxima cota en un fantástico plano secuencia de cuarenta minutos, ganó el premio al Mejor Director Emergente en el 68º Festival Internacional de Cine de Locarno. Asimismo fue seleccionado en numerosos festivales de cine. Y su segundo largometraje, *Largo viaje hacia la noche* (2018), coproducción entre China y Francia, se estrenó en el 71º Festival de Cine de Cannes, participando con una enorme acogida en el 66º Festival de San Sebastián.

Lou Hongwu regresa a su ciudad natal Kaili, después de haber escapado de esta hace muchos años. Allí comenzará a buscar a la mujer que amó, Wan Qiwen, y que nunca logró borrar de su mente: "Cada vez que la veía sabía que estaba otra vez en un sueño…, y cuando estoy a punto de olvidarlo sueño de nuevo con ella…". Los sesenta minutos de inmersión en ese sueño vienen a "reasignar nombres, momentos y objetos". Después, el diálogo entre los dos amantes, resulta similar al que mantienen Scott y Judy en *Vértigo*, de Hitchcock, tal como ha reconocido Bi:

> "*Vértigo* fue claramente un punto de partida para mí, especialmente para estructurar la película en dos partes, porque la primera representaba una visión de ensueño de esa mujer y la segunda un visión más realista de ella. También el verde es un motivo principal en mi película: el Hotel Jade, el vestido verde, el libro. El verde conjura a esta mujer misterios que siempre desaparece. Lou nunca es capaz de aferrarse a ella. El color verde está vinculado a la mujer por el vestido que lleva, y cada vez que vemos ese color en la pantalla nos acordamos de ella. Es una manera de evocarla tanto en la memoria de Lou como en la de los espectadores".

La película de Bi Gan sigue una lógica espacio temporal, aparentemente sin sentido, de un sueño, sin reglas



escritas, sin posibilidad alguna de racionalizar nada, con unos personajes que desconciertan al propio protagonista y al espectador.

El director se entrega a un juego, eliminando todo tipo de ataduras, con una original puesta en escena. Largos y lentos movimientos de cámara que imitan la mirada humana, pero que cuando vuelven sobre sí mismos se enlazan con elementos que han mutado o que han desaparecido…, habitaciones en cuyo interior llueve, pero donde hay luz eléctrica, laberintos emocionales perfectamente reflejados en otros tantos que hay que recorrer, subiendo y bajando escaleras dignas de los grabados de Escher, en un largo recorrido inusual a lo largo de la noche en la ciudad de Dangmai, un mundo real pero imaginario, creado por Bi Gan para ubicar sus películas: "Toda la película juega con los recuerdos, la magia de los recuerdos… Siempre me han fascinado las pinturas de Chagall y las novelas de Modiano. Quería hacer una película acerca de sus obras y de las emociones y sensaciones que ellas evocan".

Se trata de un simbolismo que a menudo no tiene correspondencias ni significados claros, aunque abundan las metáforas relacionadas con el nacimiento, la muerte y otras cuestiones metafísicas: lluvia, luces, juegos, infancia, baile, bengalas, música, cine, relojes, objetos diversos…, donde se cuestiona su propia naturaleza, sobre todo cuando nuestro protagonista entra en el cine y, como en tantas películas de serie B, espectador y personaje llevan a cabo el mismo gesto de esconderse tras unos cristales tintados.

Todos ellos son símbolos bien conocidos, y que podrían entenderse como ejemplos de una gramática visual, que hacen referencia a los iconos que se procesan en el subconsciente colectivo, con significados universales. Así se comienza con una historia de cine negro donde se busca a una mujer desaparecida y acaba con un romance imposible, todo ello narrado con una exquisita tecnología al servicio del film, remarcada con innumerables y generosos *travellings* y movimientos de cámara. Afirma Bi: "*Largo viaje hacia la noche* era cine negro, cercano a *Perdición* de Billy Wilder. A través de mi proceso de destrucción escena tras escena, la película tomó el estilo final".

El novelista Chang TaChun fue consultado para la elaboración del guion: "Hablamos extensamente sobre la estructura de la película, incluyendo su división en dos partes. El título de la primera parte es Memoria; el de la segunda es Poppy, en referencia al poema de Paul Celan". La primera parte aborda cuestiones de tiempo y memoria en diferentes líneas temporales, mientras que la segunda trata de la noción del espacio, enfatizado con la singular secuencia de 3D:

> "La película trata sobre la memoria, por lo tanto tiene que moverse más pon el tiempo que por el espacio. El 3D es una forma muy buena de capturar el espacio, así que en realidad quería expresar ese aspecto durante la segunda mitad del film, comunicar el tiempo como un componente esencial del espacio. Ambos funciona juntos. (…) Para el 3D me inspiré en Ang Lee y en películas como *Gravity* y *Billy Lynn*".

Juanjo Pérez

EL OFICIAL Y EL ESPÍA

Roman Polanski

Entre la oferta que la programación comercial de los cines Odeón ofrecieron en nuestra ciudad a lo largo de la pasada temporada, hubo dos títulos que sobresalieron por encima del resto, y que ningún aficionado debería ignorar. Sin embargo, por diversas circunstancias que polarizan la atención de los espectadores, su repercusión ha diferido notablemente. Mientras la coreana *Parásitos* (Bong Joon-ho, 2019), inteligente e inquietante parábola sobre la pervivencia in crescendo de las clases sociales, que evoluciona desde un tono realista (retrato del presente) a otro delirante (imprevisible futuro), ha cosechado todos los galardones de crítica y público, la última obra maestra del veterano Roman Polanski ha concitado bastante menos atención. Sin que los datos sean extrapolables, resulta muy significativa la comparativa de ambos títulos en nuestra ciudad, mientras que *Parásitos* permaneció diecisiete semanas en cartel (con dos mil cuatrocientos espectadores), el film de Polanski solo pudo verse catorce días, durante los cuales 185 conquenses compraron una entrada. Sin entender los motivos para cambiar el título original (*J'accuse*), tomado directamente del artículo firmado por Émile Zola en el periódico *L'Aurore*; aparte de ser el detonante del caso, la palabra ha quedado incorporada al acervo cultural con una dimensión que trasciende más allá de su simple enunciado. En nuestro país la película será conocida por siempre como *El oficial y el espía*, en referencia explícita a los dos personajes principales, por un lado el héroe de la función, el coronel Georges Picquart (Jean Dujardin), y por otro la víctima, un capitán judío de origen alsaciano llamado Alfred Dreyfus (Louis Garrel), perfecto chivo expiatorio para condensar prejuicios nacionalistas y religiosos que, por otra parte, siguen estando vigentes ciento veinte años después. Desde la primera escena, filmada por Polanski con un frío distanciamiento que refleja a la perfección la ampulosa marcialidad del momento, con toda la parafernalia militar del poderoso estamento armado, la cámara acerca con rigurosa precisión el deshonroso protocolo de degradación de un oficial del ejército francés. El mayor atino del director polaco es que sin traicionar ni desvirtuar los acontecimientos históricos, mediante una puesta en escena precisa y preciosa, un desarrollo fluido de la acción y, sobre



todo, una minuciosidad descriptiva de ambientes y personajes, redondea una obra que le sirve para actualizar los prejuicios que siguen aquejando a nuestra sociedad. Un catálogo de uniformes podridos en ministros y generales que encubren el deshonor bajo la bandera del patriotismo (la virtud de los depravados, según Oscar Wilde), y a los que solo les mueve la perpetuación de su estatus, mantener sus privilegios, como deja patente la cínica declaración del general arrogándose la defensa de la patria con peligro de la propia vida, por si algún voluntario desea ocupar su puesto; palabras tan baldías como su dignidad.

