TIEMPOS MODERNOS

La revista del Cineclub Chaplin

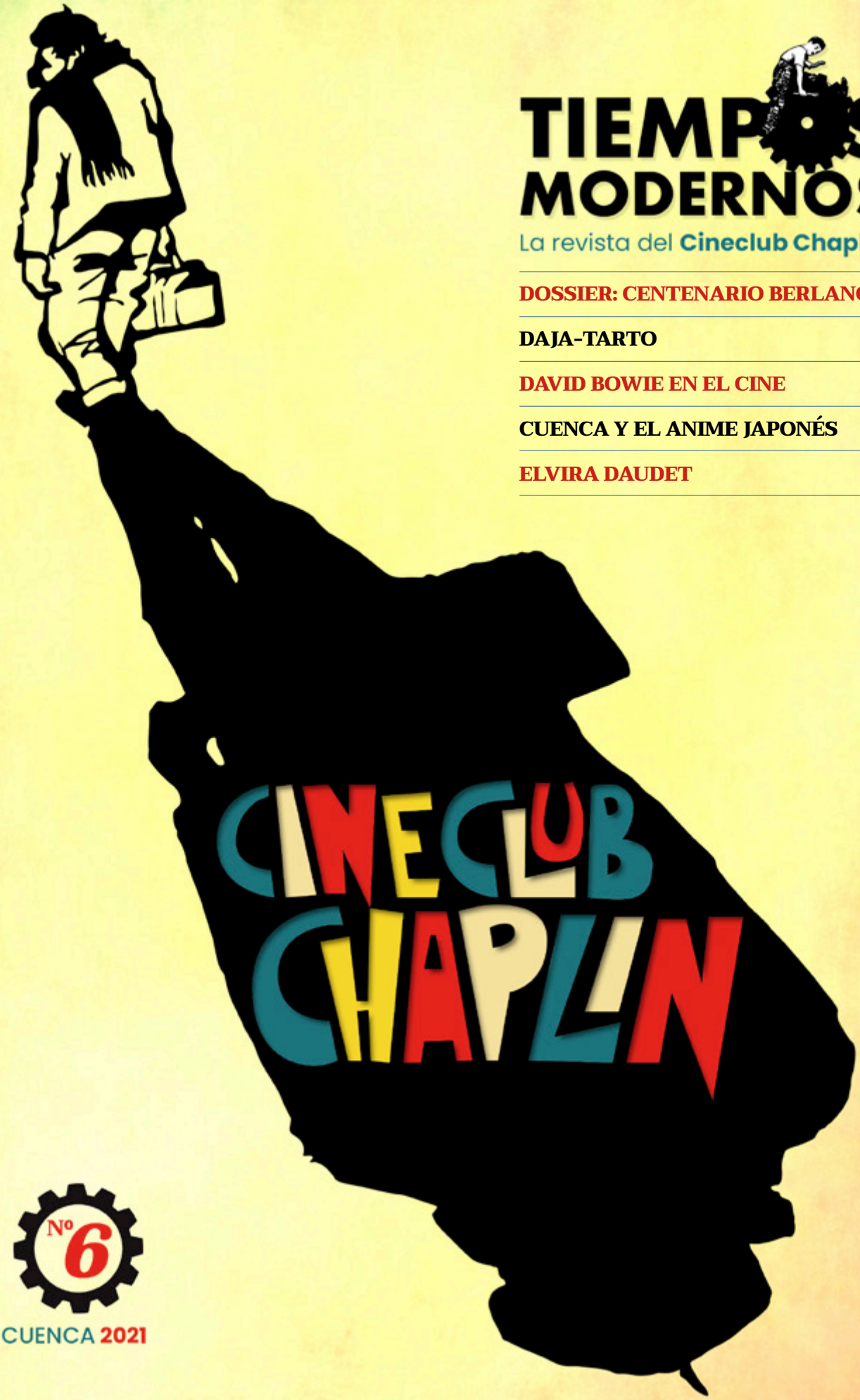
DOSSIER: CENTENARIO BERLANGA

DAJA-TARTO

DAVID BOWIE EN EL CINE

CUENCA Y EL ANIME JAPONÉS

ELVIRA DAUDET



Nº 6

CUENCA 2021

TIEMPOS MODERNOS

número 6
diciembre 2021

José Luis **Muñoz**

Decíamos ayer: "Desde la situación todavía confusa e inestable en que nos encontramos miramos el futuro con inquietud, envuelto 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". Era, fue, un sentimiento en exceso optimista el que se expresaba en el tramo final del editorial del número 5 de TIEMPOS MODERNOS, que se puede disculpar porque nadie entonces (o muy pocos) podían creer que aquella epidemia surgida de sopetón en la primavera de 2020 no podría ser controlada y se prolongaría mucho más allá del tiempo inicialmente previsto, hasta alcanzar un dramatismo que aún hoy, cuando parece que sí estamos saliendo del desastre, nos conmueve y emociona en el recuerdo de quienes han ido quedando en el camino.

De manera que aquella alteración de lo cotidiano, también en la actividad ordinaria del Cineclub, es una circunstancia que ha marcado de manera ineludible lo que debería haber sido el plácido desarrollo de las sesiones semanales, obligándonos a introducir medidas de emergencia, sin olvidar que en dos ocasiones fue preciso interrumpir la programación normal, ante la obligación de cumplir las normas emitidas por la Junta de Comunidades y de las que siempre nos mostramos disconformes, como tuvimos ocasión de manifestar públicamente. No se entiende el rigor aplicado a la actividad cultural en general, inocente en sí misma y, desde luego, mucho más segura que otras a las que se aplicó una generosa tolerancia. Como eso es ya pasado, no insistiremos, dejando aquí el comentario en la esperanza de que tales circunstancias no volverán a reproducirse. Si es preciso, totalmente justo, señalar que el cuerpo social del Cineclub aceptó educadamente adaptarse a la nueva situación creada, facilitando así la aplicación de la normativa que nos fue impuesta, una vez que fue posible recuperar la programación ordinaria con la que, felizmente, pudimos llegar al final de esta convulsa y extraña temporada.

Ante nosotros se abre ahora el horizonte marcado por la celebración de los cincuenta años de vida del Cineclub. La previsión inicial era que tal cosa hubiera podido tomar forma en abril, pero las circunstancias, nada propicias, lo impidieron, animándonos a trasladarla al mes de octubre, en el que esperamos poder llevar a cabo las ideas que durante este tiempo hemos ido acumulando y que se abren, precisamente, con la presentación de este nuevo número de **TIEMPOS MODERNOS**, el número 6 ya de una trayectoria que está siendo ejemplarmente productiva. Si hemos comenzado este comentario editorial con una referencia al del año pasado, parece correcto terminarlo con otro, que reproduce también lo dicho en aquella ocasión: contemplamos el horizonte futuro, el más inmediato, con el ánimo 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, afrontamos el cumplimiento de nuestros primeros cincuenta años de vida. ◄

EDITA
Cineclub Chaplin

cuencacineclub@gmail.com

cineclubchaplin.es

www.facebook.com/cineclubchaplincuenca

PRESIDENTE DEL CINECLUB CHAPLIN
José Luis Muñoz

DIRECTOR DE *TIEMPOS MODERNOS*
Pablo Pérez Rubio

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Pepe Alfaro

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ángel Luis Luján, Francisco Mora,
Juanjo Pérez y Marta Rodrigo

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Ignasi Bosch, Elvira Daudet (*in memoriam*),
Rafael Escobar, José Ángel García,
Tania Herraiz, Josefélix López,
Eva Nuño de la Asunción,
José Antonio Silva Herranz,
Kepa Sojo Gil y Pedro Triguero-Lizana

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Jonatan López

IMPRIME
MG Color - Tarancón

© de la edición, Cineclub Chaplin
© de los textos, los autores
ISSN: 2445-4486
DP: CU-114-2016

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

SUMARIO

CON NOMBRE **PROPIO** 4-9

• Daja-Tarto. El faquir de Cuenca
• Daja-Tarto en el cine

DOSSIER 10-46

• García Berlanga. Una entrevista-frankenstein
• Contra los milagros, contra la tramoya
• Plácido
• La música como reflejo de la sociedad española: Bienvenido Mr. Marshall
• El verdugo. Obra fundamental del cine español
• ¡Vivan los novios!
• La trilogía nacional: Sátira de un país en cambio
• Berlanga y el documental: De la mirada propia a la mirada de otros.

LOS **CLÁSICOS** 47-49

• Segundo de Chomón

REFLEJOS 50-54

• David Bowie. Artista ecléctico

LETRA **EN LA IMAGEN** 55-59

• Elvira Daudet, cine sugerido, vida plena
• Libros de cine

MIRADA **CONTEMPORÁNEA** 60-77

• Verano del 85
• Las niñas
• Mank
• El artista anónimo
• Sentimental
• La candidata perfecta
• Sinónimos
• Knight of Cups
• Papicha
• Adam

CUENCA **DE CINE** 78-81

• Cuenca del sol naciente

CINESCOPIO 82-83

• Crónica de un cineclub de pandemia

RECORTE **DE PRENSA** 84-87

• Tierra sedienta

DAJA-TARTO

El faquir de Cuenca

José Antonio **Silva Herranz**

El mundo del espectáculo ha sido siempre pródigo en personajes singulares y pintorescos cuyas vidas ponen a prueba en cada episodio la credulidad y la capacidad de asombro del común de los mortales. Uno de esos personajes fue el faquir Daja-Tarto, hombre de afanosa existencia al que Juan Manuel de Prada calificó de mártir de barraca que sustituyó los cilicios por las alfombras de púas y las dietas de vidrios rotos[1]. "¡Qué novela se podría escribir con este personaje…! –diría de él Alfredo Marquerie, que lo conoció en San Sebastián durante la Guerra Civil y cultivó luego su amistad–. ¡Qué novela en la que el autor, sin poner nada de su parte, limitándose solamente a transcribir los episodios descomunales de la existencia del faquir, crearía un ámbito y un espacio de fantasía y de magia, de inverosimilitud verosímil, de surrealismo real…! ¡La vida en muchas ocasiones da ciento y raya a la más fértil y fogosa fantasía!"[2].

Daja-Tarto había nacido en Cuenca el 10 de enero de 1904 y se llamaba, en realidad, Gonzalo Mena Tortajada. La infancia la pasó en su ciudad natal, pero cuando contaba con nueve o diez años de edad se trasladó a Madrid donde su padre, que hasta entonces había sacado adelante a la familia con un modesto empleo de sastre, consiguió trabajo en la Dirección General de Seguridad. En la capital de España, la vida callejera y el carácter inquieto del todavía niño Gonzalo dieron pronto con él en el Correccional de Santa Rita por lo que su padre, preocupado, lo colocó como botones en el Hotel Ritz. Comenzó a frecuentar entonces los ambientes taurinos y a torear "de salón". En mayo de 1920, aprovechando un día libre, viajó con un amigo a Talavera para ver a Joselito precisamente la fatídica tarde en que el diestro sevillano falleció corneado por ***Bailaor***; con el jaleo que se armó, Gonzalo y su acompañante perdieron el tren de regreso a Madrid y, temeroso de la reacción de los padres, el futuro faquir huyó a Barcelona y desde allí se dirigió a Melilla. En esta ciudad vivió el desastre de Annual y pasó algunos meses en el hospital tras contraer el tifus.

De nuevo en Madrid decidió probar suerte como matador de toros y con el nombre de ***Arenillas de Cuenca*** participó, sin mucha fortuna, en algunos festejos de ínfima categoría. En 1925 se incorporó al servicio militar, que realizó en parte en Barbastro, en la provincia de Huesca, y allí se aficionó a la lectura; cayeron entonces en sus manos algunos libros de ambiente oriental en los que descubrió los experimentos de los faquires y, fascinado por ellos, decidió

imitarlos. Aprovechando el tiempo que le quedaba de permanencia en el ejército, sometió su cuerpo a toda clase de pruebas, de modo que, cuando finalmente se licenció, estaba ya preparado para montar su propio número de faquirismo. Combinando ingeniosamente las sílabas de su apellido materno ideó el nombre artístico de Daja-Tarto con el que luego sería conocido y con él debutó en el madrileño circo Price en octubre de 1927. Su actuación de aquel día no fue muy distinta de la que con el tiempo lo haría famoso: vestido de príncipe indio, con turbante, casaca, botas altas con pedrería, alfanje y capa de raso, el faquir hacía su entrada en el escenario precedido de un coro de bailarinas que danzaban al son de una melodía de aire oriental; tras saludar al público ceremoniosamente, se despojaba de la capa y comenzaba sus "experimentos", como él los llamaba, mientras el maestro de ceremonias los ponderaba a través de los altoparlantes repartidos por la pista: perforación de los carrillos y de la garganta con agujas de acero; ingestión de serrín, cemento o tiza y de bombillas o cuchillas de afeitar; subida con los pies descalzos por una escalera con sables puestos de canto como peldaños; introducción de un puñal por las fosas nasales; danza sobre cascotes de vidrio; golpeo de una gran piedra colocada sobre el pecho del artista mientras éste se encontraba tendido en un lecho de cascos de botellas… Al acabar, sin haber derramado ni una gota de sangre ni haber dado muestra alguna de dolor, Daja-Tarto volvía a ponerse su capa, saludaba de nuevo al público varias veces y abandonaba el escenario entre grandes aplausos.

▶*Daja-Tarto demuestra sus habilidades.*

El espectáculo obtuvo un gran éxito y los reportajes sobre el faquir se sucedieron en periódicos y revistas; Daja-Tarto recorrió entonces toda España y actuó en locales y salas de fiestas de las principales ciudades, así como en las pistas de algunos de los circos más conocidos de aquellos años, compartiendo cartel con los mejores artistas de la época. Durante una de sus giras por provincias conoció en Santander a una ex ***miss Castilla*** llamada Dionisia Gallardo con la que se casaría en febrero de 1932; desde entonces, ***la faquira paternerí***, como él la llamó, jugando con las letras de la palabra ***partenaire***, como había hecho años antes con las de su propio apellido materno, lo acompañó siempre en sus actuaciones, a las cuales quitaba, quizá, algo de crudeza con su presencia femenina.

En los años siguientes Daja-Tarto fue renovando su espectáculo al que, cuando actuaba en una plaza de toros, le añadía la lidia de un novillo sin desprenderse de su atuendo hindú. Además, ideó otros números, como el de hacerse enterrar en el centro de una plaza de toros durante el tiempo que duraba una corrida, algo que intentó con éxito en un par de ocasiones, pero que estuvo a punto de costarle la vida una tarde en que la lidia se alargó más de lo habitual y empezó a faltarle el aire en el habitáculo en que se encon-

ideó otros ***números,*** como el de hacerse ***enterrar*** en el centro de una ***plaza de toros***

traba encerrado. Años más tarde pensó exponerse ante el público durante varios días con las manos clavadas a un tablero; tras fracasar en Valencia y en Lisboa, consiguió un gran éxito en Coimbra donde, sentado en una silla y asistido por la ***faquira***, alcanzó a permanecer "crucificado" durante 408 horas, superando en 108 las 300 a las que se había comprometido inicialmente.

La Guerra Civil la pasó Daja-Tarto llevando su espectáculo por las ciudades ocupadas por el ejército sublevado, y luego actuó durante algunos meses para las tropas del general Aranda, a quien distraía también a veces organizando para él regocijantes sesiones de espiritismo en las que igual se manifestaba la "presencia"

'El hombre del traje blanco', de Rafael Gil.

de Felipe II que la de Napoleón. Finalizada la contienda, el faquir continuó con sus giras por toda la Península y creó incluso su propia empresa, con la que montó espectáculos con nombres como ***El terremoto*** o ***Estrellas de Oriente***. Luego, hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, su estrella declinó y sus actuaciones comenzaron a espaciarse, aunque aún alcanzó a aparecer en alguno de los programas de la incipiente Televisión Española. Poco a poco su trabajo fue quedando reducido a esporádicas y casi siempre breves colaboraciones cinematográficas, unas veces como actor secundario, representando con frecuencia su propio papel como faquir o como mago en escenas de ambiente circense, otras como mero figurante, las más como "asesor técnico" o ayudante de producción; de hecho, en los años sesenta Daja-Tarto se convirtió en uno de los principales "especialistas" en la producción cinematográfica madrileña, con una reconocida pericia en la preparación de los elementos necesarios para el rodaje de las escenas más insólitas, pues lo mismo conseguía unos elefantes o un centenar de ratas que organizaba una "recepción apoteósica" a una estrella del cine en Barajas. Entre las películas en las que Daja-Tarto intervino como actor pueden citarse ***La noche del sábado***, dirigida por Rafael Gil y protagonizada por María Félix; ***El gran galeoto***, también de Rafael Gil y con Ana Mariscal y Rafael Durán como principales intérpretes; ***La muerte viaja demasiado***, coproducción hispano-italiana dirigida en uno de sus tres episodios por José María Forqué; ***El sol sale todos los días***, dirigida por Antonio del Amo, o ***Un traje blanco***, de Rafael Gil y protagonizada por el niño Miguelito Gil.

En 1969, durante el rodaje de ***Cañones para Córdoba***, un ***western*** realizado en España y dirigido por Paul Wendkos, Daja-Tarto sufrió un grave accidente que le causó un desprendimiento de retina y lo alejó definitivamente de los escenarios y los platós. Algunos meses después recibió la Medalla de Oro del Circo y unos años más tarde –en agosto de 1974– el público conquense le brindó un nuevo homenaje en la plaza de toros de su ciudad natal, donde se le impuso una medalla de oro como reconocimiento a sus cincuenta años de profesión. Antes, y según cuenta Juan Manuel de Prada, Alfredo Marquerie había procurado hacerle más llevadero el retiro consiguiendo que el Museo de Cera de Madrid le dedicase una figura "de intrigante ferocidad"; según el propio De Prada, el escritor mallorquín también le consiguió "un enchufito en emisiones radiofónicas donde se impartían lecciones urgentes de espiritismo"[3]. En estas actividades y en la redacción de unas memorias que no llegó a ver publicadas[4] consumió Daja-Tarto los últimos años de su vida. Falleció en Madrid el 30 de octubre de 1988. ◀

1 **DE PRADA, Juan Manuel,** *Daja-Tarto, truculento y casi omnívoro y otros relatos*, El Día de Cuenca, Cuenca, 1999, p. 27.

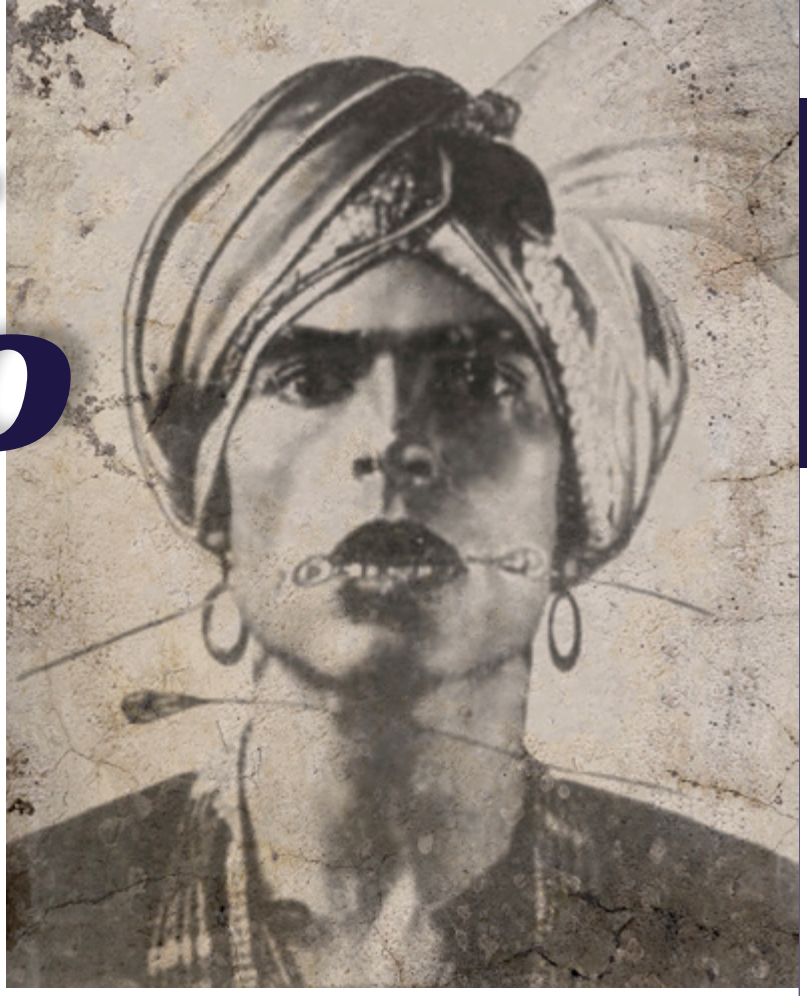
2 **MARQUERÍE, Alfredo,** *Personas y personajes. Memorias informales*, Dopesa, Barcelona, 1971, pp. 236-237.

3 **DE PRADA,** cit., p. 26.

4 *La insólita vida del fakir Daja-Tarto contada por él mismo*, Colón, Barcelona, 1990.

Daja-Tarto en el cine

Pepe **Alfaro**



▶*Daja-Tarto: faquir, artista de variedades y, ocasionalmente, actor.*

La figura del faquir Daja-Tarto constituye uno de esos personajes ante los que resulta casi imposible no asombrarse con cierto deje de admiración, más allá de su propio ingenio para esquivar un destino al que su humilde origen le predestinaba en una España de miseria y hambre para los de su clase. Tras fracasar en el mundo de los toros (otra vía para eludir los cuernos del hambre), se dispone a comerse, si no el mundo, lo que fuera necesario para triunfar en el mundo espectáculo, decisión que le acarrearía más de un serio problema, entre otros la muerte de un hermano que pretendió seguir sus pasos, o el fraguado de cemento (rápido) en el estómago que estuvo a punto de costarle la vida, tal y como cuenta en sendas entrevistas para el programa de Radiocadena Española *Viaje a lo desconocido* (dirigido por el periodista conquense Raúl Torres) emitidas los días 17 y 24 de agosto de 1980, cuyas grabaciones pueden oírse en la *web* de RTVE a la carta.