El oficial y el espía coincidió en la cartelera con *Richard Jewell*, última obra de otro ilustre veterano, Clint Eastwood. Curiosamente, los dos títulos tienen muchos aspectos coincidentes: parten de acontecimientos históricos, aunque separados por un siglo; un poderoso aparato del Estado (el Ejército en un caso, la CIA en el otro) blanquea su incompetencia acusando a un inocente con toda la fuerza de su viciado código; una especie de Quijote luchará contra el sistema para destapar el tinglado; y, por último, la prensa jugará un papel *decisivo* en ambos casos. Aparte de la labor sintetizadora de personajes y contextos abordada por el director norteamericano para facilitar la digestión de la historia a su público, sin perder por ello (todo hay que decirlo) el pulso gracias al gran oficio que despliega, el apreciable poso acre que permanece en la memoria del espectador tiene que ver con la portentosa involución registrada por los medios de comunicación. Mientras en la película de Polanski la prensa, aparte de su intrínseco valor literario (ahí estaba Zola), desempeña un papel, no exento de riesgo, de conciencia y relevancia moral contra los abusos, las injusticias y las lacras sociales, en el film de Eastwood aparece retratado el valor de los *mass-media* contemporáneos, particularmente la televisión, principal medio de "información", cuyo primordial objetivo consiste en ganar audiencia a cualquier precio, sin disquisiciones morales. Algo importante se habrá perdido avanzando en el camino.

Pepe Alfaro

LO QUE ARDE

Óliver Laxe

Autor de solo tres films entre 2010 y 2019 (*Todos vós sodes capitáns*, *Mimosas* y *Lo que arde*), Óliver Laxe se ha convertido en uno de los directores españoles más prestigiosos, sobre todo fuera de nuestras fronteras. Y basta la fascinante secuencia inicial del último de ellos para confirmarlo: una pantalla en negro que progresivamente va descubriendo un frondoso bosque nocturno. Rumor del viento, hojas y ramas que se agitan y, de repente, eucaliptos que se derrumban en la semioscuridad. Imágenes y sonidos deslumbrantes, envolventes y misteriosos, puntuados por varios *travellings* sinuosos que aumentan la sensación de anomalía que despiden. Y, al fin, el plano de varias enormes máquinas, como monstruos noctámbulos, que parecen estar talando los árboles para hacer una suerte de cortafuegos o quizá, quién sabe, para comercializar la madera. Estamos en Galicia y los incendios devastan los bosques atlánticos. La secuencia se cierra con el plano más cercano de uno de esos bichos mecánicos gigantescos que, con los faros encendidos, parece mirar el espectáculo de destrucción que él mismo ha provocado. Los faros se apagan —ojos que se cierran— y la cámara escudriña en la oscuridad (excelente fotografía *tonal* de Mauro Herce) los misterios de un bosque que ahora parecerá el de un cuento de hadas, donde se ocultan los seres atávicos y primitivos que pueblan aquellos parajes. Apenas cinco minutos de puro cine de exploración, enigmático y sugerente, que estudia lo real para descubrir lo que se esconde bajo la superficie de las cosas.

Un hombre sale de prisión y regresa a casa. Como antes los árboles, Laxe nos ha mostrado también el expediente carcelario del sujeto, moviéndose de mano en mano: "Este es el del pirómano", "Quemó un bosque entero". Las máquinas destruyen para preservar y el pirómano destruyó por imperativo, quizá el de la voz interior que le indujo a prender el fuego por la pura necesidad de hacerlo.

Laxe juega con el tópico melancólico de lo atlántico-



gallego: rostros sombríos, personajes lacónicos y solitarios, ambiente lluvioso y neblinoso, música que mueve a la tristeza (Vivaldi, Haas, Leonard Cohen). Incluso esa ejemplar mirada triste, a juego con el paisaje, de la vaca enferma que viaja en el remolque del coche de la veterinaria local. El reencuentro de Amador con su madre (ambos actores no profesionales) es distante: parece que se han dicho ya en la vida todo lo que tienen que decirse. Y comen en silencio patatas y huevos cocinados en ese fogón de leña que preside una miserable casa en un entorno de enorme retraso tecnológico y social. Solo la luz eléctrica, el televisor y la furgoneta separan a esta parca familia de una del Neolítico: huerto, vacas, pasto, lluvia, agua, tierra.

No hay en el film "alabanza de aldea" ni mirada arcádica, no hay Rousseau ni Thoreau; solo registro de una realidad social. Se registra el rito del entierro de los muertos; el del cruce del río con el ganado, como en un *western*; el del ordeño de las vacas; y el rito de la venganza. Si un incendio se vuelve a declarar en la zona, Amador será el principal sospechoso. Se filma el fuego con una mezcla de cine documental y película de misterio; Laxe se acerca a él para mostrarlo con detalle, pero capta su espíritu insondable, como una devastadora revelación. Los bomberos salvan vidas de animales y personas; uno de ellos descubre cómo unas cabras montesas han entrado en una casa abandonada y la habitan como los fantasmas que se han apoderado del espíritu de la mansión: sus habitantes humanos han huido de las llamas. Profesionales y voluntarios trabajan con denuedo en la extinción, en una secuencia de absoluto planteamiento documental en la que resuenan ecos simbólicos del infierno que incluyen los primeros planos de los habitantes de la zona, desolados por la destrucción.

Casi al final, la cámara se desplaza de un cielo gris y lleno de ceniza a otro azul y despejado, como trasladándose del infierno a un limbo de luz. Y aparecen otras dos figuras fantasmales: la vieja Benedicta y un hermoso caballo —con los ojos quemados por el fuego— andando sobre las cenizas y las brasas, sobre la desolación de un paisaje lunar. Y el film, político en cuanto pone en cuestión el mito del progreso, concluye con otra imagen redentora, hermosa y estremecedora: la de Benedicta tomando el cuerpo herido de su hijo en brazos, como una Dolorosa o *mater amatissima*, mientras suenan en las alturas los motores de los helicópteros que se retiran del lugar. *Lo que arde* se había iniciado con aquellas máquinas con ojos que devoraban el bosque, y se cierra con este pájaro de acero dominando el cielo y cerrando el ciclo. Imágenes hipnóticas que se presentan como parábola del fin del mundo o sobre la destrucción de un medio de vida.

Pablo Pérez Rubio



EL CINE DE KEN LOACH

De *Riff-Raff* a *Yo, Daniel Blake*

Enrique Gasco García

Es muy extensa la producción audiovisual —televisión y cine— del director británico Ken Loach[1], si bien con una línea constante y clara: visualizar la condición de lo que constituye la clase obrera en el Occidente capitalista y más concretamente en el capitalismo avanzado de Gran Bretaña, con incursiones en conflictos armados o categóricamente guerras, como la de Independencia de Irlanda, la guerrilla en la Nicaragua del sandinismo y abordando desde su óptica la guerra en España, tras la rebelión de 1936. En el primer caso, con títulos como *Agenda oculta* (1990), *El viento que agita la cebada* (2006) o *Jimmy's Hall* (2014). En el segundo caso, con su incursión en la agonía del gobierno sandinista, acosado por el poderoso y agresivo vecino norteamericano *alimentando* la llamada "contra" como punta de lanza, en *La canción de Carla* (1996) que sitúa la acción en 1987. Y en el tercer caso con *Tierra y libertad* (1995), donde a partir de la muerte de un anciano brigadista internacional en Inglaterra, se evoca el complejo significado de la guerra en España; defensa de la legalidad, revolución obrera y antifascismo en el contexto de la época, junto con algunas de las contradicciones y dilemas que recorrieron y debilitaron la legitimidad republicana: milicias populares o ejército regular, colectivización agraria o respeto a la pequeña propiedad, enfrentamiento anarquismo *versus* comunismo y aún dentro de este segundo entre trotskistas y sovietistas o estalinistas. Temas que bien merecen un detallado y específico comentario[2].