Su capacidad omnívora, junto a otras habilidades para atravesar determinadas partes de su cuerpo con puñales y dagas, le convirtieron en un popular artista circense, lo que le permitió participar en algunas producciones cinematográficas, siempre como prolongación de su propio papel en la pista del circo, ataviado con un traje oriental con un gentil turbante coronado por un fino penacho. Cuando en una película aparecía una escena ambientada entre la gente del circo o bien se incluía algún número que requería la participación de animadores o saltimbanquis bajo la redonda lona de una carpa, allí estaba Daja-Tarto dando colorido (es un decir, ya que todos los filmes eran en blanco y negro) y creando ambiente, seguramente aportando su propio atuendo de trabajo en muchos casos, aunque en alguna ocasión solo se le pudo ver haciendo de figurante sin frase, como ocurrió en su debut delante de la cámara en ***La noche del sábado*** (Rafael Gil, 1950), un melodrama de Jacinto Benavente adaptado sin mucho acierto por el propio director, a mayor gloria de la diva mexicana María Félix, y donde la silueta inconfundible de Daja-Tarto se distingue claramente entre acróbatas, payasos y demás fauna circense como trasfondo de una escena donde los protagonistas, en primer término, hablan entre bastidores del circo en el que trabaja la hija de la protagonista; por cierto, que los continuos paseos del faquir ponen en riesgo la continuidad entre los diferentes cortes de la escena.

> en alguna ***ocasión*** solo se le pudo ver haciendo de ***figurante*** sin frase

Un año más tarde se vuelve a ver a Daja-Tarto en otra película de Rafael Gil, que en este caso adapta la obra de José Echegaray

El gran galeoto (1951). Aunque ni siquiera aparece en los créditos, el faquir conquense protagoniza una escena ambientada en el circo, interpretando a un adivinador oriental dispuesto a amañar su número para gastar una broma a una espectadora conocida como Teresa la Bisbal (Ana Mariscal). La dicción de su parlamento, su naturalidad y su porte noble denotan las tablas de Daja-Tarto como protagonista de diversos espectáculos, aunque los ejecutara sin una cámara enfrente.

Por tercera vez a las órdenes de Rafael Gil vuelve a aparecer en ***Un traje blanco*** (1956), una ternurista estampita de primera comunión protagonizada por dos actores infantiles, Miguelito Gil y Miguel Ángel Rodríguez. Ambientada en una localidad minera, cuando llega un circo para alegrar algo el ambiente, allí figura nuevamente Daja-Tarto con otro número de magia, y lo más curioso es que el personaje mantiene su propio nombre artístico en la ficción. También nos ofrece la oportunidad de ver el verdadero semblante del artista conquense, sin maquillaje ni atuendo oriental, compartir una escena con el gran Pepe Isbert, donde el actor de origen albaceteño interpreta un breve papel de alcalde con inevitables reminiscencias al de ***Bienvenido, Míster Marshall*** (1951), y ante quien nuestro personaje denuncia la desaparición del traje blanco de su enano compañero de número.

En 1958, entre su segundo y tercer ***Joselito***, Antonio del Amo dirige una película con un modesto circo ambulante como protagonista colectivo de una historia de corte neorrealista titulada ***El sol sale todos los días***, con un papel importante para Daja-Tarto (el tercer nombre entre los actores de reparto, tras el cuarteto principal, entre los que vuelve a encontrarse con el niño Miguel Ángel Rodríguez), al interpretar uno de los escasos artistas de la ***troupe***, lo que le da pie a que pueda desprenderse del traje de faquir cuando no actúa como tal en diferentes escenas, aunque su personaje apenas tiene diálogo. En cualquier caso, el cine le ofrece la oportunidad de dejar constancia para siempre de uno de sus números más impactantes, consistente en introducirse una daga por una de las fosas nasales, especialidad, ***sin trampa ni cartón,*** que no deja de impresionar al espectador.

►*Daja-Tarto, con su característico atuendo de fakir.*

Pedro ***Lazaga*** debió pensar que un ***faquir*** y un ***marajá*** eran prácticamente lo mismo

El prolífico Pedro Lazaga debió pensar que un faquir y un marajá eran prácticamente lo mismo, o que procediendo ambos de la India eran dos figuras intercambiables. Por eso, cuando necesitaron a un hindú rico para ser desplumado de sus joyas por ***La cuadrilla de los once*** (1963) recurrieron a Daja-Tarto para representar un papel que parecería "a su medida", y que lamentablemente quedaría en una de las comedias más flojas del director. Una breve escena le dio la oportunidad (aparte de que no le robaran los dientes) de volver a ver su nombre cerrando los créditos, y ello sin necesidad de desprenderse de su hábito habitual, más blanco y con más brillantes pero con el mismo turbante penachudo.

Curiosamente, la filmografía de Daja-Tarto se cierra en 1965 con la que probablemente sea su ocasión de mejor lucimiento en pantalla grande. ***La muerte viaja demasiado (Umorismo in nero)*** es el título de una colección de tres episodios independientes con la amenaza de la ***parca*** como hilo conductor; el primero ***(El ciempiés)*** a cargo del francés Claude Autant-Lara y el tercero ***(La corneja)*** firmado por el italiano Giancarlo Zagni. La segunda historia, dirigida por José María Forqué, se desarrolla ínte-

gramente en ambiente circense, donde ***Miss Wilma***, aparte de dar título al episodio, representa una réplica femenina (Emma Penella) de Guillermo Tell que se burla constantemente de su ***partenaire*** (José Luis López Vázquez), destinado a soportar más que una manzana. Comienza con un primer plano de Daja-Tarto fumando un puro, donde se aprecia que su turbante ha perdido el penacho característico; además, se puede ver la figura inconfundible del faquir en varias escenas, con la nota graciosa de que una de las chinitas del espectáculo (Alicia Hermida) suspira por sus huesos, para desesperación de su celosa pareja (Agustín González). Una vez más, Forqué ofrece a Daja-Tarto ocasión para lucirse con su representación estelar, en un plano corto que resulta estremecedor, al ver nuevamente cómo se clava el puñal por la nariz.

►*Daja-Tarto, con Marisa de Leza, en 'El sol sale todos los días'.*

Como podemos apreciar, las actuaciones de Daja-Tarto en la pantalla constituyen un encasillamiento forzoso como ampliación de sus habilidades de faquir bajo la carpa de un circo, vida nómada que le permitió recorrer muchos pueblos de nuestra geografía. Una vinculación con el mundo del espectáculo que le permitió, a su vez, establecer una especial relación profesional con el mundo del cine, desempeñando tareas que iban desde animador de eventos a conseguidor de elementos de producción un tanto singulares. En este sentido, resulta indicativo el artículo publicado en el periódico ***La Vanguardia*** el día 6 de enero de 1973, firmado por Jordán y dedicado a tres ***especialistas*** del cine entre los que figura Daja-Tarto, a quien el autor dedica estas palabras:

"Y cuando estaba metido en este círculo de las variedades, conectó con el cine. Primero fue aportando elementos artísticos; luego, conocimientos de 'efectos especiales', después, animales amaestrados. Finalmente, organizaba 'recepciones apoteósicas' en Barajas o 'premières tumultuosas' en la Gran Vía, moviendo varias docenas de 'fieles', duchos en el aplauso, en el 'viva enfervorizado' y en la rotura de cristales, 'movidos por la locura colectiva'... Daja-Tarto tuvo un bache de salud, hace un año o cosa así. Y anda medio retirado. Pero todavía los directores de producción le piden una cotorra que hable y que diga, por ejemplo, '¡Viva el Madrid!', o una negra aparatosa o un jorobado fotogénico, o un perro bailarín... Y Daja-Tarto nunca deja de traerlo a tiempo. Como cuando cierto director le pidió, de hoy para mañana, ciento cincuenta ratas vivas para una escena de horror. Daja-Tarto se pasó la noche 'pescando' ratas como conejos, en una alcantarilla de los arrabales. ¡Y le llevo trescientas! Gran tipo este Tortajada, palabra".

Por su parte, el propio Luis García Berlanga completa la mirada sobre la labor de Daja-Tarto en la promoción de determinados estrenos. La cita aparece recogida por su biógrafo Antonio Gómez Rufo en el libro ***Berlanga. Contra el poder y la gloria***[5]:

"Cuando se estrenaba una película de Amparito Rivelles, de Rafael Durán, de Alfredo Mayo o de todos aquellos artistas, las grandes estrellas que había entonces, la gente rompía los cristales de los cines la noche del estreno para poder entrar. Quince años más tarde, después de Salamanca, en algunos estrenos se rompían también los cristales, pero ahora se trataba de unos fans contratados por un señor llamado Tortajada (le llamábamos Daja-Tarto) que era de Cuenca y que actuaba de faquir en las fiestas de los pueblos. Los productores requerían sus servicios para que pareciese que en los estrenos reinaba una euforia desmedida". ◄

5 Ediciones B, Barcelona, 1997, p. 170-171.

10 *Caricatura de Berlanga por Joan Vizcarra. Cortesía del autor.*

Que 2021 sea el **'Año Berlanga'**, debido a que el 21 de junio se cumplieron cien años de su nacimiento en Valencia y setenta de su debut como director con *Esa pareja feliz* (al lado de Juan Antonio Bardem), es tan solo un pretexto para que **TIEMPOS MODERNOS** le dedique el *dossier* central de su sexta entrega. De su importancia como cineasta poco hay que añadir: no resiste el menor debate. Baste recordar que el *Diccionario* de la RAE contiene una entrada con el adjetivo *berlanguiano*. O que en la encuesta que la revista especializada *Caimán. Cuadernos de Cine* publicó en su número 100 (mayo de 2016), con las cien mejores películas del cine español de todos los tiempos, se incluyeron dos suyas entre las cinco primeras, *El verdugo* y *Plácido* en los puestos 3 y 4, solo por detrás de *Viridiana* y *El espíritu de la colmena*. Además, *¡Bienvenido, mister Marshall!* ocupó en esa misma lista el puesto 13 y Berlanga fue el director más votado, por delante de Buñuel, Erice, Almodóvar, Fernán Gómez y Saura. El proyecto 'Cine y educación', impulsado por la Academia de Cine para la creación de planes de alfabetización audiovisual, incluyó entre su centena de "largometrajes de referencia que todo alumno o alumna debería conocer en mayor o menor medida tras finalizar sus estudios no universitarios", esta vez por simple orcen cronológico, los tres citados más *La escopeta nacional*. Incluso contrastar páginas *web* de tono cinéfilo y popular nos permite llegar a la conclusión de que su cine está presente en el imaginario colectivo de la España del siglo XX. Hay consenso, pues, académico, crítico y popular: Berlanga es uno de los grandes maestros del cine español. El centenario, decíamos, es un mero pretexto, la excusa ideal para volver a sus películas, repensarlas y disfrutarlas de nuevo. ◀

LUIS García Berlanga

GARCÍA BERLANGA

Una entrevista -Frankenstein

▸berlanguiano, na
1. *adj. Perteneciente o relativo a Luis García Berlanga, cineasta español, o a su obra. Estudios berlanguianos.*
2. *adj. Que tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga. Una situación berlanguiana.*
Diccionario de la Lengua Española, RAE

Como ya resulta imposible entablar una conversación con él, **TIEMPOS MODERNOS** ha reconstruido una entrevista-Frankenstein tomando fragmentos –trozos de cuerpo– de aquí y de allá, para intentar reconstruir y recordar la personalidad de Luis G. Berlanga como creador cinematográfico. A través de estos retazos le preguntamos sobre los aspectos más esenciales de su obra. ◂

No se define como cinéfilo, pero ¿cuáles son sus preferencias como espectador?

Me gusta toda la comedia italiana: Comencini, Monicelli –*La marcha sobre Roma* me parece una película espléndida–, Divorcio a la italiana, las obras de Dino Risi. Yo me siento muy próximo a los directores italianos. Y de Estados Unidos me gustan fundamentalmente Preston Sturges, Billy Wilder, Ernst Lubitsch...

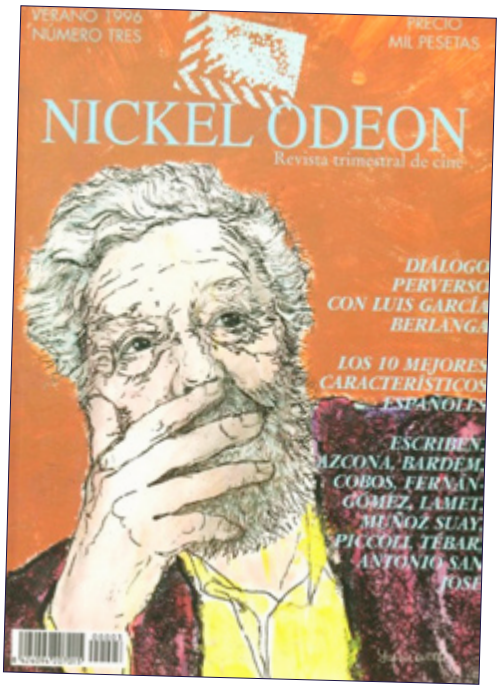
En muchas declaraciones ha renegado de lo que se suele denominar "cine social". ¿No considera que su filmografía está plagada de él?

No quiero creer en esa guerra [la lucha de clases], como no quisiera creen en ninguna violencia. Muchas veces ha explicado mi postura ante lo social. Primero: apoyo incondicionalmente todo lo que se haga en cualquier sector para mejorar la condición humana. Segundo: respeto y admiro el cine llamado social cuando es honesto y de calidad. Tercero: como artista, sigo estando al margen de cualquier secta, partido, asociación o grupo; por lo tanto, mi concepto de lo social es individualismo, mudable y sentimental.

Entonces, ¿qué papel cree que debe desempeñar el cine en la sociedad actual?

Revulsivo, fundamentalmente. Hoy en día no se puede hacer un cine constructivo. Hay que dedicarse a inquietar y espolear a nuestro público.

Siempre se ha destacado su enorme capacidad para sacar un gran partido a todos los actores que salen en su cine.



Yo siempre he tenido, y sigo teniendo, pocas ganas de enfrentarme a eso de la dirección de actores. Luego me han funcionado muy bien los actores, precisamente porque no dirigiéndolos, que es lo que yo hago, están mejor, pierden todos sus tics. No dirigiéndolos y asustándolos un poco, desconcertándolos, porque entonces no saben qué hacer y te dicen que no les has dicho nada, gritas y les gusta. Realmente lo que hago en mis películas es dirigir el tráfico. Donde yo me juego las películas es en el ***casting***, y eso es también ahora mucho más difícil, porque hace años había una riqueza de actores maravillosa. (…) Yo hace meses que ando diciendo que tengo una apuesta con José Luis Garci, que consiste en que, en mi próxima película, voy a reunir a mis actores; voy a gritar: ***"¡Motor!"*** y que mis actores –José Luis López Vázquez, Agustín González, María Luisa Ponte, etcétera– digan lo que quieran, inventen, y cuando les parezca bien que digan ellos mismos: ***"¡Corten!"***. Y la apuesta es que yo meto esa escena en la película y funciona. Y otra cosa: me suelo fijar más en los secundarios y en los figurantes que en los protagonistas. De estos solo sé lo que viene en el ***Cineguía:*** su dirección y su teléfono.

mi ***favorito*** siempre fue ***Pepe Isbert***

Mi favorito fue siempre Pepe Isbert, porque nunca le tuve que decir lo que tenía que hacer, era un auténtico monstruo como actor. Nunca le tuve que explicar un personaje, y era una gran ventaja para mí porque nunca sé qué explicar sobre los personajes. Y se aprendía su papel en seguida.

¿Cuál es la película de la que está más satisfecho en conjunto?

Para mí, mi película mejor rodada es ***Plácido***, pero con mucho, en todos los aspectos. Lo que no sé es por qué de pronto me salió todo tan fluido y tan bien. Siendo anterior, me parece que está mejor rodada que ***El verdugo***. Me parece que ***Plácido*** es un momento dulce de mi carrera, en el que sin darme cuenta la película tiene un ritmo, todo el movimiento de actores me parece que resulta muy fluido. Luego, por ejemplo en ***Patrimonio nacional***, encuentro que existe para mí un sentido del reto. Ya es un momento malo para mí, porque ya se ha empezado a hablar de los planos-secuencia y ya lo tomo en este sentido como un desafío: ***"Vais a ver planos-secuencia"***. Pero mi narración en ***Plácido*** es absolutamente natural. Ni pienso siquiera que estoy haciendo planos-secuencia. Y son

planos más largos, pero sin que yo lo piense para nada. Me surgen porque, sin darme cuenta, estaba viviendo un momento más o menos mágico.

Pero el plano-secuencia se ha terminado convirtiendo en su gran marca de estilo.

Mi mejor trabajo de plano-secuencia está en ***Plácido***, donde es una cosa que nace de una manera que no sé si sabré explicar. Mis teorías sobre el plano y el contraplano es que deja unos espacios que no deben desaparecer nunca en una historia, que se trata de un universo donde el director, como Dios, ha de tener a los personajes siempre a su alcance, todo el tiempo localizado a todo el mundo que interviene en la historia, e incluso en la imagen. Pero lo que yo me he inventado después de todas estas divagaciones, y como teoría más barata, es la de la comodidad. Un día descubrí que diciéndole a un actor que siguiera hablando y dejando entrar al otro actor en vez de cortar y hacer un plano de él, hasta que tropezaba con una pared, ahorraba tiempo. Yo a veces he estado un día entero sin rodar nada, ensayando con los actores y el movimiento de la cámara, pero al día siguiente, cuando el productor estaba ya al borde del infarto, le he hecho un plano de siete u ocho minutos. O sea, más de lo previsto para dos días en el rodaje de tipo tradicional. En realidad, en mí el plano secuencia nace por comodidad, pero luego se convierte en lo que me molesta, que es la etiqueta: ***el plano-secuencia de Berlanga***. Y eso hace que se convierta en una obligación, en un reto, que es lo que pasa en P***atrimonio nacional***, donde ya es una obsesión.

El plano largo me impide rodar con sonido directo, prefiero el doblaje. El sonido directo es lo más ***anti-berlanga*** que se ha inventado, parece que lo han inventado para fastidiarme.

¿Cómo le trató la censura durante el franquismo?

Mi inconsciencia con respecto a la censura ha sido enorme, por eso tengo tantos guiones censurados. A pesar de no haber militado en ningún partido, fue el director más censurado por el régimen, el que tuvo más películas prohibidas. Yo atribuyo esto a mi ingenuidad, pues a la hora de empezar una película nunca me planteaba que podría molestar políticamente al régimen. Además, fui comprobando que los criterios de la censura eras muy variables.

Ellos veían en las escenas o películas censuradas una amenaza a las instituciones del franquismo social, como pueden ser, por ejemplo, la familia tradicional o la patria. El eslogan del régimen era "Patria, pan y familia", y en mis películas la familia es una institución sobre la que se ironiza con mucha frecuencia.

Pero la realidad era más trágica de lo que suelo contar. A mí me han eliminado cerca de la mitad de mi obra.

¿Cómo han sido sus métodos de trabajo con Rafael Azcona?

Rafael Azcona siempre ha querido que yo fuese conduciendo el desarrollo, que fuera como el arquitecto de ese guión. A mí, por ejemplo, ***El anacoreta*** me gustaba, pero no me atreví con ella. Pero Rafael tenía una historia que yo sí quería dirigir y que acabó haciendo Sáenz de Heredia: la del viejo y el niño. Ese guion me encantaba, pero siempre notaba en Rafael como una reticencia. Como si, al hacer yo una cosa de él, se fuese a producir un fenómeno en el que él ya no tenía esa posibilidad de decir: ***"Tú eres el jefe y tienes que decidir el camino"***. Rafael, por lo que sé de otros directores, suele decirles: ***"Tú cuéntame la película, que yo te la escribo"***. Pero en las mías, la redacción del guión era totalmente suya. Él se iba, escribía, y, en lo que me traía, yo podía hacer modificaciones, pero eso ya no tenía nada que ver con la redacción de un guion que para mí ya era válido. Luego yo metía mis cositas, mis frases, algún chistecito.

Su humor siempre se ha decantado por lo popular y por la tradición hispana…

A mí el humor del absurdo, donde Tono era genial, me resulta muy difícil. Yo voy, más por Arniches, por el sainete, por el costumbrismo que Tono no tenía; sus obras de teatro son absolutamente delirantes. Es un humor que se anticipa al italiano. (...) Fijaos, yo entré en el cine de humor por una pura casualidad, pero viendo el otro día en mi biblioteca de Valencia he descubierto que en mi juventud lo que más me compraba eran obras de humor. Por ejemplo, compraba la colección de humoristas de Calpe, donde lo que más había eran autores húngaros y rusos.

Siempre me ha molestado que los ingleses se autoproclamen maestros del "humor negro". Creo que es un invento totalmente español, genuinamente nuestro. Está latente desde la picaresca.

¿Y con los productores, cómo han sido sus experiencias?

Los productores nunca se han aventurado nada para no perder dinero. Por eso siempre han luchado por cazar subvenciones, también durante el franquismo. La diferencia es que antes había una industria más o menos sólida y ahora [1990] el cine está descapitalizado. Ahora tú le propones a un productor un triángulo amoroso y te dice: "¿Por qué tres actores si puede contar una historia amorosa con solo dos?". Con ***La Vaquilla***, mi productor ganó quinientos millones. Si con la siguiente ganó solo cien, él pensaba que había perdido cuatrocientos, no que había ganado cien. En fin, un director tiene que trabajar con lo que le dan y hacerlo bien; es un trabajador de la industria del espectáculo que tiene que hacer películas para entretener al espectador.

con ***La vaquilla***, mi productor ganó ***quinientos*** millones

¿Qué importancia le concede a la fotografía en sus filmes?

Mi relación con los operadores no ha sido nunca conflictiva. Con los que más he trabajo ha sido con Sempere y Carlos Suárez. Pero creo que la estética no es fundamental en mi cine. Hay dos tipos de director: el que se preocupa por el encuadre y que se preocupa de la historia, y yo pertenezco al segundo grupo. Los operadores saben que mis películas no les van a ofrecer oportunidades de lucirse. (...) Lo que yo necesito es que la película se vea bien y que tenga una luminosidad brillante, que es lo que me parece apropiado para las comedias.

Nunca he cuidado mucho la fotografía. Ni he tenido presentes todas esas teorías sobre la funcionalidad dramática del color. Los famosos rojos de Minnelli nunca las he acabado de entender.

De manera general, siempre ha sido bien tratado por la crítica y valorado por los historiadores y los analistas.

Sí, y eso que yo son un "fanfarrón negativo", en palabra de Bardem, una especie de modesto con vanidad. Solo hay tres cosas que estoy esperando que los investigadores saquen, que echo en falta. La primera, que se replanteen la existencia de Rafael Azcona, que no existe y es un pseudónimo mío. La segunda, que hagan el estudio de por qué en mis películas aparece siempre la palabra ***austro-húngaro***, que me pongan en el diván y lo averigüen. Y la tercera, que definan de una vez si soy un anarquista de derechas o un falangista de izquierdas.

¿Y usted qué cree?

Pues que fui un libertario juvenil y ahora, en la vejez, ya no soy un libertario: soy un libertino. ◀

FUENTES:

• Diego Galán, *Diez palabras sobre Berlanga*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1990.

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

• Entrevista de Javier Hernández y Pablo Pérez en Teruel, diciembre de 1990, inédita.

• Carlos Cañeque y Maite Grau, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*, Destino, Barcelona, 1993.

• Entrevista de Antonio Castro, *Dirigido por*, número 220, enero de 1994.

• Entrevista de Juan Cobos, José Luis Garci, Antonio Giménez-Rico, Miguel Marías, Horacio Valcárcel y Eduardo Torres-Dulce, *Nickel Odeon*, número 3, 1996.

• Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*, Alianza, Madrid, 2020.

Contra los MILAGROS, Contra la TRAMOYA

Esa pareja feliz (1951)

Pedro **Triguero-Lizana**

Ángel Antonio Pérez Gómez y José Luis Martínez Montalbán, autores del libro *Cine español 1951/1978. Diccionario de directores*[1], señalaban en el prólogo de su estudio que éste surgió de la idea de celebrar, desde la sección de cine de la revista Reseña, los veinticinco años de la película que ellos entendían como el verdadero inicio del cine español moderno, *Esa pareja feliz* (1951), la ópera prima de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, si bien este film no se estrenaría hasta 1953, y eso gracias al previo éxito, y a los merecidos premios recibidos en la sexta edición del Festival Internacional de Cine de Cannes, de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952)[2]. En cualquier caso, y como estos mismos autores consideraban en su libro, 1951 es un año importante y singular en el devenir del cine español, pues en otoño se produjo el estreno de *Día tras día* (1951), de Antonio del Amo, y, muy poco después, el de *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, y ese mismo año ve la realización del primer largometraje de esa pareja (puede que feliz, desde luego mítica) formada para la ocasión por Bardem y Berlanga, pronto convertidos tanto en el blanco de los dardos de la censura como en los protagonistas de la renovación, tanto ética y política (en cuanto a narraciones afines al régimen y moduladas por la Guerra Fría y el anticomunismo, y en cuanto a posibilidades de disidencia controlada, léase realismo social y neorrealismo, pero también comedia o cine policíaco) como formal, del variopinto cine español de los años 50. 1951 marcaba también el debut de un cineasta tan importante para nuestro cine como José María Forqué con *Niebla y sol* (1951), un vigoroso melodrama atormentado, con unos interesantes números musicales de escenografía surrealista, y 1951 es por otro lado el año de la creación del Ministerio de Información y Turismo, del que a partir de entonces dependerá el cine patrio, y del desembarco, efímero pero

significativo, de José María García Escudero en la Dirección General de Cinematografía y Teatro, dependiente del ya mencionado ministerio, dirigido férreamente por el católico integrista Gabriel Arias Salgado.

Esa pareja feliz es una muy lograda alternativa a las líneas imperantes de la comedia cinematográfica española hecha hasta entonces, como ya lo había sido, por cierto, ***Mi adorado Juan*** (1949), de Jerónimo Mihura, que es, en mi opinión, una gran película y una de las mejores obras del cine español de los años 40. El primer largometraje de Bardem y Berlanga, que tal vez tiene más del segundo que del primero –aunque ya se aprecia aquí un análisis crítico de la sociedad del tipo de los que poblarían el cine de Bardem en sus mejores momentos–, es una obra que sin embargo va con la corriente de los tiempos, pero también a contracorriente. Va con la corriente de los tiempos puesto que participa del realismo social visible en los títulos ya mencionados de Nieves Conde y Del Amo, que eran muestras de un giro en la política oficial del franquismo con respecto al cine previo, más que de un claro aperturismo político, y un giro que tenía una difícil continuidad, como confirmó la salida de García Escudero de la dirección de Cine y Teatro el 3 de marzo de 1952. La película de Bardem y Berlanga responde a ese giro de 1951 –en el que algunos no tendrán reparos en hablar del impacto del neorrealismo italiano en el cine español, como si aquél fuera la única vía posible hacia la modernidad para el cine español de los 50, cuando en realidad las películas mencionadas, incluida la de Bardem y Berlanga, responden a un realismo muy español; el neorrealismo italiano era de difícil, por no decir imposible, implantación en la España del franquismo– y no tiene reparos en mostrar los apuros económicos de la sociedad española del final de la autarquía a través de una pareja que la representa, el joven matrimonio formado por Juan (Fernando Fernán Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá), trabajando el primero como tramoyista en los estudios cinematográficos CEA, y la segunda cosiendo por encargo. Viven realquilados en una habitación de un piso que han de compartir con otros inquilinos, y el cine, el pasear al aire libre, la radio, los concursos a los que es tan aficionada Carmen, o las verbenas, como aquélla en la que se conocieron, parecen ser sus únicas escapadas.

Esta ópera prima tiene también algo de cine hecho a contracorriente, no ya sólo por su evidente ironía –que empieza por su mismo título, pues remite a una estrategia publicitaria–, sino porque su carga irónica tiende abiertamente a la burla, fina si se quiere, pero burla al fin y al cabo, de determinados espectáculos, empezando por el acartonamiento del cine histórico que se había puesto de moda en los últimos años 1940 y en los primeros 1950; recordemos que una de las razones de la dimisión de García Escudero a principios de 1952 es la presión ejercida por los sectores más integristas del régimen y de la industria del cine contra éste, ante su negativa a conceder la categoría de "Interés Nacional" a ***Alba de América*** (1951), de Juan de Orduña, en favor de una obra tan dura y pesimista como ***Surcos***. El arranque del film, en el que vemos a Fernando Fernán Gómez en medio del accidentado y divertido rodaje de una producción de tema histórico, es la prueba de esa burla hacia ese tipo de cine, que luego el propio Fernán Gómez explotará más a fondo, en su doble rol de director y actor protagonista, en ***La venganza de Don Mendo*** (1962). No es difícil ver en esa burla al cine histórico una incipiente oposición cultural a una cultura oficial que empleaba el cine histórico para reafirmarse a sí misma y afianzarse en el campo de la cultura popular.

Pero esa burla no se limita al cine histórico. Las escenas en las que Fernán Gómez visita a su amigo Luis (José Luis Ozores), que trabaja

El director y la pareja protagonista durante el rodaje.

como tramoyista en un teatro, van en la misma línea, en tanto que muestran al espectador el artificio, más bien ridículo, que acompaña, adorna y configura la representación, sea cinematográfica o teatral. Hay óperas primas en las que, por incapacidad o por otras cuestiones, el director no se define a sí mismo, ni se posiciona, y otras en las que sí lo hace, a veces de forma consciente, y otras no tanto. Bardem y Berlanga se posicionan, esto es, se afirman a sí mismos, y usan la comedia para posicionarse, haciendo crónica y crítica de costumbres. Sin por ello hacer un alegato, pero sí marcando su punto de vista, Bardem y Berlanga abogan así por un cine sin artificio, sin tramoya, sin trampa ni cartón, y en el que, si aparece el milagro, el hecho sorprendente –cuando Elvira Quintillá gana el concurso del jabón Florit, cuya publicidad hemos visto al principio, con Fernán Gómez y Quintillá, en el cine–, ese hecho asombroso permite a los directores y guionistas continuar su crónica de contrastes entre la representación planificada pero artificiosa del cine y el teatro, y la falta de planificación y armonía de la realidad: por ejemplo, el día en el que Fernán Gómez y Quintillá deben disfrutar de su estatus de "pareja feliz", el primero se marcha de pronto para ajustar cuentas con el tramposo interpretado por Félix Fernández, sin que por ello consiga gran cosa del encuentro con éste. La escena en la que Fernán Gómez y Quintillá deben marcharse de un lugar de un parque por la presión de una profesora cargada de razón –un personaje femenino dominante y odioso que, con la siempre ausente madre del personaje de Quintillá, y a la que Fernán Gómez no traga, sería la primera manifestación de la misoginia de Berlanga, que explotará luego en todo su esplendor en una película de Berlanga tan brutal y sorprendente como poco conocida, ***La boutique*** (1967)– es un momento en el que la sociedad está básicamente ahí para frustrar al individuo.

Finalmente, la secuencia de la sala de fiestas, en la que una pareja de bailarines aparecen como una ficticia "pareja feliz" que baila ante los dos protagonistas, nos invita a pensar que, en el fondo, la "felicidad" cacareada por el concurso y sus organizadores es sólo ficción y artificio, como el histórico decorado del plató de cine del comienzo, o como los decorados del teatro. La burla de los directores hacia ese tipo de ficciones, dominadas por determinadas convenciones, que deben ser desarticuladas en tanto que son ridículas, terminan por sufrirla, en cierto modo, la atribulada pareja protagonista: en la sala de fiestas, Fernán Gómez se siente objeto de una burla, y, enfadado, se enzarza en una pelea, por lo que él y Quintillá acaban pasando la noche en la comisaría. Fernán Gómez, precisamente un tramoyista, no quiere vivir en una ficción, en la ficción de una caridad que oculta la realidad, y también la verdad. La caridad como ficción, como representación que no logra ocultar la realidad es precisamente uno de los temas de ***Plácido*** (1961), obra que ataca directamente a la médula del franquismo en tanto que hace burla de su paternalismo ideológico, entendiéndolo como falso, como generador de una ficción irreal y tranquilizadora.

En 1951, año de huelgas y reajustes ministeriales, Bardem y Berlanga eran dos principiantes, y la situación política y cultural aún no permitía las audacias de los años 60, y por lo tanto ese paternalismo era una carga de la que estos dos cineastas no podían deshacerse, pero que, al menos, podían usar en su favor. Por eso, los personajes de Fernán Gómez y Quintillá lo pasan mal (el personaje de Fernán Gómez es despedido y se queda sin trabajo), pero finalmente se impone una intervención de terceros (de la Ley y el Orden) que lo pone todo en su sitio. Es en el desenlace cuando se ponen las cosas en su sitio: el paternalismo oficialista representado por el comisario de Policía interpretado por Rafael Bardem (el padre de Juan Antonio Bardem) lo aclara todo, y los protagonistas son puestos en libertad puesto que son inocentes, frente a una sociedad que trata de confundirles y engañarles. Bardem y Berlanga idean un desenlace que, sin dejar de lado esa idea paternalista de que los pobres son más felices que los ricos –idea que aparece con frecuencia en el cine folclórico

en 1951, ***Bardem*** y ***Berlanga*** eran dos ***principiantes***

español de los años de 1950, de Carmen Sevilla a Joselito, y de Luis Lucia a Antonio del Amo– abunda en la dirección ya apuntada: Juan y Carmen dan sus regalos a los pobres que duermen acurrucados en los bancos de una avenida, y finalmente se besan. La felicidad, a la que esta pareja tiene todo el derecho del mundo, pasa por abandonar la tramoya, el artificio, el engaño, pero también los bienes que no se han ganado merecidamente. Todo vuelve a la normalidad, pero nuestra pareja se ha purificado moral y éticamente. Siguen siendo tan pobres como al principio, pero se han vuelto más fuertes. En este sentido, el final de ***Esa pareja feliz*** se anticipa al de ***¡Bienvenido, Mister Marshall!*** (1952), con la diferencia de que en la segunda película de Berlanga la ilusión, las expectativas de cambio, y el alcance de la caridad que se presenta a los protagonistas, son mucho mayores, y por tanto la decepción es también mayor. El cine de Berlanga se va haciendo más y más mordaz con cada nueva película. Téngase en cuenta, por otro lado, lo que hay de ***Esa pareja feliz*** en el posterior cine de Bardem: como luego en ***Calle Mayor*** (1956) tal vez la burla es necesaria para despojar a los protagonistas de vanas ilusiones, y para construir o reconstruir sus vidas sobre los cimientos de la verdad. Aunque resulte una obviedad, vale la pena decirlo: ***Esa pareja feliz*** es el comienzo de dos caminos que se bifurcarán, y que no volverán a encontrarse, por lo que estamos ante una obra excepcional, que, como señalaba al principio, para algunos críticos de cine de los 1970 ya marcaba el comienzo del cine español moderno, marcando por tanto un antes y un después. Justo cuando en España se estaba pasando de las alpargatas al plástico, y de la autarquía al desarrollismo.

El humor realista, vitalista, optimista y humanista de ***Esa pareja feliz*** alberga por otro lado una llamativa vertiente cinéfila que resulta difícil de encontrar en el cine español anterior, con la excepción de un largometraje tan excepcional como ***Vida en sombras*** (1948), dirigido por Lorenzo Llobet Gràcia, y también protagonizado por Fernán Gómez, que ahora, en 1951, con toda lógica, le explica a Elvira Quintillá lo que es una transparencia, o un travelling, para que otro espectador de la sala, ya harto, le corte, y diga: "El Juan de Orduña éste, que lo quiere explicar todo…". ***Esa pareja feliz*** es, con todas las dificultades que debió haber en su rodaje, en el que Bardem se ocupó de la dirección de actores, y Berlanga de los aspectos técnicos, cine hecho (y dicho) casi en primera persona del plural: nosotros somos así, y a través de nuestro amor al cine desvelamos la tramoya, el artificio y el engaño, para que nuestra ficción hable como debe de nuestra realidad, y para que desvele la verdad. Usted, querido lector, y yo con Usted, tendríamos que regresar en el tiempo al Madrid de 1951 para comprender la atrevida valentía de la enunciación que mueve estas imágenes. ◀

1 Ediciones Mensajero, Bilbao, 1979.

2 *¡Bienvenido, Mister Marshall!* se estrenó en Madrid el 4 de abril de 1953, y *Esa pareja feliz* se estrenó en la capital de España el 31 de agosto de 1953.

▶*El feliz matrimonio Fernán Gómez - Quintillá.*

▶*El motocarro, gran protagonista del film.*

PLÁCIDO

Película berlanguiana y pieza esencial del mundo bizarro de la narrativa de Rafael Azcona

Rafael **Escobar**

Aunque el guion de *Plácido* está escrito al alimón con el director de la película, Luis García Berlanga, un buen conocedor de la obra literaria de Rafael Azcona encontrará en su visionado un sinfín de detalles (temas, caracteres, técnicas narrativas) que sin duda le llevarán a recordar el personal universo excéntrico y bizarro (la RAE no nos autoriza a utilizar esta acepción del término *bizarro* como raro o *extravagante* por considerarla un calco inadecuado del inglés o el francés, de ahí que haya escrito la palabra en cursiva en el título… y quizá para expresar también el sentido de la transgresión contra lo normativo que es inherente a la obra de Azcona) al que dio forma en sus mejores novelas. Un conocimiento que, por cierto, no ha sido precisamente fácil de emprender hasta fechas relativamente cercanas, en que sellos independientes (la editorial riojana Pepitas de Calabaza) y otros más clásicos para los que la inclusión de un autor en su catálogo equivale a una suerte de *canonización* (Cátedra) se han tomado la molestia de reivindicar esa otra faceta más oculta del talento del artista ensombrecida por el éxito de su labor como guionista. Con su sorna habitual, Azcona solía comentar que su paso de la literatura al cine se había debido en parte a que era una tarea que le resultaba, amén de más "fácil", más rentable. De corazón espero que en verdad le reportara dinero y comodidad suficientes para compensarlo de ese otro agravio de su desaparición de los planes de estudio y la historiografía literaria en que desde siempre debió ocupar un lugar tan representativo como el de otras figuras de amplio prestigio y popularidad.

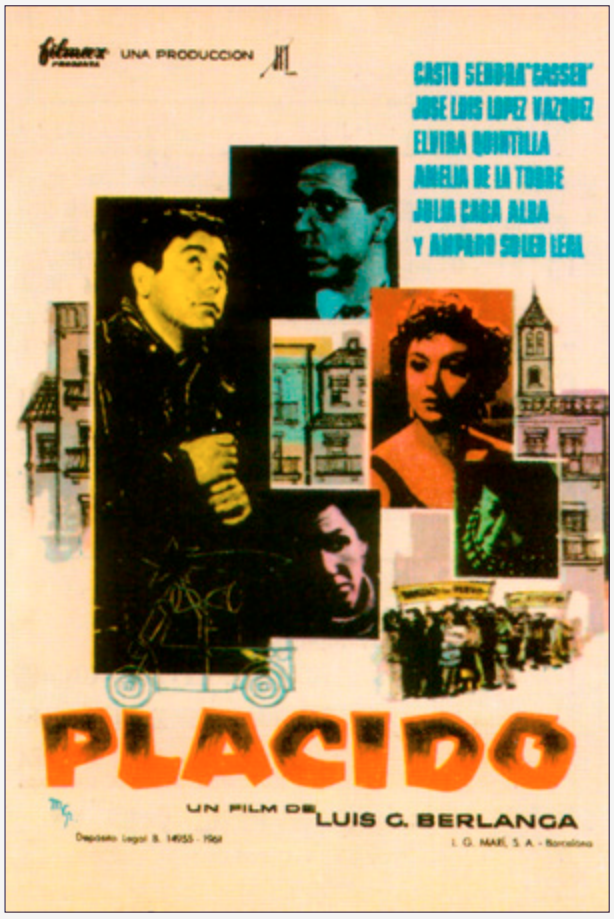
Nada más empezar a visionar ***Plácido*** surge espontáneamente la comparativa, sobre todo por ser ambas obras de un tratamiento "coral", de una comicidad cimentada en un catálogo interminable de personajes cuyo efecto sobre el espectador oscila entre la ternura y la distancia emocional con que se contemplan sus rasgos caricaturescos, con una de sus novelas más logradas: ***Los muertos no se tocan, nene***, terminada originalmente en el año 1958 más para su conversión en texto de cine que para su publicación como libro. Por desgracia, en esta ocasión no hubo suerte. Nunca llego a existir esa previsible película que, por estar planeada para su realización por un entramado actoral y técnico similar, podría haber sido otra más de las joyas fílmicas de la conjunción mágica Azcona-Berlanga y su paso a pantalla grande fue ya muy tardío (2011, cuando ya el propio

autor había fallecido) y emprendido por un equipo (José Luis García Sánchez y David Trueba al frente de un sinfín de rostros conocidos del cine español) que pese a su buena voluntad no supo sacar del texto todas las posibilidades de su incisiva y cáustica comicidad.

La suerte dispar de ***Plácido*** y ***Los muertos no se tocan, nene*** de cara a su adaptación al cine creo que radica en su diferente tratamiento del tema sexual: la novela se caracteriza por presentar una atmósfera carnal densa y absolutamente insana donde los personajes convierten su instinto en una pulsión dominadora de sus vidas que les lleva a transgredir cualquier límite moral o social para tratar de desahogarlo (de las masturbaciones del poeta adolescente tan encendido por el ideal platónico como por la obscenidad, al incesto o al falsamente honorable ***pater familias*** que acosa sexualmente a sus criadas), algo inaceptable para la pacata e hipócrita censura del régimen. Por el contrario, pese a su acidez corrosiva, perceptible sobre todo en la libido desaforada de Martita que amenaza con convertir al timorato Gabino Quintanilla en un cornudo a la mínima ocasión y en el escándalo que suscita entre las "fuerzas vivas" la relación no bendecida eclesiásticamente de Pascual y Concheta pese a la doblez de sus vidas donde se compatibilizan con discreción la esposa oficial y la amante (como sugieren las escenas protagonizadas por Antonio Ferrandis y Amparo Soler Leal), su tratamiento más indirecto, menos obscenamente explícito, de la cuestión, permitió a Plácido burlar los límites de la estrechez mental de los inquisidores del cine.

los ***personajes*** convierten su ***instinto*** en una pulsión dominadora de sus ***vidas***

Retomando la idea de ese inventario de personajes que contribuyen a crear esa sensación de costumbrismo grotesco, hay que matizar que, tanto en ***Plácido*** como en ***Los muertos no se tocan, nene***, están minuciosa y lúcidamente elegidos para que a través de ellos se reconozcan de forma palpable los núcleos temáticos esenciales de la crítica social en que Azcona y Berlanga desean incidir. Entre ellos ocupa un lugar fundamental la denuncia de la hipocresía que supone la adulteración de la caridad convertida en un sucedáneo perverso de la justicia social a través de esa ridícula campaña del "siente un pobre a su mesa" (frustrado título original por una censura que quizá aspiraba a que , no haciéndolo explícito, el mensaje último de la película quedara desdibujado) que el propio Berlanga nos cuenta que fue una iniciativa real, realizada en una ciudad de provincias de la época (no especifica cuál) de la que prendió de inmediato su inspiración para la película. Su absurdo se refuerza con el ***meapilismo*** puritano del personaje de Gabino Quintanilla tan magistralmente interpretado por José Luis López Vázquez, y sus edulcoradas proclamas de catequesis moral a través del megáfono de la cabalgata o el paternalismo autosatisfecho de personajes como Don Rodolfo, el director del banco, parodia del jefe protector y ***repartepuros*** que escenifica su bondad de cara a la galería a la vez que discretamente extorsiona ideológicamente y explota a sus empleados. El villancico que suena justo antes de los créditos finales, tan políticamente incorrecto como solo pueden serlo los mejores textos de la lírica popular, que Berlanga asegura haber escuchado en su infancia y que eligió con toda la intención de incomodar, resume por sí solo la repulsa hacia ese mundo de misericordia impostada y, por supuesto, fue otra línea roja para el acecho de la censura: "…Porque en esta tierra / ya no hay cari-



dad / ni nunca la habido / ni nunca la habrá…".