Dicho lo anterior, nos fijaremos ahora en el primer vector de amplio recorrido en el cine de Loach, los conflictos de la clase obrera en la sociedad industrial, a partir de la comparación de dos películas separadas por cinco lustros y que, sin embargo, reflejan una dolorosa continuidad de situaciones.

En *Riff-Raff* (1991), *chusma* o *gentuza*, nos situamos en el Londres de finales de los ochenta, al que se traslada un parado escocés en busca de trabajo, consiguiendo un empleo como peón en la construcción/rehabilitación de un edificio, donde se pone de manifiesto la precariedad laboral en toda su extensión. Contratos temporales, ausencia de seguridad e higiene, incluso ratas en el cuartucho de descanso de los trabajadores; arbitrario poder directivo, ausencia de controles sindicales y únicamente se manifiesta positivamente la fraternidad o buena disposición de apoyo ente los propios obreros, a modo de autodefensa, manifestando su resistencia en acciones puntuales, eludiendo tareas e incluso con sus-

tracción de herramientas para vender ilegalmente. Y, contrariamente, como decimos, sufriendo abusos de jefes y encargados en las tareas e incluso con despidos verbales *in situ*, sin más trámite, por incumplimientos, puntuales o supuestos, en una actividad con escasas o nulas garantías individuales y menos colectivas. No hay tregua ni pacto, ellos contra nosotros, relaciones laborales de confrontación, como una vuelta a la explotación del maquinismo, donde está ausente el carácter tuitivo y el pacto de condiciones de trabajo (negociación colectiva) del más evolucionado Derecho del Trabajo, así como la presencia garantista de los poderes públicos. Hay que recordar la época. La acción se sitúa justo en el vendaval individualista y "desregulador" de los gobiernos Thatcher (1979-1990), sucedidos por el también conservador Major; lo que se evoca durante la película.

Tras la Segunda Guerra Mundial era necesario recuperar una economía devastada y una sociedad empobrecida, si bien la clase obrera había salido reforzada de la derrota de los fascismos europeos y asiático, fuerza de choque en los frentes y en la retaguardia productiva, con especial mención al papel de la mujer. El modelo soviético se afianzaba en su materialidad y en el imaginario colectivo de los trabajadores, como alternativa a las democracias liberales. De este modo, uniendo políticas *keynesianas* de gasto público y el miedo burgués a la revolución, se propicia el reformismo socialdemócrata. Sin solución de continuidad se mantenía la confrontación en otro escenario, la llamada Guerra Fría entre los precarios aliados contra el nazismo y el imperialismo japonés. Frente a la Unión Soviética y su "espacio", EEUU apoyaba militar y financieramente en su esfera de influencia, aportando recursos estratégicos a los países debilitados o vencidos por la guerra (Plan Marshall). Lo que contribuyó al gran impulso de los servicios públicos y la puesta en marcha del llamado "Estado del Bienestar" (*Welfare*), que en Gran Bretaña lidera el "laborismo" que alcanza el poder tras la tragedia bélica[3], desplazando a los conservadores *tories* que habían dirigido la defensa y respuesta bélica, con el controvertido Churchill a la cabeza[4]. Y supone la expansión o maduración del Derecho del Trabajo como verdadero elemento de reequilibrio entre el poder empresarial y la posición de los trabajadores, elevándose a



El viento que agita la cebada, *acercamiento al conflicto de Irlanda*

su máxima expresión normativa el papel sociopolítico del sindicato, la autorregulación colectiva y el derecho de huelga, todo ello con un importante intervencionismo estatal en la tutela de los trabajadores. Crecimiento material, derechos y estabilidad que propician cambios sociológicos en la clase obrera, donde se forma una cierta "aristocracia" o más comúnmente "clase media" que se aleja de la conciencia proletaria y objetivos históricos (revolucionarios) de la clase obrera organizada (movimiento obrero). El consumo y la mejora de las condiciones de vida hacen olvidar la delicada construcción y soporte de los servicios públicos. El mayor consumo en bienes y

[1] Kenneth Loach nació el 17 de junio de 1936 en Nuneaton (Inglaterra).

[2] Al respecto, véase la valiosa obra de Vilar, Pierre, *La guerra civil española*, Crítica, Barcelona, 1986, y el valor de testimonio directo en Alba, Víctor, *Los colectivizadores*, Laertes, Barcelona, 2001.

[3] Sobre este asunto se ocupó el mismo Loach en su película documental *El espíritu del 45* (2013).

[4] Quien incorporó la expresión "Telón de Acero" como referente ideológico y semántico de la Guerra Fría; en una conferencia del 5 de marzo de 1946, en el Westminster College, Fulton (Missouri, EEUU). Expresión con antecedentes, como en el ruso Rozanov (1917), también utilizada en 1945 por el ministro de Ilustración Pública y Propaganda (*sic*) nazi, Goebbels, ante el avance militar soviético ("El Año 2000" en *Das Reich*, 25 de febrero).



Riff-Raff, *título que podría traducirse como chusma o gentuza*

servicios requiere más dinero en manos de los individuos que reclaman menos impuestos y un Estado pequeño, con menos gasto en los costosos servicios públicos y administrativos; lo que propicia un cambio de hegemonía que lleva al Poder a las opciones políticas conservadoras, categorizando la *certeza* del individuo frente a la *supuesta* sociedad, como señalaba la propia Margaret Thatcher[5]. Se está forjando la potente ideología neoliberal, asumida por la *nueva* socialdemocracia, la llamada *tercera vía* del laborismo británico. Los sindicatos son ahora una rémora que al defender la estabilidad en el empleo y el control fabril, impiden el dinamismo empresarial y las diferencias que cada individuo puede conseguir, frente a la tutela del Estado que, de este modo, solo alimenta la vagancia y una cierta sociedad permanentemente subsidiada. Las consecuencias serán fatales para el pacto social de posguerra.

Lo dicho se une a la decadencia del llamado *socialismo real* que, con todas sus carencias y anquilosamiento, se mantenían como un dique de contención material e ideológico en el Occidente capitalista[6]. Una cosa y otra desencadenan la tormenta perfecta para impulsar y consolidar el modelo neoliberal, ayudado por unos medios de difusión en manos de poderosos grupos económicos y el convencimiento activo de esa extensa y acomodada en el corto plazo "clase media" que se aleja tanto de la solidaridad colectiva, como de unos sindicatos que procuran lo que ya no se desea.

En Gran Bretaña este momento crucial se manifiesta paradigmáticamente en la larga y profunda huelga de la minería (1984-1985), donde más allá de lo concreto se enfrentan dos concepciones del mundo laboral. La que exige regulación, garantías y tutela y la que tiende a defender un supuesto *darwinismo social*, donde en la adaptación siempre pierden los mismos, los trabajadores despojados de su escudo esencial: la organización y la acción colectiva. El asunto está recogido con detalle en una publicación cuyo propio título, *El enemigo interior*, recoge la consideración del gobierno frente a sus propios ciudadanos. Una auténtica guerra ideológica, donde los poderes públicos utilizaron contra los mineros no solo los instrumentos legales coercitivos, también de forma destacada la intoxicación informativa y acciones turbias y antijurídicas, violentando la propia legalidad del Estado. Como se dijo, era necesario "doblar el espinazo a los sindicatos" y se logró[7].