Temas relacionados con esa virulencia satírica y que es fácil encontrar en cualquier novela de Rafael Azcona (no solo en la mencionada hasta ahora), serían también la denuncia del poder progresivamente omnímodo del capitalismo y el afán monetario rampante de la publicidad y las grandes marcas (a través del toque surrealista que añade a varias escenas el motivo de las "ollas Cocinex"), la rendición, tan tristemente actual, de unos medios de comunicación que han anulado su visión crítica para ser voceros amaestrados de quienes protegen sus propios intereses o las sutilezas tramposas del mundo legal, ocultando sus estafas a la gente humilde con su verborrea tecnicista si bien es este también un elemento meramente "funcional" en el guion, que permite desarrollar la sensación de incertidumbre, de tensión, sobre el final que tendrán las angustias de Plácido por liberarse del peso opresivo de la letra del motocarro para poderse ir a cenar en Nochebuena con su familia como todo hombre de bien. De comentario imprescindible resulta el partido que se saca, a efectos cómicos, de su ácida visión del mundo del cine y el espectáculo, disgregada en motivos como la burla de los prejuicios tópicos sobre la inmoralidad esencial atribuida a los habitantes del mundo de la farándula, la explotación laboral que sufre la infancia (ya sabemos que el niño cantante fue uno de pilares de la cultura popular del régimen) o

(Des)Encuentro de clases sociales.

la sátira del artista ***snob*** en su pose de superioridad sobre el común de los mortales gracias a impagables secundarios como el ***primer actor*** (impecable caracterización gracias a su voz engolada, sus gestos y sus expresiones verbales arcaicas) o el trasnochado galán del que queda prendada Martita que, desde un simple detalle como su defecto de habla (una especie de tartamudeo gangoso), queda reducido a títere absurdo. En un plano más anecdótico, también de un humor más amable y con menos carga ácida, realizan sus aportaciones a la mascarada general personajes como el abuelo, prototipo entrañable del cascarrabias o el quejica crónico, aunque tan anímicamente superado por la concatenación de situaciones surreales como el resto de su familia, o los mendigos que se sientan a la mesa de las familias pudientes, que incurren en comportamientos deliberadamente incorrectos (embriaguez, falta de educación o simplemente una hiriente sinceridad que es la mayor de las transgresiones en ese entorno de nula autenticidad humana) para hacerles pagar su hipocresía con algún instante de sonrojo y humillación.

Pero no estaríamos hablando de una película de Berlanga ni tampoco de una pieza narrativa de Azcona si, junto a esa violencia incisiva de su sátira contra lo perverso y lo inauténtico, no asomara entreverado otro elemento que justifica no solo la calidad de ambos sino su misma definición legítima como artistas: la ternura, la permanente aproximación afectiva a los más débiles. Un elemento más que legitima la tópica pero por ello en buena parte cierta adscripción

realizan sus ***aportaciones*** a la ***mascarada*** general personajes como el ***abuelo***

de las obras del dúo Berlanga-Azcona a la estética del esperpento de Valle-Inclán. Pero que también entra en sintonía de espíritu con otras obras clásicas del cine español de la época, posicionadas junto al propio ***Plácido*** entre sus momentos más inequívocamente deslumbrantes. Por ejemplo, ***El extraño viaje*** de Fernando Fernán Gómez: el crítico Óscar del Pozo señala esta evidente virtud en la cinta en contraposición con el exceso de nihilismo grotesco, que amputaba toda posibilidad de empatía entre espectador y personaje de, por ejemplo, algunas películas de Álex de la Iglesia. Y que también suponemos no es en absoluto ajeno al influjo que tienen en Berlanga las corrientes del cine neorrealista italiano de la época, que conocía de primera mano gracias a su contacto personal con Cesare Zavattini, precisamente el autor que había trabajado no solo en tres de las mayores obras maestras del movimiento junto a Vittorio de Sica (***El ladrón de bicicletas, Milagro en Milán, Umberto D***) sino precisamente en aquellas en que el componente humano está más agudizado, hasta lograr momentos de verdadera conmoción en el espectador. Pese al misantropismo escéptico en que algunas veces le gustaba envolverse, es obvio que un profundo sentido de la piedad no puede estar ausente en la obra narrativa de Azcona, si bien de manera irregular. A medias en ***El pisito*** porque Rodolfo es un hombre tan falto de carácter e iniciativa para llevar las riendas de su propia vida que no puede suscitar sino cierta distancia irónica, pero plenamente en ***El cochecito*** (incomprensible nos parece hoy que Berlanga no acabara de ver las posibilidades fílmicas de una historia tan poderosa y finalmente Azcona recurriera a Marco Ferreri para su paso a pantalla grande) ni donde la conversión final de don Anselmo en un supuesto (el carácter ***abierto*** de muchas de las narraciones de Azcona nos impide llegar a saberlo con certeza… y eso en el caso de que hayamos leído la novela o la versión de la película felizmente distribuida sin las deformaciones edulcorantes de la censura desde hace bien poco tiempo) asesino no violenta un solo instante la identificación plena que ha establecido el lector/espectador con la causa de su soledad debida a la indiferencia con que le hieren sus seres queridos. Pero, curiosamente, no parece un elemento presente en la novela que hasta ahora nos ha permitido establecer más paralelismos con ***Plácido***: en ***Los muertos no se tocan, nene*** asistimos quizá a la faceta más inmisericorde del humorismo de Azcona, que no retrocede ni en la figura de un nonagenario en la agonía de la muerte, un Fabián Bígaro que hasta en el absurdo de las palabras ***memorables*** que quiere pronunciar antes de abandonar el mundo, sigue siendo una caricatura de la pequeña burguesía ultraconservadora, servil, obsesionada por las apariencias, clasista y adicta al régimen que para el autor merece toda la ferocidad de su sarcasmo.

Creo que en ***Plácido,*** esa firme misericordia que hace la película emocionante además de divertida se debe en buena medida al personaje homónimo del protagonista. Sin duda escrito con un trazo literario firme pero cuyo potencial de empatía se amplifica gracias a la excelente interpretación de Cassen (con la excepción de la posterior ***Atraco a las tres***, será la única vez en toda su carrera cinematográfica en que el actor pueda encarnar un personaje que le permita expresar todas sus posibilidades como artista), una elección que, por cierto, creó todo tipo de dudas e incertidumbres en Berlanga porque el actor, pese a su larga experiencia realizando ***bolos*** como humorista por todos los rincones de la España de la época, era aún un neófito delante de las cámaras y solo los comentarios entusiastas de espectadores y críticos acabaron persuadiéndole de que contar con él había sido un (otro más) pleno acierto. Plácido es un hombre honrado, amante de lo justo y lo bien hecho (***cabal***, como se diría en cualquier pueblo manchego de la época de la película), educado hasta en los momentos que más predisponen a la exasperación (que son casi todos…), desamparado, tierno, estupefacto por el vigor de esa irracionalidad que, casi más aún que la miseria moral, mueve el mundo y finalmente engulle sus sueños, tan tímidos que no se habían atrevido a salir de

Cassen desarrolla quí el gran papel de su carrera.

los límites de la felicidad doméstica más esencial. Si Plácido es un ***antihéroe*** (su hermano Julián, interpretado por el inolvidable Manuel Alexandre, tiene un perfil similar, aunque hibridado con rasgos del "pillo", del sinvergüenza entrañable por inofensivo de la tradición picaresca) lo es en su acepción rusa y no en la más plana, más reducible a caricatura, que hizo conocida la literatura y la cultura popular anglosajona posterior. A lo Chéjov y a lo príncipe Myshkin falsamente idiota de Dostoievski, es decir, a lo grande: dando espesor de humanidad a todo lo que exclusivamente la risa solo alcanzaría a retratar de manera más superficial.

En fin, este artículo podría ser incluso más (innecesariamente) largo de lo que es evidente ya es. Son otros muchos los trazos que posibilitan seguir estableciendo nexos de conexión entre esta película y la irreverencia llena de grave reflexión que consigue el universo narrativo de Azcona. Es el caso de recursos como la yuxtaposición de escenas que debieran ser antitéticas (aquí el detalle de la comitiva del entierro que comparte espacio con la cabalgata benéfica de los artistas de cine) y producirse recíproco extrañamiento pero que se enlazan para reforzar la sensación de absurdo o estupor. O la impecable construcción de los diálogos, a menudo deliberadamente embarullados y confusos para que el director pudiera expresar su inquietud angustiosa por la incomunicación que preside, y arruina, la convivencia social y la relación inequívoca entre sus técnicas narrativas y las fílmicas del gusto de Berlanga que alcanzan en ***Plácido*** algunas de sus expresiones más logradas, como la habilidad con que se utiliza el procedimiento del plano secuencia. O, finalmente, el énfasis en lo macabro, la extravagancia que bordea lo siniestro (como el cadáver de Pascual apretujado entre el resto de la familia de Plácido en el motocarro) y en el más negro de los humores para redondear este festival carnavalesco de la caridad farisea. Baste con decir que, junto a ***La escopeta nacional*** y por encima de la quizá más afamada ***El verdugo***, ***Plácido*** es la película que el propio Berlanga prefiere entre las suyas y que destaca como de más calidad, como mejor rodada y estructurada. Quizá porque además le permitió disfrutar de un regalo inesperado: una nominación a los ***oscar*** como candidata a mejor película extranjera (competir con un tal Ingmar Bergman se antojaba una tentativa imposible…) en que, obviamente, lo más memorable para el director no fue sentirse por un momento parte del ***glamour*** y la proyección mediática de la "alfombra roja", sino conocer a Frank Capra o Billy Wilder y que estos directores que tanto le influyeron le hicieran preguntas y comentarios entusiastas sobre su película. Tienes razón, Luis, para muchos espectadores ***Plácido*** también está entre las predilectas de nuestra memoria fílmica. Y si además se es conocedor y fan de la narrativa de Rafael Azcona, más aún. ◀

para muchos espectadores ***Plácido*** también está entre las ***predilectas*** de nuestra memoria ***fílmica***

La música como reflejo de la sociedad española

BIENVENIDO, MISTER MARSHALL

De un país de pandereta a la primera gran película española

Tania **Herraiz**

Una introducción a la altura de *Bienvenido, mister Marshall* se nos presenta como una ardua tarea, pues tendríamos que poner en contexto numerosas características y circunstancias que rodearon el film y que fueron determinantes para que se convirtiera en una de las mejores películas españolas de todos los tiempos: una verdadera obra maestra. Sobre lo que sí haremos *spoiler* es sobre el asunto que nos concierne: su banda sonora. Y es que la música de esta película marcaría un antes y un después en el uso del sonido instrumental y vocal para las películas producidas en nuestro país, desarrollando una perfecta fusión entre guion y música.

La película en cuestión se estrenó el 4 de abril de 1953 en los cines Callao de Madrid, fue dirigida por Luis García Berlanga y contó con Lolita Sevilla, José Isbert y Manolo Morán como actores principales. En diciembre del año 2002 se reestrenaría en Guadalix de la Sierra, lugar original donde se rodó la película.

Presenta una crítica de la sociedad de la época en varios aspectos: la idiosincrasia y la burla de los estereotipos españoles del poder (el alcalde, el cura…) frente a los personajes característicos que representan al pueblo (agricultores y ganaderos) en un entorno (Villar del Río) abocado a su desaparición, el retrato de la situación política y económica del país junto a la moral y a la ideología desgastada de la dictadura franquista y, por si fuera poco, la carga contra la política exterior de Estados Unidos por la puesta en marcha del Plan Marshall con el objetivo de la reconstrucción de la Europa Occidental de posguerra, del que España quedaría al margen.

Teniendo en cuenta la censura que se extendía en aquel entonces por el régimen franquista hacia la filmografía española, el rodaje de ***Bienvenido, mister Marshall*** se sitúa como hecho inédito y punto de inflexión para el mundo del cine en nuestro país.

Pese a la crítica de un primer momento la comedia costumbrista fue avalada por numerosos premios, destacando el del Festival de Cannes, que permitió que el film siguiera en cartel. Los siguientes galardones consagraron la película como una de las genialidades de Berlanga, a la par que convirtieron su historia en un icono y símbolo del cine español desde la época de los ***años del hambre*** en adelante.

Festival/Institución	Categoría	Responsable	Premios/Menciones
VI Edición Festival de Cannes (1953)	Mejor comedia	Luis García Berlanga	Ganadora
VI Edición Festival de Cannes (1953)	Mención especial al mejor guion	Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Miguel Mihura	Ganadores
VI Edición Festival de Cannes (1953)	Mención especial de la FIPRESCI a la mejor película	Luis García Berlanga	Ganadora
Sindicato Nacional de Espectáculo	Mejor película	Luis García Berlanga	Primer Premio
IX Edición Círculo de Escritores Cinematográficos	Mejor argumento original	Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Miguel Mihura	Ganadores
IX Edición Círculo de Escritores Cinematográficos	Mejor música	Jesús García Leoz	Ganador

Jesús G. Leoz: denuncia social y folclore. **La figura del compositor Jesús García Leoz ha trascendido mayormente por su extensa producción escrita para música de cine. Estudió en Pamplona en sus primeros años y más adelante culminó su carrera como pianista en el Conservatorio Bahía Blanca de Buenos Aires, hasta que en 1925 regresó a España para completar su formación en el Real Conservatorio de Música de Madrid, siendo discípulo y seguidor del compositor Joaquín Turina.**

Con la Guerra Civil se unió al grupo Alianza de Intelectuales Antifascistas, donde fraguó amistad con poetas de la talla de Federico García Lorca, Rafael Alberti o Gerardo Diego. Puso música tanto a documentales como a películas u obras teatrales de marcado carácter político que contribuyeron a su posterior detención y reclusión durante seis meses en la cárcel. Tras la contienda se convirtió en un prolífico compositor de música para películas, comprometido siempre con las causas justas y tratando de denunciar las ilicitudes propias de la dictadura del momento.

Leoz se fue haciendo poco a poco un hueco en la sociedad musical madrileña a pesar de su condición de autodidacta en el campo de la música cinematográfica. Antes de morir compuso más de cien bandas sonoras, además de ballet, música coral, para piano, para banda, zarzuela, música sinfónica, lieder… Su obra fue reconocida con varios premios de composición, entre los que destaca el Premio Nacional de Música de España, conseguido hasta en dos ocasiones.

Su muerte fue prematura e inesperada, muriendo a la edad de 49 años debido a un derrame cerebral, tan solo unas horas después de asistir al preestreno de la película que haría historia en el cine español, ***Bienvenido, mister Marshall***, con la que obtendría el Primer

▶*El compositor García Leoz.*

Premio a la mejor música en la IX Edición del Círculo de Escritores Cinematográfico y llegaría a formar parte de la primera generación de compositores españoles que hicieron de la música para la gran pantalla una ocupación profesional.

Su estilo de composición se encasilla dentro del nacionalismo casticista del folclore típico español, pero con un tinte de vanguardia pionero en España. Una música vivaz, alegre y apasionada para las adaptaciones literarias del momento, historias sensibleras y propaganda política… Una mezcla de épica, grandilocuencia y folclore que exigían los nuevos tiempos. Una música de carácter ecléctico y académico que aunaba tradición con modernidad, pues Leoz aseguraba que la música cinematográfica de los años cincuenta debía transformarse al igual que se habían transformado los argumentos de la misma: el contenido de la cartelera se debía apegar a la realidad del momento.

Y así lo hizo en la música para Berlanga, donde las disonancias refuerzan el carácter de caricatura de muchos personajes y situaciones… Y así sembró las semillas que darían sus primeros frutos en el panorama de los años sesenta: una nueva música para una nueva generación de compositores menos circunscrita y confinada por la dictadura franquista gracias al compromiso de figuras como nuestro compositor navarro.

Simbiosis música-imagen. **Bienvenido, mister Marshall es una de las películas con mayor protagonismo musical de Luis G. Berlanga. Su banda sonora aumenta la sensación de realidad como la que más, realza las emociones y las acciones y hasta transmite información paralela al guion cinematográfico que hace que el oyente empatice con el contexto histórico. La música de Jesús G. Leoz cumple en este film una función estructural, emocional y expresiva, narrativa, estética, significativa y hasta ideológica, contribuyendo al objetivo principal de recepción e interpretación del mensaje.**

En líneas generales podemos diferenciar varios tipos de usos en la música para cine: el uso de la ***música preexistente*** (aquella música que genéricamente denominamos clásica, o de cualquier otro tipo, estilo y formato, que no ha sido compuesta para la película en sí, sino que existe previamente), el uso de la ***música diegética*** (con un sentido realista, tiene un lugar y una duración exacta y proviene de fuentes naturales que el espectador reconoce físicamente en la película que está viendo) y la ***música incidental o no diegética*** (proviene de fuentes abstractas, es decir, los personajes no la escuchan y se sitúa como música de ambiente o psicológica ante el oyente).

En el caso de la película que en el presente artículo nos ocupa, la charanga de instrumentos de viento y percusión con su música popular en vivo constituye la mayor parte del repertorio para la película, formando a la vez parte de la propia escena. El maestro navarro construye aquí la obra más alejada de su estilo, pues en ella mezcla zarzuela, canción popular española, revista, folclore andaluz y la tan admirada por Berlanga (no es casualidad siendo valenciano) música de banda. Se trata de una música populista y fácil, donde el objetivo principal era agradar al oyente de posguerra, pero sin cesar en el momento de engranar con el guion y las escenas berlanguianas. Por otro lado y al mismo tiempo, en contacto con esta música popular, encontramos experimentación y juego con la disonancia y politonalidad, aportando un toque sutil del lenguaje vanguardista de la época.

La copla también tiene un lugar privilegiado en el transcurso de la película. Algunas como "Tío,

páseme el río", "Ni cariño ni dinero "o "De Sevilla al Canadá" fueron interpretadas por la cantante y actriz Lolita Sevilla en la película. "Coplillas de las divisas" o, como popularmente se le conoce a la canción que prepara el pueblo de Villar del Río para recibir a la delegación estadounidense, "Americanos", resultará finalmente el fragmento más conocido de todo el film.

La música contó con colaboradores tan ilustres como Xandro Valerio, José Antonio Ochaíta y Juan Solano, no solo acompañando en esta película a la imagen como un reflejo de la sociedad española de la época, sino formando al mismo tiempo parte de la historia, a la altura de un complemento tan importante como lo sería el ***atrezzo*** o el propio guion cinematográfico. Y es que esta es una de esas ocasiones donde la imagen pierde todo el sentido sin la música, y viceversa… y desde aquel entonces quedó demostrado que el nexo entre ambas puede llegar a conformar un sólido vínculo con un resultado sobresaliente. ◀

la música contó con colaboradores tan ilustres como Xandro ***Valerio***, José Antonio ***Ochaíta*** y Juan ***Solano***

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

• Caparros Lera, J. M., *100 Películas sobre historia contemporánea*, Alianza, Madrid, 1997.

• Del Amo, A., *Catálogo general del cine de la guerra civil española*, Filmoteca Española, Madrid, 1996.

• Fernández Cid, A., *Jesús García Leoz*, Editora Nacional, Madrid, 1953.

• Marco, T. y Caparrós Lera, J. M., *El cine republicano español (1931-1939)*, Dopesa, Barcelona, 1977.

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

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

• Torres A., *Diccionario Espasa del cine español*, Espasa, Madrid, 1999.

EL VERDUGO,

obra fundamental del cine español

▶*La escena final, llena de patetismo.*

Kepa **Sojo Gil**

Este año 2021 en que se celebra con toda la pompa que merece el centenario del nacimiento de Luis García Berlanga, uno de los directores más importantes del cine español, es una buena ocasión para volver a repasar una de sus indiscutibles obras maestras. Nos referimos a *El verdugo* (1963), película que sigue la evolución básica de la filmografía de Berlanga, inaugurada algo más de una década atrás, con una renovación formal y estilística del cine que se hacía en España durante la primera posguerra, aunque sin abandonar algunos rasgos inherentes a este como el costumbrismo o la tradición, en lo que concierne a comedia, relacionable con el sainete o la picaresca.

El verdugo es, como ya se ha apuntado, una de las obras cumbre del cine español y una película básica para comprender el momento histórico en que fue realizada, el franquismo, y concretamente el comienzo de la década de los sesenta, una etapa importante de la historia del siglo XX, coincidente con el desarrollismo y el despegue económico e industrial de España. El desarrollo del turismo de costa y los intentos de lavar las miserias del Régimen de cara al exterior, nos presentan una nación española de migraciones desde el interior a los grandes centros industriales del país y de salidas a prósperos lugares europeos en búsqueda de un futuro mejor. Este intento de dar una imagen amable contrasta con las terribles ejecuciones de presos políticos que todavía se llevan a cabo en el país, con la represión política y con la aplicación de la pena de muerte, que permanecerá hasta 1975 y será abolida por Ley Orgánica en 1995, veinte años después de la muerte del dictador Franco.