La derrota concreta y el cambio de paradigma tuvieron consecuencias y las siguen teniendo. El capitalismo sigue sus ciclos y tras el bajo desempleo de 1980, se triplicó en 1990. Inflación más recesión. Momento que recoge la primera película de referencia, con la degradación personal y social de los trabajadores. Con el trabajo dañado, barrios carentes de servicios, edificios destartalados, presencia de las drogas. Un mundo desequilibrado que resulta muy difícil recuperar, con un Estado reducido en prestaciones, ausencia de movimiento obrero organizado y sin imaginario colectivo entre los trabajadores.

Loach sitúa la segunda película que aquí comentamos en el Newcastle (también Inglaterra) de 2016: *Yo, Daniel Blake*. Podríamos decir que el mismo trabajador con más años, cerca de su hipotética jubilación, cuyo acceso, por cierto, se complica en tiempo y prestación. En este caso un carpintero ya mayor ha sufrido un infarto, por lo que el servicio médico le prohíbe reincorporarse al trabajo. Las condiciones laborales antes señaladas no han variado, si bien esta película se centra más en las limitaciones y deficiencias de los servicios públicos en cuanto a las necesidades de los trabajadores y consiguiente cobertura de las carencias. Un Estado menos intervencionista, que "externaliza" o directamente privatiza

servicios públicos, dejando las situaciones de necesidad al mínimo o en manos de la caridad, incluso para atender verdaderas situaciones de hambre física, sin que se manifieste algún tipo de resistencia organizada, más allá de la simpatía o el apoyo espontáneo. Pues en una y otra película, se observa un enorme vacío tanto de de organizaciones sindicales, como de partidos obreros o afines, quedando la tabla de salvación en la fraternidad, la ayuda entre los propios desfavorecidos, como ocurre con el protagonista Blake, ayudando a una madre soltera sin recursos, con dos hijos de diferente padre. Mujer sin formación, desempleada que se ve incluso empujada a la prostitución.

El mismo protagonista, Daniel Blake, se ve atrapado en un verdadero "agujero burocrático", propio de sistemas poco empáticos y peyorativamente burocratizados que priorizan rentabilidad, ahorro de costes, sospechando de los ciudadanos que demandan solución efectiva a sus necesidades: enfermedades, accidentes laborales, desempleo prolongado, etc. Por un lado, el protagonista, no puede, no debe médicamente trabajar, lo que, sin embargo, no es válido para el servicio de empleo que le obliga a buscar trabajo para obtener una prestación y, por otro lado, se le deniega el subsidio por enfermedad precisamente por estar buscando trabajo que no debe aceptar. De tal modo, en un laberinto sin salida, no solo no recibe ayuda alguna, sino que es sancionado por no buscar adecuadamente trabajo. Se le considera como un parásito que quiere vivir de las ayudas públicas y su gesto desesperado es pintar la fachada del servicio, con su nombre, como una afirmación de que existe, que es una persona real con auténticas dificultades y no un mero expediente de imposible tramitación. La respuesta es la presencia represiva del Estado, no la solución del problema sino su ocultación, deteniendo al "provocador", "orden público" frente a reparación. Un "orden público" que es silenciar la injusticia. La reflexión resulta evidente, ¿a quién y cómo protege el Estado a sus ciudadanos?, o tal vez como se decía ¿hablamos de ciudadanos con derechos o de enemigos, parásitos que solo buscan aprovecharse de los servicios públicos, de la colectividad? Ante las necesidades reales, poderes y administraciones públicas desconfían de sus propios ciudadanos, apoyados en discutibles mandatos electorales. Debilitada la norma



Riff-Raff *(1991), un drama social, sazonado de amor y humor*

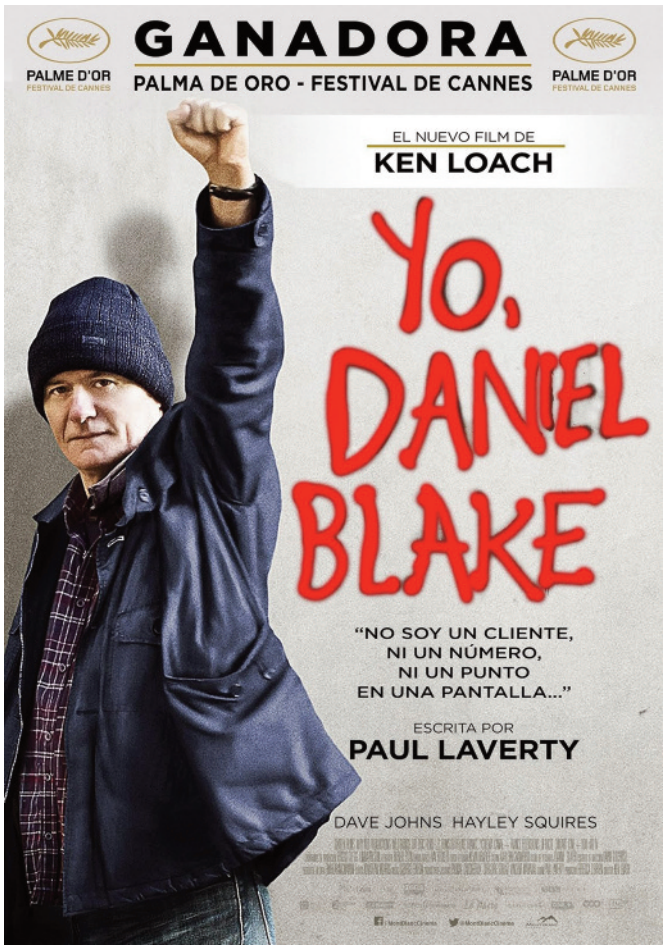
jurídico-laboral, la tutela se reduce y crece el muro del inaccesible castillo kafkiano. Fractura e impotencia que quiere mostrarnos el director.

Loach no es un moralista ni idealiza a sus personajes, como arquetipos de una mitificada clase social descompuesta. Describe crudamente lo cotidiano, sin épica ni asepsia. Se introduce a través de sus personajes en una sociedad profundamente desequilibrada, donde apenas funciona el ascensor social ni tampoco elementos de reequilibrio por parte de la organización de los trabajadores y menos de los poderes públicos. Son personas de anhelos limitados, que apenas aspiran a sobrevivir en un medio hostil, sin alternativa, donde domina la resignación. Únicamente se pone en valor el compañerismo, la fraternidad entre iguales, difuminados o sepultados los otros dos grandes valores de la Ilustración, la libertad y la igualdad, en el inabordable mundo de la globalización capitalista.

[5] En una entrevista en 1987, preguntada sobre su concepto de sociedad, afirmaba rotundamente: "No existe tal cosa, tan solo individuos, hombres y mujeres".

[6] En la misma línea apuntada (neoliberalismo) asume la presidencia de EEUU Ronald Reagan (1981-1989) que conseguirá el desmantelamiento final del mundo soviético.

[7] Milne, Seumas, *El enemigo interior. La guerra secreta contra los mineros*, Alianza, Madrid, 2018 (primera edición inglesa de 1994).



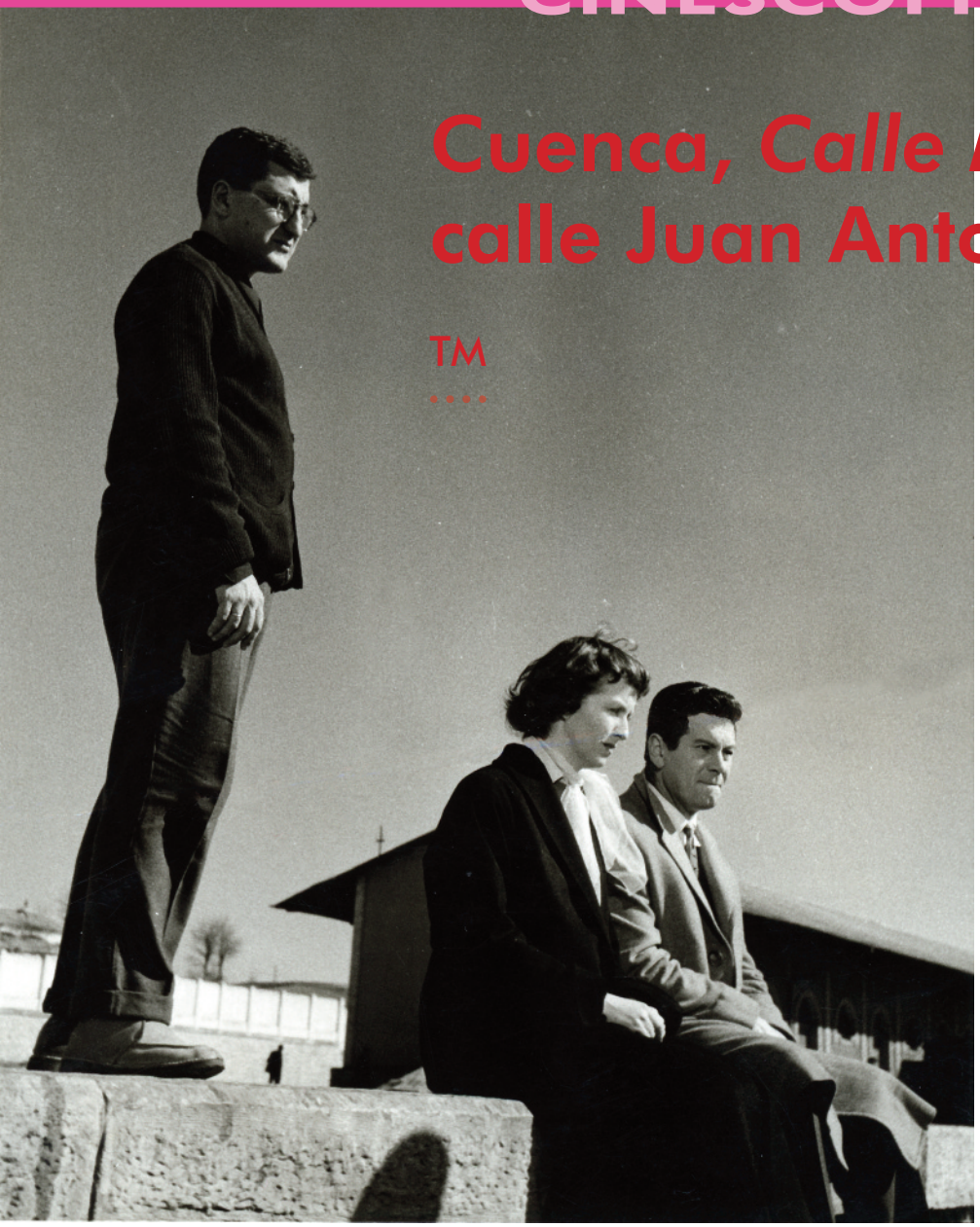
Las películas de Loach no buscan héroes ni tramas sorprendentes con finales más o menos previsibles al modo más convencional, sencillamente el guion se ciñe a lo cotidiano de los que buscan salario, solidaridad y una vida aceptable, en una sociedad donde el trabajo ha perdido su centralidad para ser una mercancía sometida a los flujos del mercado y de la rentabilidad, que responsabiliza a cada sujeto de su situación, obviando el entramado social y donde los afectados carecen de respuesta y menos de objetivo transformador. Lo cotidiano es la aventura y el mensaje la subsistencia.

Los finales de estas películas son correlato significativo del argumento, con la muerte presente en ambos. En la primera un trabajador de la empresa muere al caer desde un andamio que ya había mostrado su estado deficiente, sin ser reparado. La respuesta de dos de sus compañeros es provocar un incendio en la obra, fulminar el centro de trabajo como algo indeseable, una respuesta nihilista, más un desahogo, un gesto de rabia que un



Yo, Daniel Blake *(2016), la privatización de los servicios públicos*

ataque al sistema, impasible en su lógica productiva. En la segunda cuando el protagonista, Daniel Blake, va a recurrir la negativa a su subsidio por el infarto padecido, muere a consecuencia de esa misma dolencia y sin duda por el estrés sufrido. Todo se cierra con el recuerdo emotivo de su condición como persona y trabajador que efectúa en el velatorio la mujer a la que ayudó. Dos muertes personales y una tercera material, que se recuperará en la incesante máquina productiva. Finales trágicos, desolados, que dejan la esperanza congelada para reflexión del espectador, ciudadano en sociedad, sobre el presente y las expectativas en un mundo de crecimiento continuo, de acumulación, esplendor y miseria con acentuada desigualdad y debilidades estructurales ante sus consecuencias: superpoblación, desequilibrios vitales y amenazas, como son paradigmáticamente el cambio climático y las pandemias, de estremecedora actualidad. Efectos que tras la oscurecida lucha de clases convulsionan las discriminatorias y desesperadas respuestas, enajenando la supervivencia de la propia especie. Tal vez la esperanza pueda encontrarse retornando a la sociedad laboriosa no especulativa en un mundo de comunidades equilibradas, que como provocación subjetiva parece estar tras la descripción implacable y el horizonte distópico que presenta sin melodrama Ken Loach.



Cuenca, *Calle Mayor* y calle Juan Antonio Bardem

TM

Hasta 2019 en Cuenca solo tenían calle dos directores de cine, Carlos Saura y Pedro Almodóvar, además del polifacético Fernando Fernán Gómez. A ellos se unió el pasado curso Juan Antonio Bardem, tan vinculado a la ciudad en calidad de autor de una de las películas mayores del cine español, *Calle Mayor* (1956), mayoritariamente rodada en ella.

La propuesta de conceder una calle conquense al cineasta madrileño, autor también de notables films como *Esa pareja feliz* (con Berlanga), *Cómicos*, *La venganza*, *Nunca pasa nada*, *Muerte de un ciclista*, *El puente* o *Siete días de enero*, partía del Cineclub Chaplín, que en 2016 le rindió homenaje en su recuperada Semana de Cine; fue entonces cuando se proyectó *Calle Mayor* en el Centro Cultural Aguirre, se realizó una sesión académica con especialistas en la materia, se promovió una exposición de fotografías y materiales del film y se editó un libro colectivo titulado *Cuenca, Bardem y su Calle Mayor.* La iniciativa de la concesión del nombre a una vía pública fue aprobada por la Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Cuenca en diciembre de 2016 y por el pleno en enero de 2017, especialmente gracias a la intervención de los a la sazón concejales de Izquierda Unida. Y después, el silencio.

Finalmente, en junio de 2019, cuando la corporación municipal saliente se encontraba ya en la fase terminal de su gestión, se instaló una placa de azulejo vitrificado en la hasta entonces travesía de Santo Domingo, entre la UIMP y la Plaza de Santo Domingo. Se trata de una callejuela no muy importante ni transitada, pero sí altamente significativa al conducir hacia la citada plaza, donde se rodó una de las escenas más hermosas de *Calle Mayor*.

No hubo acto de inauguración ni descubrimiento de la placa; tampoco se dio publicidad institucional al cambio ni se invitó a miembros de la familia Bardem para el deseado acto ciudadano, como era deseo del Chaplin y había solicitado a las autoridades locales. Pero, al menos, Juan Antonio Bardem tiene su calle en Cuenca. Su distrito postal: 16001.