El verdugo es, por tanto, el punto más alto de la evolución lógica del cine de Berlanga, desde sus inicios, así como una obra con la cual es posible analizar a la perfección el comienzo del desarrollismo en España, dentro de la tercera década del franquismo. En este contexto, se aprecian en el film aspectos susceptibles de análisis como: el problema de la vivienda, la familia y la mujer, el turismo en la España mediterránea, la aparatosa burocracia del Régimen y la consiguiente anulación del individuo, la aplicación de la pena de muerte, la emigración al extranjero, el pluriempleo para sacar un jornal, la situación de las cárceles …

El contexto supuestamente aperturista en que se concibió ***El verdugo***, no lo era tanto ya que en la España que se abría al turismo, a la proliferación de embalses y a la

Pepe Isbert y Nino Manfredi.

llegada de las suecas y los utilitarios, se seguía aplicando la pena de muerte. En abril de 1963, coincidiendo con el inicio de rodaje del film en la luminosa Mallorca, se produce la ejecución del comunista Julián Grimau. En agosto, poco después del final de la filmación, fueron ajusticiados los anarquistas Francisco Granados y Julián Delgado. En septiembre, se celebra el Festival de Venecia, donde la película es seleccionada directamente por Luigi Chiarini, el director del certamen. Alfredo Sánchez Bella, embajador de España en Roma, pide visionar ***El verdugo*** antes de la proyección en Venecia. Horrorizado por la película, a la que tilda de maniobra comunista contra el Régimen, escribe una carta al Ministro de Asuntos Exteriores Fernando Castiella[1]. A pesar de las presiones, la película, al ser en parte italiana, no es retirada del festival y gana el Premio de la Crítica en la cita trasalpina. Para colmo, a la salida de la proyección una manifestación de anarquistas italianos se concentra frente al cine para protestar las ejecuciones de Granados y Delgado y acusar a Berlanga de colaboracionista con el Régimen y la pena capital sin haber visto la película[2]. En ese contexto se produjo la famosa frase de Franco opinando sobre Berlanga y de la que tanto se enorgullecía el valenciano que decía: "Berlanga no es comunista, Berlanga es un mal español"[3]. Tras el escándalo y antes del estreno en España, el 17 de febrero de 1964, la película sufre nuevos cortes de la censura, al menos catorce, algunos de los cuales han sido recuperados en la versión restaurada. Entre otros, se mutilan las alusiones de José Luis a irse a Alemania a trabajar, los ruidos del maletín, el momento en que Amadeo enseña los hierros a su futuro yerno, la secuencia de la merienda en el embalse con el viejo verdugo explicando a Álvarez como se ponen los hierros del garrote en el cuello o la visión del condenado por parte del público y verdugo[4]. Tras el estreno en la capital de España en cuatro salas simultáneas y soportando presiones de las autoridades a los exhibidores[5], el film siguió su recorrido internacional estrenándose en Italia y logrando diversos premios en otros países como el Premio del Humor Negro de la Academia de Humor Francesa de 1965 o el Premio de la Crítica Soviética en el Festival de Moscú del mismo año. En Estados Unidos, la obra logra estrenarse con el curioso título ***Not on Your Life***[6].

Como hemos apuntado con anterioridad, el contexto histórico en que discurre la película es el desarrollismo, ese período de la década de los sesenta dentro del franquismo en que España despega económicamente, gracias a la polarización de la industria pesada en el cinturón de algunas grandes ciudades: Madrid, Barcelona y Bilbao y en el que se produce el éxodo rural de las zonas más despobladas y rurales del país: Castilla, Extremadura, Galicia, Andalucía y Murcia, hacia estos lugares. A pesar de este despegue industrial, de lo que algunos historiadores han llamado el milagro español, gran cantidad de españoles deciden irse a países más desarrollados a buscarse la vida, ganar dinero y volverse a sus casas. En el caso de la película que nos ocupa, José Luis está deseando irse a Alemania como mu-

el contexto ***histórico*** en que discurre la ***película*** es el ***desarrollismo***

chos otros, pero la trampa que le depara su relación con Carmen impide que viaje al país teutón a trabajar de mecánico. Alemania supone en la película lo que muchos jóvenes españoles ansiaban en la década de los sesenta. En contraposición a una España dictatorial en reconstrucción Alemania era un país moderno y libre donde poder tener un trabajo y unas condiciones de vida dignas y donde poder formar una familia en libertad. Alemania es el progreso y el bienestar, España, el pluriempleo, la burocratización excesiva, la sombra de la Iglesia y el ejército (clientes del hermano sastre de José Luis) y la represión. Ante este panorama, la censura actuó y exigió en primera instancia eliminar las referencias a la huida del joven funerario hacia el país germano. Aparte de las veces que el protagonista de la cinta comenta su deseo de irse a trabajar de mecánico a Alemania, que son bastantes, las referencias a este país receptor de inmigrantes españoles son varias en el film. El académico Corcuera como símbolo de lo rancio y pseudointelectual afín al Régimen recrimina a José Luis sus ganas de libertad en el extranjero recomendándole para un puesto de ejecutor que coartará totalmente su libertad. En la parte mallorquina de la obra, José Luis se siente atraído por las turistas teutonas que se encuentra en el mercadillo y en las Cuevas del Drach, ya que estas se comportan de manera libre y desenfadada. Como contraste, Carmen aparece tocada con un pañuelo en la cabeza y parece mucho más mayor y tradicional que las extranjeras. En el interior de las cuevas, las parejas de extranjeros se besan apasionadamente, cosa que los reprimidos Carmen y José Luis no hacen en primera instancia por razones obvias. Además, en el momento de mayor intimidad aparece en barca la Benemérita y se rompe el encanto de la situación. Las rubias germánicas, por supuesto, piden a José Luis que les haga una foto con su cámara alemana, que contrasta con la vieja máquina de retratar de Antonio, el hermano del nuevo verdugo. Por último, el guía turístico del autocar que recorre la isla de Mallorca sólo se dirige a los viajeros en alemán porque básicamente la mayor parte de los turistas son extranjeros, principalmente germanos con un poder adquisitivo interesante, siendo los españoles una ***inmensa minoría*** en su propio país, ninguneados por un estado que quiere promocionar el turismo, dejando en un segundo plano a parejas como Carmen y José Luis que no interesan lo más mínimo y se encuentran en la isla de casualidad.

Otro de los ejes en que se apoya la película, y que es uno de los objetos de deseo de los protagonistas del film, es la vivienda. A principios de los sesenta se produce un boom de la construcción en las afueras de las grandes ciudades y en sus cinturones industriales, donde se construyen viviendas para los obreros y para los inmigrantes que han ido a trabajar a las grandes urbes del país. La emigración acarrea grandes problemas de marginación, ya que no todos los emigrantes consiguen una vivienda digna, así como desarraigo respecto al lugar de origen y exclusión social. Los personajes de ***El verdugo*** viven en sendos sótanos pequeños, cutres, mal distribuidos… José Luis se siente hacinado con su hermano, mujer y dos niñas. Además, Antonio utiliza parte de la vivienda como taller de sastre. Carmen y Amadeo viven en un cuchitril pequeño, oscuro y lóbrego, como sus vidas. Conseguir el piso de protección oficial es un objetivo por el que luchaban muchos españoles de la época y al que sólo podían acceder unos pocos. El entramado burocrático y el complot familiar por el que tiene que pasar José Luis para lograr el

►El problema de la vivienda, transfondo del film.

ansiado apartamento, es una auténtica odisea, nada comparable a tener que ejercer su nueva profesión para poder conservarlo. Además, el piso, una vez obtenido no es tan grande como parecía en obra. La única diferencia es la limpieza y el color blanco de las paredes, que contrasta con la cochambre de los viejos pisos.

El turismo es otro eje del despunte de la economía española. Los extranjeros vienen a la barata España cargados de divisas. El sol, el Mediterráneo, el calor, la paella y la sangría son reclamos que atraen a gran número de visitantes de diversas partes del mundo. Los lugares turísticos se llenan de extranjeros que vienen de la libertad de sus países de origen a disfrutar del sol de una España que da una imagen desenfadada de cara al exterior, que se muestra un poco aperturista en algunas cosas, pero que sigue siendo gobernada por un dictador con mano de hierro y tolerancia cero. La parte desarrollada en Palma de Mallorca contrasta la luminosidad del puerto, el glamour del concurso internacional de belleza, las liberadas extranjeras que van a las Cuevas del Drach y que se hacen fotos con castañuelas, los guías que sólo hablan en alemán macarrónico, ya que la mayoría de los turistas son de ese país, la zarzuela de pescado de la Pensión Broseta o los jóvenes que bailan el twist en la secuencia que cierra el film, con la aparición omnipresente de la Guardia Civil, con los desfiles del ejército y de la OJE en el puerto, con la oscuridad de la prisión de Palma, con la sordidez de los funcionarios de prisiones, con la constatación de que se sigue llevando a cabo la pena capital… Es llamativa, en el momento en que José Luis recibe la carta para actuar en Mallorca, la reacción de Carmen y Amadeo. Mientras el viejo verdugo comenta que a él sólo le mandaban ir a matar a lugares tristes y fríos como Burgos o Soria, trasunto de la España negra de toda la vida ejemplificada en la adusta Castilla, la esposa del nuevo ejecutor planea acompañar a su marido y de paso hacer el viaje de novios que no han podido hacer y que tradicionalmente se hacía a las Islas Baleares. Mallorca es sol, turismo, extranjeras y diversión veraniega y difiere bastante de la España interior.

El verdugo es todo esto y muchas más cosas. Y no podemos olvidar que esta es la cuarta colaboración en la escritura de guion de dos grandes del cine español, el propio Berlanga, y Rafael Azcona, quien dotó de mayor negritud al cine del valenciano y sin quien no podemos comprender la idiosincrasia del mundo berlanguiano a partir de 1959 cuyo ejemplo más emblemático es esta obra maestra del cine español titulada ***El verdugo***. ◄

1 **ANTÓN SÁNCHEZ, L.** *Disfraz y pasión creativa. La modernidad de la escritura de El verdugo*. Madrid, Universitas 2008, p.199.

2 Los responsables del festival ofrecieron a Berlanga y a Emma Penella la opción de salir por una puerta trasera, pero ante la insistencia de la actriz lo hicieron por la principal siendo insultados y apedreados por los manifestantes anarquistas.

3 **HERNÁNDEZ LES, J., e HIDALGO, M.** *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*. Barcelona, Anagrama, 1981, p.97.

4 **ANTÓN SÁNCHEZ, L.**, op.cit., p.64.

5 **HERNÁNDEZ LES, J., HIDALGO, M.**, op.cit., p.97. El exhibidor García Ramos dijo a Berlanga que recibió presiones para quitar la película que estuvo en cartel 4 semanas en el cine Palace, 2 en el Pompeya, Gayarre y Vox y tan solo 1 en el Rosales.

6 **SOJO GIL, K.** *Repercusión internacional del cine de Berlanga*, en CASTRO DE PAZ, J.L. y PÉREZ PERUCHA, J. (eds.), *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, Festival de Cine de Ourense, Orense, 2005, p. 160. Otros galardones logrados fueron: Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a Emma Penella (mejor actriz), premio del CEC al argumento y guion original (Rafael Azcona y Luis G. Berlanga) en 1963, y Premio San Jorge a la mejor película de 1964.

¡Vivan los novios!

Ignasi **Bosch**

Otro film en el que el personaje débil es el varón. Si López Vázquez, en *¡Vivan los novios!* (1968), es una víctima típicamente berlanguiana, no lo es tanto porque ello sea afirmado explícitamente en un final poco afortunado (del que Berlanga nunca se ha sentido satisfecho), excesivamente obvio y artificioso, sino porque toda la película está montada sobre uno de los temas favoritos del cineasta: el *coitus interruptus.* Hay dos escenas paralelas que, mucho mejor que el final, ilustran las intenciones del realizador: en la primera de ellas, López Vázquez, tras intentar ligar con una pintora que resulta irlandesa católica y con una negra que resulta ser un negro, quiere acostarse con su novia (Laly Soldevila) la noche anterior a su boda y, por supuesto, no lo consigue. En la segunda, tras la boda, la misma Soldevila que la noche anterior no quiso aceptar los requerimientos de López Vázquez, intenta violar a este (cuya madre acaba de morir) en una escena ciertamente sangrante y en la que el talento del cineasta brilla a su mayor altura. Por otra parte, por una dirección de actores realmente brillante. Por otra, por la habilidad con que juega con los elementos del decorado. Laly Soldevila, que pretende tomar la posesión de su marido, viste un vistoso salto de cama y un camisón que transparenta unas bragas realmente "de película". Y toma posesión de su marido intentando asumir abiertamente el papel de la madre muerta. Lógicamente, la violación no se consumará, entre otras cosas, por la entrada en la habitación del hermano de la violadora, que, en una de esas acumulaciones que tanto gustan a Berlanga, añadirá leña al fuego de la explotación saqueándole la cartera a su cuñado.

Los violentos contrastes de ***¡Vivan los novios!*** (la España de siempre, enfrentada al cosmopolitismo turístico, desarrollando uno de los aspectos de ***El verdugo***), la afirmación del cineasta por pintar con brocha gorda (aunque de tanto en cuento pinta con trazos ciertamente delicados), en énfasis de unos actores casi siempre memorables, hacen hoy de esta película (generalmente incomprendida en su día) una de las obras más atractivas de Berlanga. Menos redonda que ***El verdugo***, peor acabada que sus películas más recientes, ***¡Vivan los novios!*** resulta hoy un retrato de la pequeña burguesía de los 60 de indiscutible valor. Lógicamente, su acidez, su violencia, hicieron de ella un rotundo fracaso económico y crítico[6]. ◀

[1] Este texto apareció en la sección "Ante la pequeña pantalla" de la revista *Contracampo*, número 30, agosto-septiembre de 1982, pp. 70-71, con motivo de un pase televisivo del film.

▶*Padre e hijo en 'Patrimonio nacional'.*

LA TRILOGÍA NACIONAL: *sátira de un país en cambio*

Pablo **Pérez Rubio**

En la historiografía del cine español, no pocas veces se ha abordado la obra de Luis García Berlanga como modelo de la veta esperpéntica de la comedia española. Si algo singulariza, no obstante, la apuesta del realizador valenciano durante la etapa post-franquista es la búsqueda de equilibrio entre los asuntos tratados y su puesta en forma. Su cine se convierte en paráfrasis de la descomposición y el detritus de un régimen (supuestamente) extinto y los intentos de sus élites por efectuar un aparente y malicioso *aggiornamento* a los nuevos tiempos democráticos que les permita seguir gozando de los privilegios a los que se aferran con fuerza. En lo formal, esto se adecúa perfectamente al plano-secuencia largo y lleno de personajes para dar cuerpo cinematográfico a relatos de protagonista colectivo, estrambóticas situaciones y diálogos de gruesa comicidad. En Berlanga, este recurso no alcanza el sentido filosófico, estético y moral que adquiere en los filmes de Angelopoulos, Jancsó, Sokurov o Tarkovski, ni deviene un mero ejercicio de virtuosismo técnico. Hablamos, sobre todo, de la "Trilogía Nacional", que a punto estuvo de ser tetralogía, pues el director de ***El verdugo*** se planteó en 1990 una suerte de Nacional IV que nunca llegó a rodarse.

En la inicial ***La escopeta nacional*** (1978: más de dos millones de espectadores en el año de su estreno), por ejemplo, la fórmula se adapta con acierto a las posibilidades ofrecidas por el relato-situación: aquella estrafalaria cacería que convocaba a distintos representantes de los sectores agonizantes del franquismo y a sus parásitos más característicos, y que conseguía desenmascarar los miserables y exagerados fraudes de sus protagonistas provocando no pocos momentos de hilarante estupor. Recordemos aquel momento soberano en que, cuando es preguntado sobre su filiación ideológica, el comercial de porteros electrónicos Jaume Canivell (José Sazatornil) responde con abusiva gesticulación: "Ah, yo apolítico total: de derechas, como mi padre". El film estaba plagado de esos detalles azconiano-ber-

languianos, muy coyunturales por otro lado, que hacían feliz la combinación de motivos esperpénticos y lectura política de la sociedad en cambio. Veamos algunos: la colección de botecitos con pelos de pubis, el ***cistítico*** Canivell orinando en un aristocrático jarrón, el Padre Calvo (Agustín González) matando una rata con el zapato en la cena de nobles y jerarcas, la masturbación del señorito marqués de Leguineche, hijo (José Luis López Vázquez), al mirar por la ventana a la modelo (Bárbara Rey) que posa en sesión fotográfica, las ***queridas*** que todos (industriales, políticos, nobles) llevan a la cacería como pre-trofeos, la pelea entre el sacerdote y otro cazador a causa de una perdiz cobrada, la desconfianza entre los ministros de la vieja guardia falangista y los del Opus Dei... O este comentario del cura que parece forzada parodia de la parodia: "Mano dura, mano dura, estaca... ¡Que hay mucho ***masonazo*** en este país!", con la réplica del ministro: "Si aquí empezamos a largar todos…".

Viendo ***La escopeta nacional*** el espectador la entiende efectivamente como parodia, pero de la misma manera que cabe hacerlo con ***Luces de bohemia***, por ejemplo. Igual que ocurría con Paco, aquel ministro valleinclanesco, circuló una anécdota por los ambientes políticos del franquismo según la cual un ministro gallego habría disparado durante una cacería al culo de la hija del Caudillo, y ello constituye, al parecer, el núcleo germinal de la película. Y todo ello, ***si non è vero, è ben trovato***, porque una de las tesis generales del cine de Berlanga, transversal a lo largo de su filmografía, y bien proyectada en esta trilogía, es que la miseria envilece, pero también lo hace el ansia de poder. Al ser humano, pues, le envilece su propia condición humana; cínico y antihumanista, el cineasta utiliza la comedia con el sentido distanciador propio de los clásicos del humor.

su cine se convierte en ***paráfrasis*** de la descomposición y el ***detritus*** de un ***régimen***

Así lo vio Fernando Trueba en su crítica de ***El País*** (19 de septiembre de 1978); bajo el título "Una sátira despiadada", afirmaba que "los personajes de esta película son los poderosos, los primados, los ministros, los pelotas, los miserables por vocación. Berlanga siente por ellos el más cordial de los odios. ***La escopeta nacional*** es, probablemente, su película más dura, la más despiadada. Un filme directo, sin concesiones, salvaje, en el que destripa, tritura, a quienes durante cuarenta años nos han estado haciendo la puñeta". Algo que no quiso ver Pedro en Crespo en ***ABC*** (mismo día) al equiparar el sarcasmo con que Berlanga trata a la clase dominante durante el régimen dictatorial con el nuevo núcleo dirigente político que se comenzaba a atisbar a la altura de 1977-78: "Sería injusto remitir exclusivamente a los tiempos que pasaron ya. Berlanga utiliza un humor de hoy para expresar un tema que es del ayer cercano

▶*Mary Santpere en 'Patrimonio nacional'.*

Sazatornil en 'La escopeta nacional'.

en primera instancia, pero que tiene después una superior andadura satírica en cuanto a la crítica que en él se hace a la sociedad". En la misma línea, aunque mucho más elogiosa hacia la película, se expresaba A. Martínez Tomás en ***La Vanguardia*** (17 de septiembre): "Divierte y a la vez apunta contra una serie de corruptelas da la vida social y política que habla degradado –aun cuando tal vez menos de lo que se ha supuesto– la vida política en las altas esferas del país. Las cacerías, es decir, las fiestas camperas que tenían por eje la escopeta –la escopeta nacional–se habían puesto de moda como centro de reunión para captar amigos, planear negocios, conocer y tratar directamente con ministros, banqueros y otra gente Influyente, etc.". Mirada benevolente hacia la todavía no extinta élite del franquismo que el crítico despacha con falsa ingenuidad sin detenerse a reflexionar sobre la acidez con que Berlanga escupe sobre ella. Y bien distinta a la de Esteve Riambau en ***Dirigido por…*** (junio de 1978), que calificó ***La escopeta nacional*** como un film "histórico" y como "retrato del tránsito ***tradicionalista al opusdeísta"***. En esa misma dirección, Doménec Font (***La Mirada***, número de octubre) escribía: "La partida de caza de ***La escopeta nacional*** es una metonimia del franquismo (al menos de ciertos de sus componentes), sobre la cual solo se permite el subrayado o el chiste fácil". Puntos de vista similares, los de Riambau y Font, para llegar a conclusiones solo aparentemente opuestas: menos feroz de lo que cabía esperar en el caso del primero y un film "maniqueo" en el del segundo; en ambos, un regusto de insatisfacción por la falta de radicalidad de la propuesta berlanguiana.

Berlanga y su guionista **Azcona** beben de las ricas fuentes de la **literatura** y el espectáculo popular

En sus dos continuaciones, ***Patrimonio nacional*** (1980) y ***Nacional III*** (1982), Berlanga repetía éxito y conseguía atraer a más de un millón y casi medio millón de espectadores, respectivamente. En ellas, también lograba sacar rendimiento al modelo hasta convertirlo en un cierto ejercicio manierista de sí mismo bajo el paraguas del retrato social, ahora ya sí, grotesco y disparatado, y convertir así ambos relatos en reflejo coral de la sociedad española de comienzos de la democracia, pero ya descrita como un paraje caótico, desquiciado, desnortado y violento. Una fórmula que él mismo agotará (hecha la feliz salvedad de ***La vaquilla***, 1983) en sus tardías y bastante menos afortunadas ***Moros y cristianos*** (1987), ***Todos a la cárcel*** (1993) y ***París-Tombuctú*** (1999).