22 SEMANA DE CINE DE CUENCA

TM

La Semana de Cine de Cuenca, recuperada en el año 2016 por iniciativa del Cineclub Chaplin, ha venido introduciendo un factor novedoso en el esquema cultural del otoño en la ciudad, además de ofrecer a los aficionados al cine la posibilidad de conocer la producción propia del cine español que, por condicionamientos comerciales, llega con notables dificultades (o, sencillamente, no llega) a las pantallas locales de exhibición comercial.

Del 18 al 23 de noviembre de 2019 se celebró a 22ª edición de esta actividad. Fue presentada a los medios el mismo día de la inauguración, planteada con ideas similares a las anteriores y con las limitaciones económicas habituales, pese al patrocinio de las tres instituciones que han venido colaborando con el Cineclub: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (a través de la Fundación Impulsa), Diputación Provincial de Cuenca y Ayuntamiento de Cuenca. Como ya había ocurrido en las tres citas anteriores, las diversas funciones organizativas internas fueron distribuidas entre los propios directivos del Cineclub, con la colaboración del fallecido Gonzalo Pelayo, presidente de honor de la Semana, y de Jaime Alonso como programador.

La programación seleccionada contó con siete cortometrajes y ocho largometrajes, todos ellos en primera visión en Cuenca y varios aún sin estrenar en las pantallas españolas. Todos estos títulos se fueron proyectando de manera alternativa en las salas 3 y 5 de Multicines Odeón Cuenca, y en días y horarios diferentes, con el fin de aumentar las posibilidades de elección del público, que respondió con notable afluencia a la oferta propuesta por la programación y participó de manera activa en los coloquios con los invitados.



PROGRAMACIÓN 22 SEMANA DE CINE

Último cine español

Diecisiete, de Daniel Sánchez Arévalo.

La inocencia, de Lucía Alemany, con presencia de la directora.

El hombre que diseñó España, de Andrea Bermejo y Miguel Larraya, ambos presentes en la proyección, junto con Pepe Cruz, hijo del diseñador José María Cruz Novillo, protagonista de este documental.

Lo que arde, de Óliver Laxe.

Regresa el Cepa, de Victor Matellano, que acudió a la proyección junto con el actor Guillermo Montesinos, la directora de producción de El crimen de Cuenca Sol Carnicero, el director de producción Alejandro Pacios y el comunicador Gonzalo Miró, hijo de Pilar Miró.

El viaje de Marta, de Neus Ballús; estuvieron presentes el productor Edmon Roch y la actriz Elena Andrada.

El crack cero, de José Luis Garci, con presencia en la sala del productor José Alberto Sánchez, el guionista Javier Muñoz y los actores Carlos Santos y María Cantuel.

Amor en polvo, de Juanjo Moscardó y Suso Imbernón; estuvieron presentes en Cuenca el director Moscardó y la actriz Lorena López.

España en corto

Beef, de Ingride Santos, que acudió a la presentación y el coloquio con los espectadores.

Best Seller, de Max Lemcke, que también estuvo con nosotros.

Carne, de Camila Kater.

Muedra, de César Díaz Meléndez.

Mujer sin hijo, de Eva Saiz, que acudió a la proyección junto con el actor Marcelo Carvajal.

Suc de síndria, de Irene Moray.

La guarida, de Iago de Soto, presente en la proyección junto con los actores Felipe Vélez y Juan Carlos Castillejo.



El mismo día 18 de noviembre, y después del acto oficial de presentación, quedó inaugurada en el Centro Aguirre la exposición dedicada a conmemorar el 40º aniversario del rodaje y estreno de la película *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró. Con el título "Soy el Cepa. Estoy vivo. Del caso Grimaldos al crimen de Cuenca", ofreció un amplio panorama fotográfico, hemerográfico y bibliográfico acerca del rodaje y las circunstancias que rodearon esta afamada película. Seguidamente, y en el propio salón del centro cultural, se llevó a cabo una proyección de la película, con una introducción y posterior coloquio en el que intervinieron el comisario de la exposición, Pepe Alfaro; el presidente del Cineclub, José Luis Muñoz; el crítico y analista cinematográfico Pablo Pérez Rubio; y el catedrático de Historia Contemporánea en la Facultad de Comunicación de Cuenca, Ángel Luis López Villaverde. Pepe Alfaro fue también el coordinador de un libro monográfico que, con el mismo título que la exposición, analiza desde diferentes puntos de vista la película, su acogida social, política y mediática, así como sus múltiples puntos de vista e interpretaciones. En él colaboraron, además de los citados, Miguel Ángel Encinar, Víctor Matellano, Emeterio Díaz Puertas y Francisco Javier de León Villalba.

Como viene siendo habitual, el jueves día 21 se organizó una sesión especial, con horario matinal, para estudiantes de ESO de los institutos de la capital, con la proyección de la película *Diecisiete*, dirigida por Daniel Sánchez Arévalo; antes, estudiantes de Imagen Personal del IES Pedro Mercedes llevaron a cabo, en el vestíbulo de los cines, un original trabajo de *visagismo* y caracterización que obtuvo una considerable aceptación.

Cuarenta años de *El crimen de Cuenca*

TM



Como acto paralelo a la 22 Semana de Cine de Cuenca, el Cineclub Chaplin recuperó, a los cuarenta años de su realización, la película de Pilar Miró *El crimen de Cuenca*, uno de los films españoles que más tinta y papel han generado en la más que centenaria historia del cinema nacional. Recuperó la película, que se proyectó el lunes 18 de noviembre, y con ella todo aquello que generaron sus avatares políticos y administrativos: eran, en España, los tiempos simultáneos de la lucha *contra* la libertad y la lucha *por* conseguir la libertad. La película de Miró fue un ejemplo de tal pugna, con su secuestro por un tribunal militar, el procesamiento judicial a su directora, su tardío estreno en 1981, una aceptación crítica muy dispar y su conversión en película-emblema de una época. Hoy es más un mito que un film; de ahí el rescate de ambos, el mito y la obra cinematográfica.

Como señala Pepe Alfaro,

> "Hace cuatro décadas Pilar Miró firmaba la película *El crimen de Cuenca*, estrenada en la capital conquense el 7 de diciembre de 1981, y más concretamente en el cine España. Empezaba con una advertencia algo mosqueante, pues decir que no pretendía ser ofensiva para la provincia (solo podía referirse a Cuenca), aparte de otras instituciones y personas, no era un buen comienzo. Los espectadores de esta capital de provincias ya habían vivido una situación parecida, cuando justamente veinticinco años antes, en aquella misma sala, se presentó otro título emblemático de la filmografía local; al empezar se advertía que la historia que iban a ver ocurría lejos de allí, por tanto las calles y las gentes de Cuenca que aparecían en *Calle Mayor* eran extranjeras. Como si no existiera. Pero lo que realmente no existía era *el crimen de Cuenca*, por mucho que se empeñara un epíteto repetido por cualquier rincón del país".





Arriba: equipo de producción del documental Regresa el Cepa *al completo*
Derecha: portada del libro conmemorativo editado por el Cineclub Chaplin

Coincidiendo con la presentación de la Semana en el Centro Cultural Aguirre, se proyectó la película, precedida y seguida de una mesa redonda que reunió al propio Pepe Alfaro, comisario de la exposición, el presidente del Cineclub José Luis Muñoz, Pablo Pérez y Ángel Luis López Villaverde: la censura y el revuelo político, la repercusión en los medios, la acogida en la propia Cuenca, el sambenito que pesa sobre la provincia a raíz del crimen/error, el análisis del film en tanto obra narrativa y cinematográfica, su contextualización histórica…, fueron algunos de los aspectos tratados en esta interesante sesión.