No solo esperpento; Berlanga y su guionista Azcona beben de las ricas fuentes de la literatura y el espectáculo popular –y populista– españoles: el sainete, el astracán, la zarzuela, el entremés, el vodevil, la comedia de enredo, el cuadro de costumbres, el juguete cómico… En ***Patrimonio nacional***, Berlanga se centra en las trapacerías de la familia Leguineche en su labor de no perder privilegios con el advenimiento de la democracia: estafa a hacienda, alianzas de nula moralidad, petición de créditos bancarios sin intención de devolverlos, manejo de influencias, etc. El retrato colectivo es implacable, con el objeto de iluminar a una clase social en deterioro mortal, con sus ***demócratas de toda la vida***, sus chaqueteros adláteres y sus parásitos eternos a punto de entrar, simbólica y literalmente, en la eternidad de sus panteones. Se lo dice de manera bien lúcida y ejemplar al marqués (Luis Escobar) un político exfranquista que va a cambiar de partido: "Todo eso se acabó. La aristocracia es cosa de museos. (…) La política y la banca, eso sí son hoy aristocracias". Así de directo y, por supuesto, en plano-secuencia. La recontextualización socio-política que efectúa Berlanga brilla con sagacidad y acierta en el tiro; basta comprobar los elogios –muy cercanos a lo aquí expuesto– de Jesús Fernández-Santos en ***El País*** (31 de marzo de 1981), frente a la reseña un tanto amargada, y plagada de notas a pie de subtexto, de Pedro Crespo ese mismo día en ***ABC***. En la prensa especializada, Santos Zunzunegui (***Contracampo*** de junio-julio de 1981) entroncó el film con el mejor Berlanga, el de ***Plácido*** (1961) y ***El verdugo*** (1963), y supo ver el acierto y la coherencia de conjugar un universo totalizador y sin fisuras con "la utilización del plano-secuencia, la profundidad de campo y el sonido directo"; eso sí, trocando el proletariado y la pequeña burguesía de las dos obras citadas a la aristocracia decadente. Una operación que destacaba también Miguel Marías (***Casablanca***, abril de 1981): de los desheredados pícaros o ingenuos de esos filmes de los años de 1960 a "una aristocracia inculta y venida a menos, arruinada por su propia desidia e incuria". Para Marías, el verdadero patrimonio nacional son la picaresca, la vagancia y la marrullería: "el tinglado puesto al descubierto". Solo ***Dirigido por…*** (mayo de 1981) efectuó una clara disensión de estas visiones coincidentes, al proclamar Enrique Alberich que las opciones formales del Berlanga disminuyen el efecto de la palabra y el gesto del actor (se refiere a la ausencia de primeros planos) en un film tan verbal, y acusa al director de "ambigüedad" al no decantarse ni por la farsa ni por el esperpento ni por la comedia irónica, una indefinición que afecta, según él, demasiado al conjunto.

Patrimonio nacional acaba con el palacio de los Leguineche convertido en museo para (¡atención!) un grupo de ciegos y otro de japoneses, mientras un guía encarnado por Jaime Chávarri proclamaba el ***end of the saga***. En ***Nacional III***, como constatación inevita-

▶*El amargo tramo final de 'Patrimonio nacional'.*

la recontextualización ***socio-política*** que efectúa ***Berlanga*** brilla con ***sagacidad*** y acierta en el tiro

Berlanga actualiza su discurso al momento, lo que puede ser contemplado como **oportunismo coyuntural** pero también como un necesario deseo de hablar del **aquí y ahora**

ble, la aristócrata familia, a causa de las nuevas prácticas políticas derivadas de la reinstauración de la democracia, ha perdido definitivamente su palacete y vive ahora en un piso un tanto decrépito con sus viejos criados (Chus Lampreave y Luis Ciges, que se han casado) y el inmarcesible parásito Padre Calvo (siempre un pletórico Agustín González), el sacerdote pre-conciliar al que han convertido prácticamente en el tercer miembro de su servidumbre y que se queja –casi como un cura de Buñuel– cuando le sirven un desayuno a base de arroz y pan del día anterior. Berlanga actualiza su discurso al momento, lo que puede ser contemplado como oportunismo coyuntural pero también como un necesario deseo de hablar del ***aquí y ahora***; en ***Nacional III*** se alude al reciente 23-F, al Mundial de fútbol de Naranjito, a la fuga de capitales (o evasión fiscal) o a la llegada de la pornografía (la limpiabotas en ***top-less***, la película clasificada S que se proyecta en el cine). Todo ello a través de la burla gruesa, eficaz herramienta que los autores utilizaron con tino (a veces, algo errado, pero siempre efectivo en su intento de ser un estilete social): Luis José (un López Vázquez cada vez más sobreactuado) viajando en un tren a Lourdes y ocultando fajos de billetes en su cuerpo escayolado; en realidad, su destino es Hendaya y, de paso, Biarritz; una Francia en la que, maldita sea, acaba de ganar las elecciones François Mitterrand. Y todo ello también con la típica ambigüedad ideológica berlanguiana, cuya crítica a los residuos del régimen recién extinguido es tan mordaz como evidente su irremediable simpatía hacia los personajes y sus modos de vida. No es por ello de extrañar que el film, frente a los dos anteriores, fuera mejor acogido ahora por la crítica conservadora: Pedro Crespo lo recibió en ***ABC*** (8 de diciembre de 1982) con cierto entusiasmo, considerando que Berlanga efectuaba una caricatura de una "hipotética

e irreal 'derecha', cerril y adornada con todos los vicios de la hipocresía y el egoísmo" y zanjando la polémica sobre si el director de ***El verdugo*** estaba perdiendo fuelle cinematográfico con este aserto un tanto nostálgico: "Berlanga sigue siendo Berlanga. Lo que acaso haya cambiado –y sus tres últimas películas dan un relativo testimonio– es el país en que vivimos". Algo que no ocurrió con la crítica especializada, que se hizo eco de la repetición de la fórmula en términos bastante negativos (Enrique Alberich en ***Dirigido por...*** de diciembre de 1982) o moderadamente detractores (Miguel Marías en ***Casablanca*** de enero de 1983).

En parte, todo ello se debe a la pérdida de peso del singular personaje del marqués de Leguineche, que en el cuerpo de Luis Escobar había acaparado ***Patrimonio Nacional*** con su verborrea y encanto; con sabiduría, en este film Berlanga había hecho recaer su intensidad cómica en situaciones y conflictos por otro lado muy reconocibles. Ello se diluye en ***Nacional III***; sin embargo, en la técnica del plano-secuencia dilatado y cargado de entradas y salidas de personajes y de diálogos chispeantes, Berlanga sí manifiesta seguir en forma, como sucede en la larga escena situada en la finca extremeña del fallecido suegro de Luis José, en la que además muestra esos elementos castizos tan gratos a su poética: encinas, cerdos y jamones, capillas privadas en el cortijo, una corona de flores que traen en una cosechadora, etc., y que pronto iban a heredar cineastas como García Sánchez o Bigas Luna. En ***Nacional III***, Berlanga se agarraba con coherencia a su modelo, que había nacido con ***Bienvenido, míster Marshall*** (1953) y, sobre todo, ***Plácido*** y ***El verdugo***, y que había dado al cine español algunos de sus más consistentes éxitos artísticos. ◀

en la técnica del ***plano-secuencia*** dilatado y cargado de entradas y salidas de ***personajes*** y de diálogos ***chispeantes***, Berlanga sí manifiesta seguir ***en forma***

▶*Rodando 'El circo'.*

BERLANGA Y EL DOCUMENTAL:

de la mirada propia a la mirada de los otros

José Ángel **García**

De sus inicios en el documental a los realizados sobre su figura y obra

Escasos y primerizos fueron los acercamientos de Luis García Berlanga al género documental; escasos, primerizos y, permítaseme el juego verbal, poco documentados. Escasos porque se reducen a tan solo tres cortometrajes; primerizos porque fueron sus primeras realizaciones fílmicas todas nacidas al hilo de su paso como alumno –aún no había cumplido los treinta– por el IIEC, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid que luego se transformaría en la Escuela Oficial de Cinematografía; y poco documentados porque –aparte de que no abunden precisamente las referencias y menos los detalles sobre ellos– de uno no se ha conservado copia que se conozca, de otro solo hay fragmentos sin montar y el montaje que hoy conocemos del restante, además de no recoger en su integridad el que debió ser su metraje original, es en realidad el realizado muchos años después, a finales ya de los años 80, de la captación de sus imágenes. El primero, rodado en 1948, llevaba por título *Tres cantos* y era un documental filmado para el Ministerio de Información y Turismo; el segundo, realizado ese mismo año junto a Florentino Soria, Agustín Navarro y Juan Antonio Bardem, es *Paseo por una guerra antigua*; y el tercero, del siguiente 1949, es *El circo*, que recoge en sus imágenes el montaje y una de las actuaciones en Madrid del entonces muy famoso Circo Americano.

Tres realizaciones con muy distinta suerte posterior. De *Tres cantos*, aparte de la fecha de su rodaje, la ya citada de 1948, y de ese dato de haber sido rodado para el Ministerio de Información y Turismo, no existe hoy por hoy imagen alguna conocida ni he sido capaz de hallar tampoco referencia ninguna ni a su contenido ni al cómo de sus fotogramas. Por su parte, ***Paseo por una guerra antigua*** es la práctica de dirección de segundo curso (1948-49) del antes citado cuarteto conformado por Soria, Navarro, Bardem y el propio Berlanga, aunque, partiendo de las imágenes que de este film sí conocemos, y pese a que sea un conocimiento parcial –de lo en su día rodado solo existen fragmentos de negativo no utilizados y otros procedentes de un copión sin montaje–, cabría preguntarse si tendríamos que calificarlo como un documental típico o tendríamos quizá que hablar, ***avant la lettre***, de lo que hoy llamaríamos un documental-ficción o un documental ficcionado. Sus imágenes giran en torno a un hombre mutilado –un mutilado de la Guerra Civil según precisaría en alguna entrevista el propio Berlanga, al que le falta la pierna derecha por debajo de la rodilla– que, apoyado en sus muletas deambula, bajo unos cielos anubarrados, por los parajes de una Ciudad Universi-

taria madrileña donde las prácticas deportivas de una serie de jóvenes contrasta con esa incapacidad física de su protagonista y con las bien patentes consecuencias –restos ruinosos de edificios, muros con señales del impacto de proyectiles– de las acciones bélicas de las que fueron escenario con ocasión de la Guerra Civil de 1936 a 1939. La Filmoteca española telecinó estos fragmentos tal y como se encontraban en las cajas originales y se puede acceder a ellos –tienen una duración en conjunto de quince minutos y diecisiete segundos– en la página web del Institut Valenciá de Cultura (Berlanga Film Museum): **–Código QR 1–**. El argumento y el guion los firman también sus cuatro codirectores, la fotografía es de Antonio Navarro Linares y el mutilado está interpretado por Agustín Lamas. Por supuesto, son imágenes mudas.

▶*Un fotograma de 'El circo'.*

Por su parte ***El Circo***, que es a su vez la práctica de tercer curso (1949-50) de Berlanga testimonia, cual quedó dicho, la llegada a Madrid del citado Circo Americano, su instalación y el desarrollo de una de sus funciones. Tras una inicial imagen –el montaje carece asimismo de banda sonora– de una mujer joven tendiendo ropa en uno de los edificios aledaños al solar de la antigua plaza de toros donde va a instalarse, la cámara pasa a recoger el montaje de su carpa, sigue con la pegada de sus carteles anunciadores –acción contemplada por cierto, claro espejo de la España de la época, por un bien nutrido corrillo de ciudadanos y ciudadanas– y continúa con la cabalgata callejera de sus integrantes por las calles madrileñas. Siguen luego imágenes que documentan la preparación por los integrantes de la ***troupe*** de sus útiles de actuación y de su vestimenta y de su maquillado, continúa con la entrada de los espectadores, y pasa luego al propio desarrollo de la función recogiendo varias interpretaciones de la banda de música de la compañía y distintas intervenciones de su elenco, desde la de un imitador que parodia a distintos personajes, incluidas figuras políticas como De Gaulle, Montgomery o Stalin, a la de un Buffallo Bill no solo caballista sino diestro lanzador de cuchillos, pasando por las de acróbatas, malabaristas, patinadoras acrobáticas, ciclistas y, por supuesto, payasos. El documental se cierra con la salida de los espectadores –cuyas reacciones ante el espectáculo ha ido también captando al hilo de las distintas actuaciones– y se despide con el, ya de noche, encendido y parpadeante neón de la palabra "circo".

Por cierto que en las escenas filmadas del montaje de la carpa por un lado se cuela la primera imagen conocida del propio Berlanga como cineasta, captado tras la cámara, y por otro el paso por el solar de un hombre cojo en el que algún comentarista ha querido ver la premonición del que luego aparecerá en su emblemática película ***Bienvenido, Mr. Marshall.***

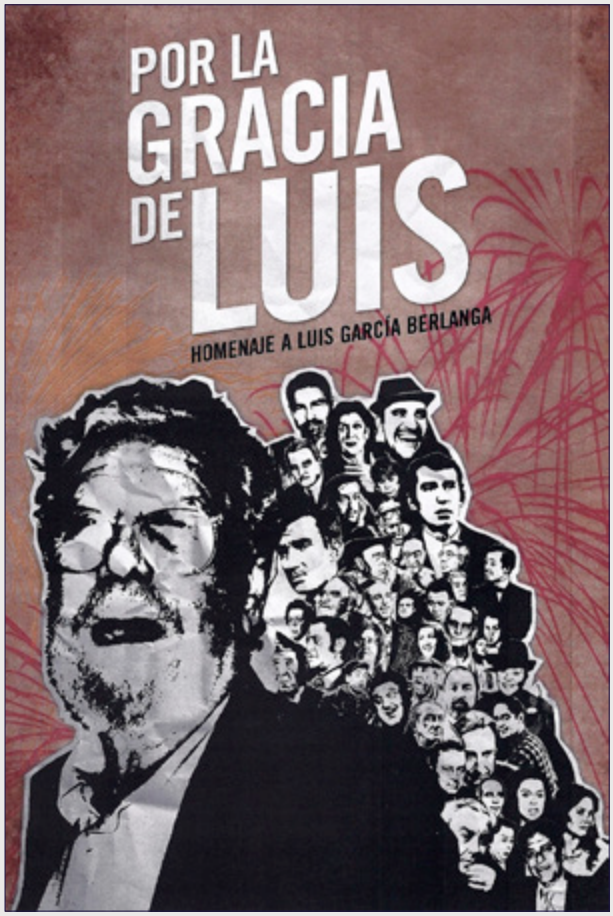
La primera proyección pública de ***El circo*** tuvo lugar en 2011 en el marco de la retrospectiva organizada ese año en torno a la obra del cineasta por la Filmoteca de Valencia, una cita en el curso de la cual se visionó el total de su obra. Se proyectó una

la primera proyección pública de ***El circo*** tuvo lugar en ***2011*** en el marco de la ***retrospectiva*** organizada ese año en torno a la obra del ***cineasta*** por la ***Filmoteca*** de ***Valencia***

copia digitalizada a partir del negativo del film –eso sí, incompleto, ya que parece ser, como quedó apuntado, que existía más metraje– que se encontraba en los archivos del IIEC, que posteriormente pasaron a la Filmoteca Española. Según la crónica publicada con ocasión de ese (diríamos) estreno en la edición valenciana del diario ***El Mundo*** por Daniel Borrás, la restauración fue fruto de una iniciativa del Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía (IVAC) y el montaje, supervisado y aprobado por el propio Luis García Berlanga, fue realizado en la propia Filmoteca en 1988, el mismo año en que esta misma entidad afrontó también la restauración de ***Los jueves, milagro***, aunque nunca se había visionado públicamente. Posteriormente pudo volver a verse en 2012 en la Filmoteca de Cataluña dentro asimismo de un ciclo dedicado a la filmografía berlanguiana titulado "Luis García Berlanga: una referencia obligada". Dura algo menos de diecinueve minutos y puede visionarse en la página web de la propia Filmoteca Española.

Por otro lado, vendría bien señalar que se trata de una cinta que adelantaría ya, en cierto modo, uno de los que luego iban a ser los rasgos característicos de su cine: su mirada a la cotidianidad social española, una mirada claramente presente ya en este documental en, por ejemplo, las antes señaladas imágenes de la joven que tiende la ropa en su terraza, en el corrillo de ciudadanos que contempla la pegada de los carteles anunciadores del circo, en, efectivamente, ese paso del lisiado mientras los operarios montan la carpa circense, en las escenas que recogen las tareas pre-función con sus utensilios o su calzado de los integrantes de la troupe o las diferencias en la vestimenta de los espectadores.

La obra berlanguiana en el cine documental y en los medios audiovisuales tradicionales. Pese al general reconocimiento alcanzado por la valía de la obra berlanguiana y su importante contribución al cine hispano contemporáneo no han abundado precisamente los acercamientos en soporte fílmico ni a su trayectoria ni tampoco a su peculiar y acentuada personalidad, acercamientos que sí se han producido, sin embargo, en los medios de comunicación audiovisuales digamos tradicionales y en los nacidos al hilo del universal asentamiento de la red de internet. Entre los primeros, casi tendríamos que reducirnos al –permítanme volver a utilizar el término– documental ficcionado ***Por la gracia de Luis*** realizado por José Luis García Sánchez en 2009. Más homenaje que, aunque también de alguna manera, un documental al uso; en sus 92 minutos de duración, un buen puñado de actrices, actores y directores –Antonio Ozores, Andrés Pajares, Juanjo Puigcorbé, Rosa María Sardá, Pilar Bardem, Juan Diego, Verónica Forqué, José Sancho, Antonio Gamero, Jesús Franco, Pedro Almodóvar, Juan Antonio Bardem…– van desgranando anécdotas y recuerdos, compañeros en un viaje en ferrocarril iniciado en Madrid y con los estudios de la Ciudad de la Luz en Alicante como meta, en el curso del cual un, tal y como se le presenta, joven e inexperto director de cine, el realizador Guillermo García Ramos que se interpreta a sí mismo, intenta organizar, bajo las indicaciones telefónicas del mismísimo Berlanga, la que deberá ser su secuencia final. Los testimonios de su plural reparto se complementan con un mosaico de entradas y salidas en la propia filmografía berlanguiana. **–Código QR 2–**.



Mucho más numerosas, como quedó apuntado, han sido las presencias del cineasta en los medios audio-

▶*Foto de familia de 'Por la gracia de Luis'.*

visuales tradicionales, los televisivos para entendernos, y especialmente en la programación de la emisora pública estatal, Televisión Española. Llevando a cabo un repaso no exhaustivo cabría mencionar programas como el que protagonizó el 31 de enero de 1984 dentro de la serie Autorretrato, dirigida por José Luis Jover con Pablo Lizcano como entrevistador, bajo el título de ***Luis García Berlanga: mediterráneo, barroco y pirotécnico*** **—Código QR 3—** con una duración de poco más de cincuenta minutos. Asimismo hay que reseñar el monográfico que, el 7 de julio de 1986, se le dedicara, dentro de la estupenda serie ideada por Fernando Méndez-Leite ***La noche del cine español***, y que, con una duración de una hora y 38 minutos, alternaba, tras una presentación introductoria de Luis Escobar, las declaraciones del propio cineasta sobre su trayectoria con secuencias de muchas de las películas por él dirigidas hasta esa fecha, la última en ese entonces ***La vaquilla***. Dirigido por María Bardem y Antonio de Gracia, con realización de Francisco Barrachina y música de José Nieto, el programa se cerraba con, de nuevo, la presencia de Luis Escobar anunciando que el film que a continuación se iba a emitir iba a ser ***Novio a la vista*** **—Código QR 4—**.

mucho más numerosas han sido las ***presencias*** del cineasta en los ***medios audiovisuales tradicionales***

También hay que dar cuenta de los dos ***Informe semanal*** de TVE dedicados al cineasta, emitido el primero, titulado ***Berlanga, el genio levantino*** el 13 de noviembre de 2010 **—Código QR 5—** y puesto en pantalla el segundo el 23 de enero de 2021 con el título ***Memoria y leyenda de Berlanga*** **—Código QR 6—** con entrevistas a su hijo José Luis, a la actriz Mónica Randall, a su biógrafo Luis Alegre y a la periodista Pilar Socorro, un espacio que se había anunciado en el ***Telediario*** del mediodía de esa misma fecha con un reportaje de 1 minuto y 26 segundos que a su vez llevaba por título ***Luis García Berlanga, popular, indolente y librepensador*** **—Código QR 7—** . Y por supuesto el programa emitido, también por ***TVE***, el 25 de febrero de 2012 dentro de la serie ***La mitad invisible***, en el que, con una duración de 28 minutos segundos, Juan Carlos Ortega acercaba al

espectador a una de sus realizaciones más emblemáticas, ***El verdugo***, intentando descifrar el paradójico hecho de cómo el film logró burlar la dictadura franquista para, bajo la capa del humor, mostrar una España sórdida y real **—Código QR 8—**. O, de mucha menor duración, el reportaje de ocho minutos y 45 segundos, ***Adiós, maestro Berlanga***, que le dedicó ***Días de Cine***, el 19 noviembre de 2010, seis días después de su fallecimiento **—Código QR 9—**. Sin olvidar su presencia en el misceleánico magazine ***Ahí te quiero ver*** del 30 de mayo de 1985, de 53 minutos, para ser entrevistado por Rosa María Sardá en un programa que también tuvo como invitada a Sara Montiel **—Código QR 10—**.

▶*Un plano detalle de 'Paseo por una guerra antigua'.*

En el plural océano de internet. Dentro de la actual oceánica oferta de internet pueden también encontrarse numerosas realizaciones sobre el cineasta levantino. Y es, curiosamente, navegando por esa oferta donde puede visionarse otro de los espacios de gran duración que también le dedicara en su día ***TVE*** al cineasta pero que antes omití en el repaso a la programación de la emisora pública ya que, curiosamente, no se encuentra disponible en la por otro lado tan rica en ofertas página de RTVE a la carta: se trata del ***A fondo***, el en su día popular programa de entrevistas de Joaquín Soler Serrano, que con el cineasta como protagonista se pudo ver en la pequeña pantalla, con una duración de 57 minutos, el 3 de febrero de 1980 y a cuya edición completa y restaurada, se puede acceder a través del enlace **—Código QR 11—**. También se puede acceder a un coloquio celebrado el 14 de octubre de 2004 en la Casa de América tras la proyección de ***Patrimonio nacional***, que, dirigido por Eduardo Torres-Dulce, contó con la participación, además del propio Berlanga, del crítico cinematográfico Juan Cobos, del realizador José Luis Garci y de dos intérpretes tan ligados al hacer fílmico berlanguiano como la actriz Amparo Soler Leal y el actor Agustín González, con una duración de una hora y trece minutos **—Código QR 12—**.

En el abanico de espacios que sobre el cineasta pueden también hallarse al discurrir por el universo internético, resultan asimismo interesantes dos videos que, dentro del llamado Plan Divulga del Servicio de Innovación y Apoyo Técnico a la Docencia y a la Investigación del Vicerrectorado de Estudios de la Universidad Miguel Hernández de Elche, recogen sendas intervenciones del profesor de su claustro Ignacio Lara Jornet: el primero en el tiempo en cuanto a su realización es ***50 años de 'El verdugo' un punto de inflexión en la historia del cine español*** (3 de abril de 2014), de 53 minutos **—Código QR 13—**; el segundo es ***El cine de Luis García Berlanga como interpretador de la guerra civil española (La vaquilla, 1985)*** y como generador del neologismo antropológico "lo berlanguiano" (2 de febrero de 2015), con una duración de 47 minutos **—Código QR 14—**.

Se puede también acceder a las tres entregas que, con un formato y un, diríamos, clima bien distinto, el espacio ***Todopoderosos*** realizado en la Fundación Telefónica en Madrid dedicó al análisis de la trayectoria fílmica berlanguiana a través de otros tantos diálogos sobre ella en los que, además del presentador del espacio Arturo González-Campos, intervinieron, repitiendo presencia, el novelista Juan Gómez-Jurado, el hu-

morista Javier Cansado y el director cinematográfico Rodrigo Cortés. Bajo los títulos de ***Todopoderosos: Berlanga I, II y III*** tuvieron lugar respectivamente el 14 de febrero, el 23 de septiembre y el 14 de octubre de 2020, el primero dura dos horas **—Código QR 15—**, el segundo un poco más **—Código QR 16—** y el tercero dos y cinco minutos **—Código QR 17—**.

Dentro de este ya quedó dicho que no exhaustivo rastreo de la presencia del cineasta en internet, mencionemos también el breve documental ***Verlanga con "V"*** realizado por Ángela Sanz, Eva González, Irene Valdés, Sandra Cano, José Sanjaime y Alberto Tomás, estudiantes de 2º de Comunicación Audiovisual de la Universidad CEU Cardenal Herrera durante el curso 2017-18. De cinco minutos y 35 segundos de duración, puede verse clicando el enlace **—Código QR 18—**. Formal y temáticamente interesante liga el aceptado neologismo de lo berlanguiano con el valencianismo a veces negado pero siempre latente en la personalidad y en la propia obra fílmica del autor de ***Moros y cristianos***. Y al dar cuenta de este trabajo hay que indicar que la Universidad Cardenal Herrera creó en enero de 2014 la denominada Cátedra de Investigación Luis García Berlanga, vinculada al Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Tecnología de la Información de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales y al amparo del apoyo institucional de la Generalitat Valenciana, CulturArts, a través del IVAC, para colaborar en la promoción de la investigación y divulgación de la vida y obra berlanguiana. Otra de sus realizaciones es el video que recoge la conferencia "La mujer en el cine de Berlanga", impartida por su hijo y asimismo cineasta a más de cocinero José Luis García Berlanga el 5 de diciembre de 2017 en el marco de las XVII Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico. Amores imposibles: de ***La novia de Frankenstein*** (J. Whale, 1935) a ***Tamaño natural*** (Luis G. Berlanga, 1973), organizadas por la propia Universidad CEU Cardenal Herrera, la Fundación AISGE (Artistas. Intérpretes. Sociedad de Gestión) y el Institut Valencià de Cultura con la colaboración de la Asociación Cultural Trama y Fondo Makma. Revista de Artes Visuales y Cultura Contemporánea. Con realización audiovisual de Laura Jaén y Candela Valero dura algo menos de una hora y se accede a través del enlace **—Código QR 19—**. Y también había que citar otro de los frutos visuales de esta Cátedra, el video ***Luis García Berlanga. Filmografía Historiadores de cine***, un repaso por todos los largometrajes dirigidos por el director de cine Luis García Berlanga a lo largo de su trayectoria (1951-1998), a través de los carteles de sus películas y de, en paralelo, textos de distintos historiadores del cine español realizado por la alumna de esa Cátedra Alicia García Segarra con el asesoramiento de Begoña Siles y Carolina Hermida **—Código QR 20—**.

Otra realización interesante es el documental ***Luis García Berlanga. Plano personal*** realizado por Luis Soravilla en agosto de 2012 que repasa la vida y la trayectoria de Berlanga con testimonios del propio cineasta, de su esposa María Jesús Manrique, de sus hijos José Luis y Fernando García Berlanga, de Manuela Gabaldón, una amiga de la familia, y de una larga lista de directores, productores, guionistas, e intérpretes de sus películas: Gerardo Herrero, José Luis Olaizola, Juan Luis Iborra, Miguel Albaladejo, Ximo Pérez, Rafael Maluenda, Terele Pávez, Pepe Sancho, Pedro Ruiz, Juan Luis Galiardo, Guillermo Montesinos y Javier Gurruchaga, con una duración de veinte minutos **—Código QR 21—**. También cabe reseñar el video ***Charlando con Luis García Berlanga. Reflexiones, confesiones y anécdotas*** que, con una duración de 58 minutos, y un comienzo algo abrupto por cuanto omite casi toda la introducción

▶*Paseo por una guerra antigua.*

del presentador del acto recoge una más casi charla que coloquio del cineasta en la localidad alicantina de Petrel **–Código QR 22–**. Y para terminar dos videos de corta duración: el que recoge en sus doce minutos y medio un programa de Onda Cero M24h Madrid Norte24horas.com, ***Cultura de Cine: diez años sin Berlanga***, conmemorativo, cual indica su título, del décimo aniversario del fallecimiento del realizador, emitido el 17 de noviembre de 2020, y presentado por Sonia Crespo en conversación con el colaborador del espacio Luis Alberto Jiménez director de Cineparadisfrutar.com **–Código QR 23–**; y el que, realizado por Balú Serrano Miravalls, recoge una entrevista con el director, guionista y gestor cultural, director en su día, durante diecisiete ediciones, del Festival Internacional de Cine de Valencia - Cinema Jove e integrante del equipo de los filmes berlanguianos ***Todos a la cárcel y París-Tombuctú*** y propulsor del Berlanga Film Museum, el primer museo *online* dedicado a la figura del cineasta, Rafael Maluenda **–Código QR 24–**. ◄

Escánea el código para visualizar los enlaces:

Código QR 1
Institut Valenciá de Cultura

Código QR 2
Por la gracia de Luis

Código QR 3
Luis Gª Berlanga: mediterráneo, barroco y pirotécnico

Código QR 4
Novio a la vista

Código QR 5
Berlanga, el genio levantino

Código QR 6
Memoria y leyenda de Berlanga

Código QR 7
Luis Gª Berlanga, popular, indolente y librepensador

Código QR 8
La mitad invisible

Código QR 9
Adiós, maestro Berlanga

Código QR 10
Ahí te quiero ver

Código QR 11
A fondo

Código QR 12
Coloquio Casa de América

Código QR 13
50 años de 'El verdugo' un punto de inflexión

Código QR 14 *Gª Berlanga como interpretador de la guerra*

Código QR 15
Todopoderosos: Berlanga I

Código QR 16
Todopoderosos: Berlanga II

Código QR 17
Todopoderosos: Berlanga III

Código QR 18
Verlanga con "V"

Código QR 19
La novia de Frankenstein

Código QR 20 *Gª Berlanga. Filmografía Historiadores de cine*

Código QR 21
Luis García Berlanga. Plano personal

Código QR 22
Reflexiones, confesiones y anécdotas

Código QR 23
Cultura de Cine: diez años sin Berlanga

Código QR 24
Todos a la cárcel y París-Tombuctú

▶'El hotel eléctrico'.

Segundo de Chomón

Pablo **Pérez Rubio**

En este caso no es un clásico: es un primitivo, un pionero del cine. Hablamos del turolense Segundo de Chomón, que nacía en 1871 y moría en París en 1929 dejando un ingente catálogo de piezas fílmicas de trucos y efectos, tanto de realización propia como ajena. Chomón trabajó en Barcelona, Francia e Italia y legó a la historia técnicas como el paso de manivela, transparencias, efectos ópticos, apariciones, coloreado a mano del film, pirotecnia y todo tipo de trucajes. Fue comparado con Méliès e incluso se ha escrito que inventó el ***travelling*** de ruedas sobre raíles. Como recuerdo de su obra, recuperamos para **TIEMPOS MODERNOS** una de sus películas más conocidas y divertidas: *El hotel eléctrico*, de 1908.

Fantasías de Chomón: los ciento cincuenta años de un pionero. Hace ahora de ello ciento tres años. Una pareja llega a un hotel y es recibida por el recepcionista; mientras, las maletas suben solas en el ascensor, entran en una habitación, se abren y comienzan a vaciarse mientras los diferentes objetos y prendas de ropa se van colocando en los cajones de una cómoda. Han llegado a ***El hotel eléctrico***, una joya (de apenas diez minutos) del cine primitivo que durante había sido datada por la historiografía en 1905 hasta que la infatigable labor del desaparecido investigador Juan-Gabriel Tharrats consiguió contextualizarla no sin ciertas dudas tres años más tarde: no se trataba de un film español, sino francés, rodado por Chomón durante su contrato

con la empresa francesa Pathé Frères (quizá porque el cine barcelonés se le había quedado pequeño para entonces) y la fecha de su rodaje (¿en París o en Londres?) había que posponerla a 1908[1].

Lamentablemente, la historia del cine primitivo ha estado excesivamente mediatizada por el deseo de los investigadores de encontrar quién fue el primer cineasta/inventor en dar con las diferentes soluciones técnicas, narrativas o de lenguaje que hicieron evolucionar el nuevo medio de expresión. ¿Quién realizó el primer trabajo de montaje, la primera toma que cabe calificar como primer plano, el primer ***travelling***, quién fue el pionero en tal o cual mecanismo técnico, quién rubricó la primera patente de…? Por ello, ***El hotel eléctrico*** ha sido siempre estudiada en función de este tipo de premisa; pero vista hoy, con ojos más desprejuiciados, más limpios, puede ser examinada en tres ámbitos distintos: como un prodigio técnico de la primitiva artesanía fílmica, como una imaginativa y muy divertida muestra de rodaje "fotograma a fotograma" y como una reflexión sobre el dominio que el ser humano debe ejercer de la tecnología en su provecho, pero evitando siempre que sea la propia tecnología la que termine dominando y esclavizando al ser humano. Eso es, en suma, ***El hotel eléctrico*** de Chomón, con independencia de si fue la primera vez que se usaba esta técnica para animar objetos o de si fue un film pionero en el subgénero de "viviendas y hoteles animados", que no lo es. El tiempo ha puesto al turolense en su sitio: inventó menos artefactos cinematográficos de los que una conciencia nacionalista española pensó durante décadas, pero en ningún caso estos excesos y falsedades pueden empañar el mérito de su larga y apasionada (apasionante) aventura fílmica. Chomón, que al parecer ni siquiera era ingeniero como tantas veces afirmaron historiadores españoles, estuvo siempre al tanto de todas las novedades (especialmente de Georges Méliès) y supo incorporarlas en incipientes relatos con una enorme imaginación unida a un atractivo sentido del humor. Recordemos a tal efecto algunas de sus piezas tempranas: ***Choque de trenes*** (1902), en la que combinaba, mediante el montaje paralelo, imágenes reales con otras de maquetas para simular un aparatoso accidente ferroviario; ***Eclipse de sol*** (1905), que introduce en España el paso de manivela o "fotograma a fotograma"; o ***fantasmagorías*** como ***La gallina de los huevos de oro*** (1905) y ***Les Ki ri Ki / Juegos chinos*** (1908), con apariciones y desapariciones espectaculares.

▶*Segundo de Chomón en su imagen más característica.*

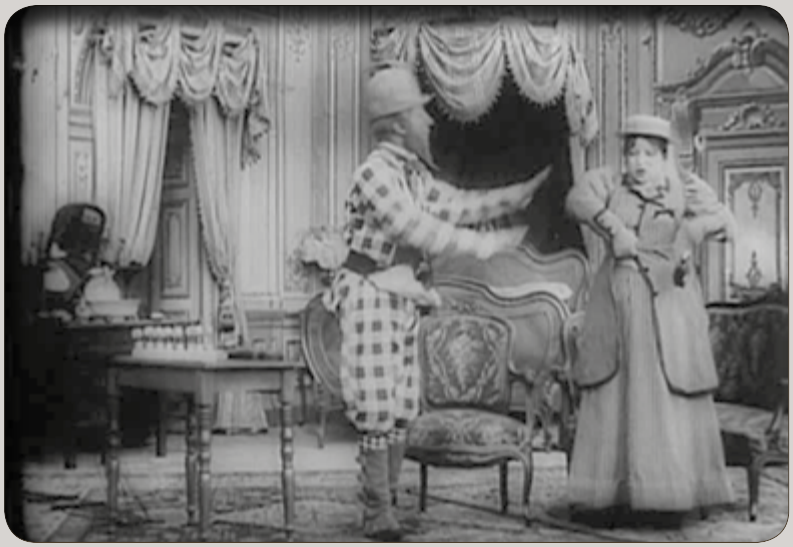
maravilla y ***conjuro*** se alinean al lado de la ***fascinación*** por la incipiente energía ***eléctrica***

"Fotograma a fotograma" es el procedimiento utilizado por el cine de animación analógico y que hoy conocemos –como no podía ser de otra forma– en su versión inglesa ***stop motion***. Y este será también el sistema que permitiría animar los objetos inertes que cobran vida a la llegada de los viajeros a ***El hotel eléctrico***. La protagonista, Laura (Julienne Mathieu, esposa del realizador) comprueba atónita y pasiva cómo muebles de su habitación se disponen a su conveniencia, cómo un cepillo autónomo peina sus cabellos y otro limpia las botas del marido, que luego se desabrochan solas, y cómo una cuchilla afeita su barba. Chomón combina los planos de detalle de los objetos animados con otros más abiertos, tomas generales que muestran las reacciones exageradas de los dos protagonistas. Especialmente destacado, en este contexto, es el momento en que un escritorio aparece delante de Laura, dispone mecánicamente papel y pluma y se comienza a escribir,

sin ningún tipo de ayuda humana, la carta a sus padres que la mujer dicta al mecanismo. Chomón incluye un plano de detalle del folio en el que van apareciendo las letras que completan un mensaje sencillo: Laura dice estar cómodamente instalada en el hotel y experimentar el viaje más agradable de su vida. No es de extrañar.

Al igual que en otras de sus películas, Chomón se permitía un pequeño alarde de inventiva creando una broma final: la intervención de un empleado borracho, que manipula sin control los mandos que posibilitan el funcionamiento mecánico (y no tanto eléctrico, en realidad) del hotel, provoca un caos de movimientos descontrolados, un trepidante ballet de objetos inanimados, que deja exhaustos a sus protagonistas. Maravilla y conjuro se alinean al lado de la fascinación por la incipiente energía eléctrica en una obra que se deja fascinar sin pudor algunos por los avances tecnológicos en los albores del siglo XX.

▶*El peinado mecánico.*

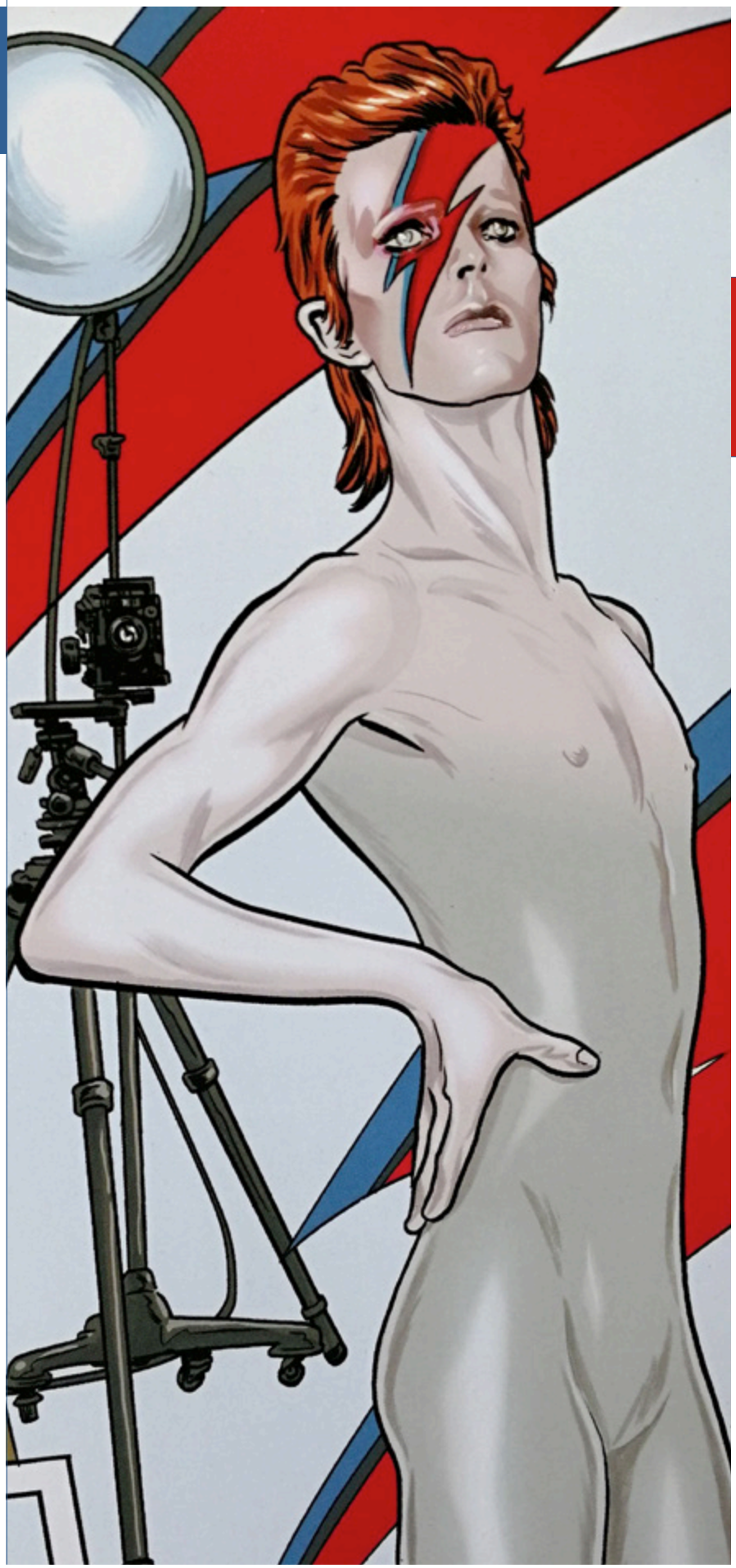


▶*Los objetos se mueven, se mueve el cine.*

Ahora bien: ***El hotel eléctrico*** no supuso solo un alarde de manejo inteligente de las posibilidades técnicas del cinematógrafo a la altura de 1908. Chomón supo conjugar su innegable destreza para el uso de los trucajes con la creación de un espacio de ficción verosímil y ***habitable***, mediante una adecuada labor de ambientación y un adecuado y hábil uso del montaje (el ritmo del film es notable para su época). Y eso a pesar de que en la pieza están ausentes otros de los trucos desarrollados por Chomón y erigidos en su "patente de corso": la sobreimpresión, las apariciones y desapariciones, la detención instantánea, las transparencias o el coloreado a mano, que pueblan otras de sus películas "maravillosas" como ***La casa hechizada, La flauta encantada, Aladino, Los dados mágicos o La leyenda del fantasma*** (1906-1908), por poner solo algunos ejemplos señeros.

Rankings y clasificaciones aparte, la aportación de Chomón a la evolución de esta vertiente fantástica del celuloide comenzada por Méliès resulta hoy incuestionable, por más que el realizador frecuentara también otros géneros como el histórico, el bíblico, el ***film d´art***, la zarzuela y el cuadro costumbrista. El turolense contribuyó de manera cenital a la configuración del imaginario cinematográfico con sus trabajos en Barcelona, París y Turín, y ***El hotel eléctrico*** sigue siendo, más de ciento diez años después de su creación, no solo su película más conocida por el público, sino también una pieza indiscutible en cualquier antología de los quince primeros años del cine universal. ◀

1 Una primera versión de este texto fue publicada en *Versión Original*, número 258, abril de 2017, pp. 10-11.



David Bowie

ARTISTA ECLÉCTICO

Eva **Nuño de la Asunción**

David Bowie es un icono *pop* del siglo XX. Tuvo el acierto de mezclar original e inteligentemente diferentes facetas culturales que le apasionaban. Fusionó sus gustos e influencias de literatura, música, moda, arte y cine, para construirse a sí mismo como un artista conceptual, mezclando todas las artes con la maestría de un alquimista, consiguiendo integrar magistralmente su continua búsqueda existencial, en una carrera artística soberbia y con muchas incursiones en el cine.