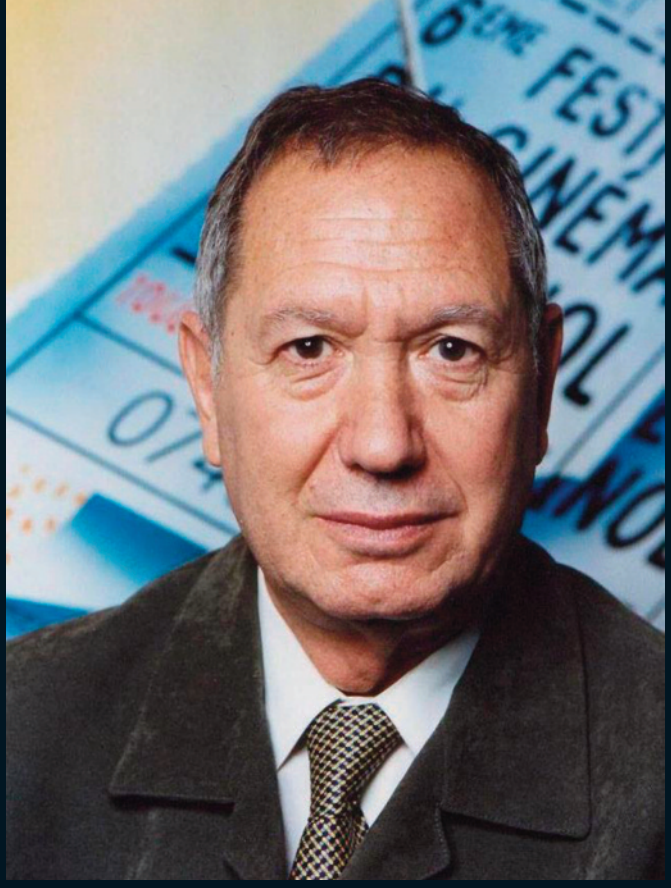
Fuera del salón, en la pequeña pero acogedora sala de exposiciones de este centro cultural, se pudo ver una completa exposición de materiales que incluía carteles, fotocromos, fotografías y una recopilación de la acogida del film (y de la polémica subsiguiente) en la prensa, tanto nacional como local. La exposición pudo verse del 18 de noviembre al 13 de diciembre de 2019.

También sobre la gestación y repercusión social de la obra de Miró versó el libro *Soy el Cepa, estoy vivo (Del caso Grimaldos al crimen de Cuenca)*, de nuevo bajo la coordinación de Pepe Alfaro. Editado por el Cineclub, el volumen incluye trabajos de los citados Alfaro, Muñoz, López Villaverde y Pérez, además de otros de Miguel Ángel Encinar, Víctor Matellano, Emeterio Díaz Puertas y Francisco Javier de León Villalba. Entre todos, analizan desde diferentes puntos de vista la película, su acogida social, política y mediática, así como sus múltiples puntos de vista e interpretaciones. Según escribe Alfaro en su introducción a los textos, "La pretensión de este trabajo no es otra que mirar el tema a través de un caleidoscopio multidisciplinar, pues la historia, tanto del caso como de la película, implica aspectos históricos, sociales, jurídicos, políticos, culturales y periodísticos de especial relevancia".

Finalmente, los actos relacionados con *El crimen de Cuenca* se completaron con la programación oficial de la Semana, que incluyó el viernes 22 la proyección de *Regresa el Cepa*, el documental realizado en 2019 por Víctor Matellano que aborda con especialistas, juristas, exresponsables institucionales, actores y otros intervinientes en la película de Pilar Miró su influencia en aquella España de comienzos de la crucial década de 1980.

GONZALO PELAYO

El pasado 21 de marzo el COVID-19, conocido como *coronavirus*, se llevó la vida de Gonzalo Pelayo Gómez, miembro del Consejo de Redacción de *TIEMPOS MODERNOS*, inspirador de muchos de sus contenidos y habitual colaborador de la revista, como fue también habitual colaborador (si no algo más) de casi todo lo que en Cuenca tenía que ver con el cine. Le dedicamos aquí un recuerdo lleno de tristeza, pero a la vez dichoso porque evoca su figura y su personalidad, configuradas en buena medida por películas, salas oscuras, actrices, festivales, directores y amigos de cine. Y recuperamos, también, tres necrológicas que en el momento aún caliente escribieron otros tantos de sus compañeros en el camino por el celuloide conquense: José Vicente Ávila, José Luis Muñoz y Pepe Alfaro.



Un último cuplé con Gonzalo

Pablo Pérez Rubio

Daba igual que Gonzalo Pelayo no fuera mi amigo desde hace décadas ni nos conociésemos de toda la vida. En realidad, hacía solo siete años que lo vi por primera vez en Cinema Aguirre, una invención suya que llenaba de cine las tardes de los lunes, en la temporada otoño-invierno, para unas doscientas personas que se han convertido en incondicionales. La programación de Aguirre, de hecho, es una muestra de la filosofía cinematográfica de Gonzalo: cine de género, afín a los agrados más populares, un tanto mitómano y dominado siempre por la calidad y el buen gusto. Rara era la película que él programara que no contase con el mínimo de calidad necesario para que provocase el deleite de los meros aficionados al cine a la vez que el de los más entendidos o iniciados en este luminoso arte.

Eso es, luminoso: así era Gonzalo. Siempre sincero, aunque lo que dijera a veces incomodase. Siempre independiente, aunque algunas de sus opiniones sobre las cosas no cuadrasen con el cliché ideológico que de él se podía tener. Siempre bienhumorado, aunque con ese sentido del humor, y sin perderlo nunca, podía ser también muy gruñón y enfadarse con frecuencia con aquello que para su criterio no estaba bien hecho. Enfados que duraban unos minutos porque había aprendido de las películas —y de la vida en general— que es mejor intentar disfrutar que estar enfurruñado.

Del cine, nos dejará su vasto anecdotario; no creo que hubiera una actividad fílmica sucedida en Cuenca desde la década de 1960 que no estuviese guardada, y con precisión, en su amplia memoria. Podía recitar de una tirada diálogos de sus películas favoritas, evocar con detalle la visita a la ciudad de un actor en 1976 o recordar una frase que el censor de turno cortó en una película de tercera división. Mamó el cine como un personaje de *Cinema Paradiso* o de *Splendor*: en la cabina de proyeccionista de un cine de su Tarancón natal. Allí aprendió a verlo todo, a la vez con pasión y espíritu crítico, lo que desembocó en una perspectiva sobre el cine también llena de ironía: hablaba con admiración

impostada, muy divertida, de las películas de Fu-Manchú o de la mula Francis, que decía eran sus favoritas entre las "obras maestras" del siglo XX, lo cual aprovechaba también para denostar con sarcasmo el cine del alemán Fassbinder (su icono negativo por excelencia: "Podíamos poner una de Fassbinder, que gustará a todos, proclamaba con socarronería) o, en general, las películas en versión original subtitulada, que decía detestar (pero iba a ver).

Porque, en realidad, creo que Gonzalo Pelayo no detestaba casi nada del cine. Más bien lo amaba. A su manera de "peliculero", o de "cinéfago", como se autodenominaba. Solo así se explica que colaborase en tantas ocasiones con el Cineclub Chaplin (al que salvó de desaparecer en sus peores momentos) y con Mujeres en Dirección, que crease las Semanas de Cine Español (la de Cuenca y la de Tarancón) y el Cinema Aguirre, que hablase y escribiese en no pocos medios de comunicación conquenses sobre asuntos cinematográficos (incluido, claro está, este *TIEMPOS MODERNOS* del que era consejero de redacción), que coleccionase como un niño máquinas y aparatos de filmación y proyección…

Con Gonzalo cultivé de manera simultánea dos de las aficiones que cualquier ciudadano de bien del siglo XXI debe fomentar: el cine y la amistad. Le agradeceré siempre, como a Pepe Alfaro, haberme abierto las puertas de la Cuenca cinematográfica cuando yo era un recién llegado a la ciudad. Pero hay algo que no olvidaré nunca y nunca le perdonaré: me hizo presentar en Cinema Aguirre *El último cuplé*, un inefable tostón con una insoportable Sara Montiel que él veneraba y admiraba (a la película y a la actriz). El salón del Centro Cultural se llenó como nunca, y la funcionaria municipal tuvo que expulsar, literalmente, de la sala a la gente que se disponía a ver la película de pie o sentada en sillas traídas de la contigua biblioteca. Presenté el film, aguanté sus para mí absolutamente insoportables 110 minutos de proyección y dirigí el debate posterior. Como lo hice por Gonzalo, lo hice a gusto; no sé cuándo, pero algún día volveré a ver *El último cuplé* en honor y memoria de Gonzalo Pelayo Gómez.

José Vicente Ávila en *Las Noticias de Cuenca* (21 de marzo de 2020):

"Al escribir estas líneas de urgencia, totalmente apesadumbrado, su recuerdo me abruma, pues hace muy pocos días —el pasado lunes 9 de marzo— presentábamos juntos la última película proyectada en Cinema Aguirre, con el film *El fenómeno*, en la que Gonzalo hizo un acertado discurso sobre el cine de la "época del telón de acero" y sus dificultades. Me comentaba ese día la ilusión que tenía de escuchar a su primo hermano, Antonio Pelayo, como pregonero de la Semana Santa de Cuenca 2020. La biografía de Gonzalo Pelayo es tan densa que ocuparía páginas de un periódico. Desde su Tarancón natal ya apuntó su dedicación al deporte organizativo y tanto como funcionario de la Delegación como en su faceta de Delegado Provincial de Deportes, su trabajo fue intenso tanto en la capital como en la provincia, implicado en la construcción del polideportivo El Sargal o de la reestructuración del Estadio de La Fuensanta en 1981, y de la llegada a Cuenca de etapas de la Vuelta a España".

José Luis Muñoz en *Voces de Cuenca* (21 de marzo de 2020):

"La furia destructora ha atrapado hoy a Gonzalo Pelayo, con la tristeza añadida de no poder acompañarle, ni a él ni a su familia, en la despedida final.

Gonzalo ha sido una figura fundamental en Cuenca en dos ámbitos muy concretos, el cine y el deporte. En el primer caso, además de haber vivido de cerca la actividad de una sala cinematográfica, participó de manera decidida en la recuperación, en 1986, del Cineclub Chaplin, que había sufrido una crisis que le llevó a desaparecer durante unos meses. Formamos una Junta Rectora en la que Gonzalo fue el secretario y en poco tiempo conseguimos volver a reflotar la entidad que, con nuevos ánimos y propuestas fue consolidándose hasta llegar a la situación cómoda en que hoy se encuentra.

Paralelamente, Gonzalo Pelayo promovió y dirigió las Semanas de Cine de Tarancón y Cuenca, que sirvieron

también para revitalizar la afición al cine en las dos ciudades. Por eso, cuando el Cineclub recuperó hace unos años la de la capital, le nombramos presidente de honor y desde ese papel ha seguido participando en la actividad hasta el último momento. A esa trayectoria hay que unir también la creación del Cinema Aguirre, una notabilísima cita que cada lunes trae una película clásica al Centro Cultural, con nutrida asistencia de personas.

Nacido en Tarancón en 1941, casado y con tres hijos, dotado de un espíritu cáustico en el que se combinaban bien la ironía y el humor, con una permanente actitud crítica hacia muchas de las circunstancias que nos rodean, a partir de una constante exigencia de perfeccionamiento social y de las estructuras cotidianas, la ausencia de Gonzalo Pelayo deja un notable vacío en quienes le conocimos y singularmente en el seno del Cineclub Chaplin.

Busco en el cajón de los recuerdos y, entre muchas, encuentro una foto, del día que entregamos a Pedro Almodóvar la medalla de oro del Cineclub, uno de los muchos momentos emotivos que hemos compartido en más de cuarenta años de amistad y colaboración. Adiós, amigo".

Pepe Alfaro en su cuenta de Facebook:

"Hasta este preciso instante el virus había pasado de largo, pero cuando te toca tomas conciencia real de sus efectos devastadores. Acaba de llevarse a un amigo de cine, un amigo del alma, Gonzalo Pelayo Gómez, con quien tanto *peliculeábamos*. Con mi mente embargada por la emoción valgan estas palabras para recordar tu presencia, sintiendo tanto no poder estar a tu lado en estos momentos de zozobra. Seguiremos estando juntos en la oscuridad de la sala, como la última sesión del Cineclub que compartimos hace apenas diez días. Imposible pensar que no habrá más aventuras en la pantalla, a través de las imágenes, las palabras y las músicas que tanto te gustaban.

Conocí a Gonzalo hace más de treinta años, cuando empecé a colaborar en la Semana de Cine que él había puesto en marcha en 1986. Organizó esta cita anual con el mejor cine en Cuenca durante dieciocho ediciones, con mucho entusiasmo y pocos medios, pero las sesiones siempre se llenaban. Gonzalo era mucho más, hubo un tiempo que cuando alguna persona, asociación o institución conquense pretendía promover, organizar o emprender cualquier actividad cultural directa o indirectamente relacionada con séptimo arte, allí estaba Gonzalo asesorando, aconsejando o colaborando de forma altruista y desinteresada. Hace una década puso en marcha las sesiones de Cinema Aguirre, una cita cada lunes con la historia del cine clásico, cuyas sesiones se contabilizan con el aforo de la sala completo. Desde que lo conozco siempre pensé que ejemplificaba lo que para mí era *una buena persona*, siempre dispuesto, siempre tranquilo y con una sabia palabra en su boca. (…)

Gonzalo era un comunicador nato, con una memoria privilegiada. Los amigos contertulios que compartimos con él tantas tardes hemos expresado mil veces la necesidad de recoger sus recuerdos, la vida de un hombre en su propia voz; tantas vivencias y anécdotas que forman parte de nuestra intrahistoria, y que no deberían perderse. Siendo niño, en su pueblo empezó a colaborar en las sesiones cinematográficas, las máquinas de proyección no tenían secretos para él. Ahí nació su pasión por unos artilugios que le ha acompañado toda su vida, coleccionando aparatos hasta el último momento, como un nexo indeleble con su infancia. También se preocupaba de conseguir películas para alimentar sus viejas máquinas, precisamente la última que acababa de comprar (en formato de 16 mm) era *Sucedió en mi aldea* (Antonio Santillán, 1954), una típica película *de estampita* con moralina propia de la época, en la que salía el actor infantil de Sisante Pepito Moratalla. Habíamos quedado esta primavera para realizar un encuentro y ver esta rareza difícil de encontrar. Una de tantas cosas que se nos quedan en el tintero; tendremos que escribirlas de otra manera, con tu recuerdo. Te echaremos mucho de menos".

IN MEMORIAM















Cartel argentino de *El valle de Gwangi* (*The Valley of Gwangi*, James O'Connolly, 1969), film que no fue estrenado en los cines de nuestro país, donde se filmaron todas las escenas de exteriores.

CINECLUB CHAPLIN
Castilla-La Mancha
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CUENCA
Ayuntamiento de Cuenca