David Bowie, todavía como David Robert Jones, se crio en el Londres de finales de los años 1950 y principios de 1960. En ese contexto de postguerra, se estaba generando una atmósfera que permitió un necesario cambio social. Un renacer artístico y cultural del que se alimentaron los jóvenes ingleses. ***Mods*** y ***rockers*** competían por la hegemonía urbana en las playas de Brighton, quedando registrado en el cine visual y musicalmente en la película ***Quadrophenia*** (Franc Roddam, 1979) con banda sonora de The Who.

David Robert Jones en la escuela era un chico escuálido y bastante pálido, objetivo de las burlas de sus

compañeros de colegio, aunque eso no le impidió interesarse entusiasmadamente por la música que llegaba a los puertos londinenses. Admiraba a Elvis Presley, Chuck Berry, Bill Halley o Little Richard, pero también el jazz neoyorquino después de leer la novela ***On The Road*** de Jack Kerouac que le descubrió su hermanastro Terry Burns, siete años mayor que él y también responsable de su temprana curiosidad por la cultura y la música. La prosa espontánea de Kerouac era comparada con el ***bebop***, ese estilo jazzístico innovador de ritmo improvisado.

En el año 1962 su compañero en la escuela técnica de Bromley, George Anderwood, le dio un puñetazo en el ojo, provocando una anomalía que hizo que su pupila estuviera permanentemente dilatada, siendo su seña de identidad camaleónica a partir de entonces. Aquel chico continuó siendo su amigo y años más tarde, como ilustrador profesional, diseñó las portadas de los álbumes de David Bowie ***Hunky Dory*** de 1971 y ***Ziggy Stardust*** de 1972. Ambos compartían aficiones comunes, entre ellas tocar el saxofón. En sus inicios artísticos se sucedieron distintas formaciones púberes. Bandas como George & The Dragons, The Konrads, The Lower Third, Davie Jones & The King Beens o The Manish Boys.

En la primera mitad de los años 1960 surgieron muchos grupos británicos que inundaron de música el país y sus clubs. Un joven David Jones consigue acompañar con su guitarra a Gerry and the Pacemakers (procedentes de Liverpool como The Beatles) en una gira por Reino Unido. Poco después cambiaría su nombre al descubrir que el cantante del popular tema "Daydream Believer" de los angelinos The Monkees, se llama Davy Jones. Con el nuevo nombre artístico de David Bowie, conquistaría las estrellas.

Su álbum debut lo graba en 1967 y aunque no tuvo repercusión, le sirvió para darse a conocer en algunos círculos artísticos, entre ellos el de Lindsay Kemp, el mimo, bailarín y coreógrafo discípulo de Marcel Marceau al que Bowie admiraba y con el que aprendió mímica, otra faceta que pudo explotar para la construcción de su futura imagen icónica.

▶*The Man Who Sold the World.*

su ***álbum*** debut lo graba en ***1967*** y aunque no tuvo ***repercusión,*** le sirvió para darse a conocer en algunos ***círculos artísticos***

En 1969 llega su segundo álbum. Ese disco contenía un tema basado en la película de Stanley Kubrick, 2001: ***A Space Odyssey***. El single "Space Oddity" coincidió con la llegada del hombre a la luna en julio de 1969. Sin duda, la cuenta atrás más musical de la historia y que significó su primer éxito.

Estaba tomando forma la creación de esa imagen que le daría su perdurable identidad artística, explotando su aspecto andrógino y su espíritu transgresor. La portada del disco ***The Man Who Sold The World*** (1970) vestido de señorita le daría algunos problemas en la promoción del álbum por Estados Unidos, aunque en Nueva York encontró a sus iguales, encajando a la perfección con el universo underground de Andy Warhol.

Además de componer el tema "Andy Warhol" para el disco ***Hunky Dory*** (1971) años después, Bowie encarnaría a Warhol en la película ***Basquiat*** (Julian Schanabel, 1996) particular ***biopic*** sobre Jean-Michel Basquiat, de familia haitiana y puertorriqueña afincada en Nueva York[1]. Otro vanguardista polifa-

cético dedicado en sus inicios al ***graffiti*** y las pintadas urbanas de gran contenido poético, con las que protestaba sobre las estructuras sociales, políticas y económicas. Murió en 1988, con 27 años, convirtiéndose en artista de culto.

Para el siguiente disco, ***Rise and the Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars***, (1972) David Bowie inventa un alter ego con vestimentas de capitán de nave espacial y botas de caminante lunar. Un disco conceptual de escucha imprescindible de principio a fin.

De la mano de ese personaje, Ziggy Stardust, como ***alter ego*** de Bowie, logró catapultarse definitivamente a la fama. Con mucha purpurina y teatralidad este extraterrestre bisexual se convierte en estrella de rock para salvar al mundo de la destrucción. En el estribillo del cósmico tema "Starman" cantaba: "Hay un hombre del espacio esperando en el cielo, le gustaría venir y saludarnos".

El año siguiente, Bowie publica el disco ***Aladin Sane*** (1973), un nuevo personaje sacado de su chistera. Aladino es un ser sin sexo que contribuyó a aumentar su icónico magnetismo.

Después de este historial musical, siempre en la vanguardia, el polifacético explorador de mundos llegó al cine.

En ***The Man Who Felt To Earth*** (Nicolas Roeg, 1976) interpretó a Thomas Jerome Newton, un extraterrestre pelirrojo que llega a la tierra en busca del agua que necesita su planeta para poder sobrevivir. Gracias a su inteligencia, superior a la de los terrícolas y con la misión de transportar agua desde la tierra a su planeta funda la empresa World Enterprises. Sin revelar su verdadera identidad, comienza a ascender socialmente y a obtener el dinero que le permitirá conseguir su objetivo, salvar a su familia. Un retrato de la condición humana egoísta y miserable.

▶*Merry Christmas, Mr. Laurence.*

La banda sonora para la película fue compuesta por John Phillips, fundador del grupo californiano The Mamas and The Papas y el músico japonés de ***jazz*** y ***rock*** progresivo Stomu Yamashita. Este papel protagonista de alienígena que observa en el te-

levisor películas en blanco y negro, con una imagen muy delgada y etérea en la que parece reencarnarse en sí mismo y sus alter egos musicales, le permitió ganar el premio Saturn a mejor actor en 1976.

Durante el rodaje en julio de 1975 en Nuevo México se encerraba en su caravana y fagocitaba libros en los ratos libres. Bowie viajaba mucho en tren, evitando los aviones y siempre llevaba una biblioteca andante en baúles especiales. Una afición que desde adolescente le inspiraba y alimentaba para seguir añadiendo elementos en el alambique donde se destilaba la elaboración de ese artista completo.

Nagisa Oshima. en ***Merry Christmas, Mr. Lawrence***, de 1983, presenta un tema poco tratado hasta entonces en el cine, menos aún con el trasfondo de la Segunda Guerra Mundial, la homosexualidad. En 1942, el comandante británico Jack Celliers, interpretado por David Bowie, llega a un campo de prisioneros japonés en la isla de Java. Al frente se encuentra el capitán Yonoi, encarnado por el también músico Ryuichi Sakamoto, que se enamora de Jack Celliers aunque no puede mostrar abiertamente su atracción. Eso crea tensiones entre los prisioneros aliados y los oficiales nipones. Por el contrario, impone su disciplina al más puro estilo japonés guardando su honor con extremo celo. En este entorno hostil, de códigos culturales diferentes, en el que sobrevivir es indispensable, se encuentran también en el lado británico el coronel John Lawrence, interlocutor entre los dos bandos que hablando ambos idiomas intenta hacer entender a

▶*The Man Who Fell to Earth.*

▶David Bowie ejerció de productor de películas y documentales y apareció en multitud de películas como protagonista, en apariciones breves o cameos. Estas son algunas de ellas: *The Virgin Soldiers (John Dexter, 1969); Just a Gigolo (David Hemmings, 1978); Christiane F. (Uli Edel, 1981); The Hunger (Tony Scott, 1983); Absolute Beginners (Julien Temple, 1986); The Last Temptation of Christ (Martin Scorsese, 1988); The Linguine Incident (Richard Shepard, 1991); Twin Peaks: Fire Walk With Me (David Lynch, 1992); Il Mio West, Gunslinger's Revenge (Giovani Veronesi, 1998); Zoolander (Ben Stiller, 2001); The Prestige (Christopher Nolan, 2006); Bandslam (Todd Graff, 2009).*

▶*Labyrinth.*

sus compañeros cómo piensan los japoneses. Del bloque nipón el Sargento Gengō Hara es interpretado por Takeshi Kitano. Las conversaciones entre uno y otro marcan las claves de los temas principales de la película. Muy acertada es la simbólica puesta en escena de dos figuras musicales con mucho peso en cada uno de los antagónicos mundos que sugiere el film, Sakamoto y Bowie. La banda sonora del propio Ryuichi Sakamoto obtuvo el premio Bafta en 1984 a la mejor banda sonora original.

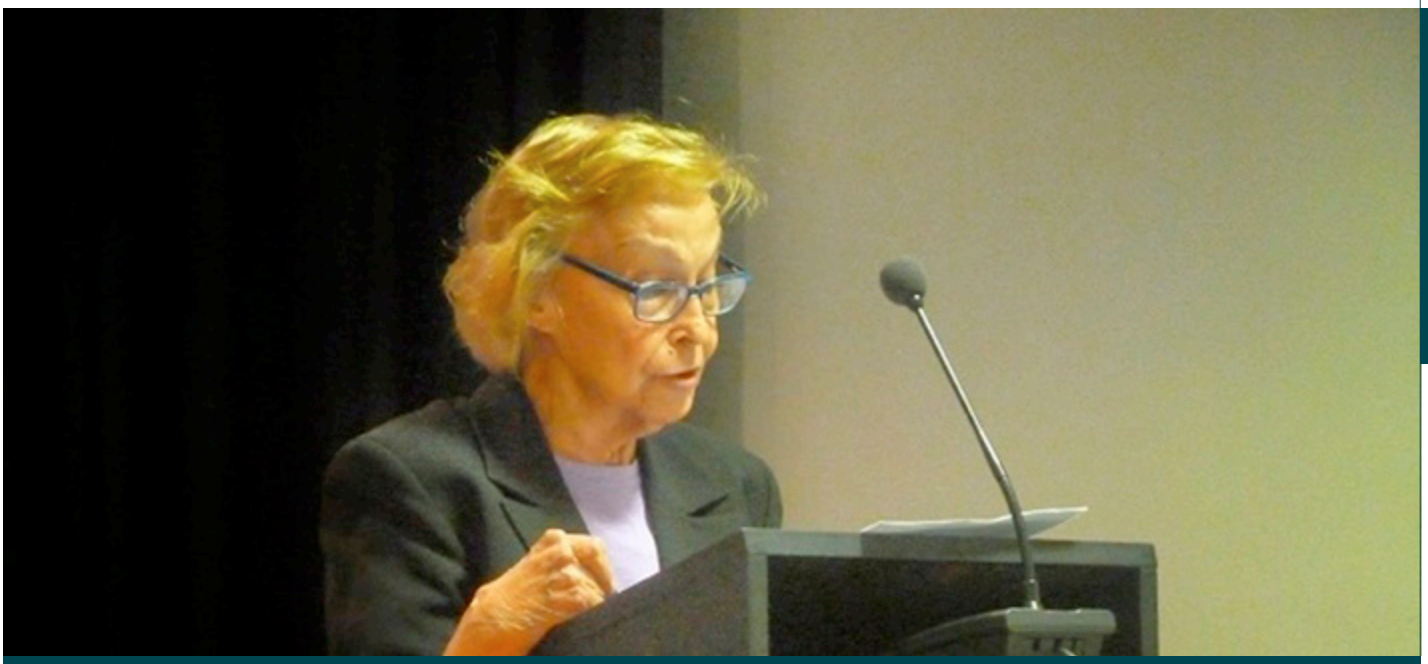
Quizá el papel protagonista más popular de Bowie en el cine es el de Jareth, el rey de los duendes en ***Labyrinth*** (Jim Henson, 1986) traducida en España como ***Dentro del Laberinto*** película que dio a conocer a una adolescente Jennifer Connelly con banda sonora y actuaciones musicales del propio Bowie.

Es poco conocido que David Bowie era un gran aficionado al cine español e iberoamericano. Ejerció de comisario del High Line Festival celebrado en Nueva York, un festival multidisciplinar con música, teatro, cabaré y cine en su programación. En 2007, algunas de las películas que el músico eligió para el festival fueron ***Robinson Crusoe*** de Luis Buñuel; ***Los amantes del círculo polar*** de Julio Medem, ***El espíritu de la colmena*** de Víctor Erice; ***Memorias del subdesarrollo*** del cubano Tomás Gutiérrez Alea; ***Machuca***, del chileno Andrés Wood, y la rareza ***El automóvil gris***, film mudo de 1919 del mexicano Enrique Rosas Priego.

David Bowie, el cosmonauta perdido, integró en su figura artística su amor por la cultura e inventó como nadie antes su propia leyenda. Murió el 11 enero de 2016, recién cumplidos los 69 años. ◀

---

1 Andy Warhol apadrinó al grupo The Velvet Underground. Actuaban en su estudio de Manhattan, The Factory. El grupo fue fundado por Lou Reed y John Cale, a los que después se unieron Sterling Morrison, Maureen Tucker y Nico. Esta última, solo colaboró en el primer disco homónimo de 1969, ilustrado con el famoso plátano de Warhol. Posteriormente cuando Lou Reed se separó del grupo, David Bowie le produciría el disco *Transformer* en 1972.



ELVIRA DAUDET, *cine sugerido, vida plena*

Francisco **Mora**

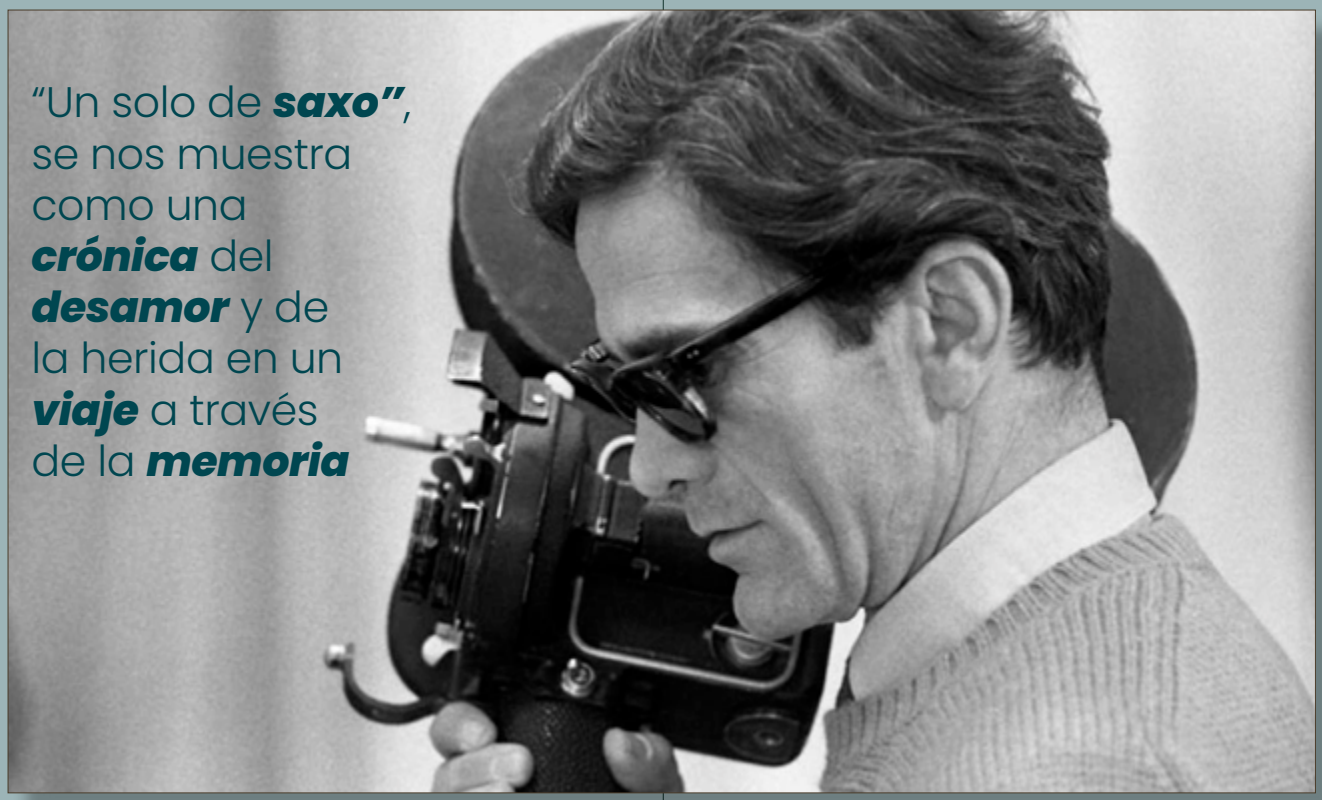
Elvira Daudet (Cuenca, 1938-Madrid, 2018), gran dama de la poesía conquense, voz esencial de la poesía española contemporánea y, me atrevería a decir, con la crítica literaria Stella Petrone, "una de las más altas poetas mujeres de la historia de la lírica en lengua española", es dueña de una obra poética necesaria y decantada que se sustancia en seis únicos poemarios; a saber: ***El primer mensaje*** (1959), ***Crónica de una tristeza*** (1971), ***El don desapacible*** (1994), ***Terrenal y marina*** (1999), ***Laberinto carnal*** (2011) y ***Cuaderno del delirio*** (2012).

Poeta de la pérdida, de la ausencia, del dolor, del desgarro de la existencia, de la soledad y la herida, del desamor y la derrota y la muerte, es a la vez, y sin contradicción ninguna, gracias a su compromiso (tanto vital como creador), una espléndida poeta del amor que transmite vida a cuantos se acercan a sus poemas porque, en definitiva, toda su lírica se configura como un canto a la existencia y su milagro. Lo expresa la propia poeta en unas palabras acerca de uno de sus libros –***Terrenal y marina***– que bien valen por una declaración de principios de su poesía completa: "un canto casi desesperado a la vida, aceptándola con todo lo que incluye de sufrimientos y miserias, a cambio del efímero fogonazo de sentirse vivos".

Traemos a nuestra sección POEMAS CON PELÍCULA tres magníficos ejemplos del quehacer poético de Elvira Daudet.

"Morituri" pertenece al libro ***El don desapacible***, y más concretamente a su sección titulada "Oficio de cenizas…", donde se evoca sin contemplaciones la muerte con un dramatismo tan veraz como desgarrado. En el caso de este poema se convoca a un muerto antiguo, Pier Paolo Passolini, cuyo atroz asesinato sirve a la poeta para concitar a esos «hijos de la noche» que, como heraldos negros, han rondado siempre tras el dolor y el llanto de la propia existencia.

"Un solo de saxo", de ***Cuaderno del delirio***, que, simplificando mucho, se nos muestra como una crónica del desamor y de la herida en un viaje a través de la memoria, es un hermoso poema de amor, su particular ***Amor constante***



"Un solo de ***saxo***", se nos muestra como una ***crónica*** del ***desamor*** y de la herida en un ***viaje*** a través de la ***memoria***

▶*Pier Paolo Pasolini.*

más allá de la muerte quevediano que aun sabiéndose polvo, será siempre "polvo enamorado", pues, aunque aquel a quien amamos sea para todos ya simple ceniza, para nuestra poeta no ha sucedido la muerte del ser amado, porque "él" está en todas las cosas: todo es permanencia, aunque duela y en esa herida abierta radique la sencilla verdad de saberse vivo. Por el poema transita, en su oronda plenitud, el gran Orson Welles.

▶*Orson Welles*

En el tercer poema, "Solo soplo y temblor", el cine es apenas una referencia espacio-temporal, casi una anécdota que sugiere a Elvira Daudet –quién sabe si tras contemplar en la pantalla una determinada película– una reflexión sobre el largo transcurrir de la existencia y las usuras que el paso del tiempo arrastra a su paso: es un poema de plenitud tremendamente evocador y sugerente.

Los dos primeros poemas puede encontrarlos el lector interesado en ***Poesía completa*** (1959-2016), Ediciones Evohé, Madrid, 2016. El tercero, fechado el 18 de mayo de 2011 lo hemos tomado del blog que la autora mantuvo en vida, pues aunque en la edición que acabamos de citar, además de los seis libros que forman el corpus de su poesía, se recogen treinta y tres poemas inéditos, este no figura entre ellos. ◀

MORITURI

A Pier Paolo Passolini, muerto a palos
y enlodado por los hijos de la noche.

Esperad, antes de que me golpeéis
quiero advertiros, hermosos hijos de la noche,
implacables ángeles de las sombras,
que sé llorar en todos los idiomas.
En francés he gemido, con éxito notable,
en el Barrio Latino y en el andén del Metro,
en tiempos de Ben Bella, de De Gaulle y Bumediam.
Al pie del Vaticano y en las playas de Ostia
he llorado —en italiano, claro— a un cristo
sucio de sangre y barro, de voz insobornable.
Y en Wall Street, en Bowaris y el Harlem,
acosada por millares de espectros,
hombres sacrificados al dios Dólar,
mis lamentos han sido en un yanqui perfecto.
Asombraos, también sé gemir en griego antiguo.
Lo he probado en el ágora ateniense,
mientras el tren pasaba desdeñoso,
y se tambaleaban los cimientos
del templo de Teseo.
Y también he llorado en el Pireo,
junto a un sarnoso can apaleado.
Pero lloro mejor en castellano,
en esta hermosa lengua, que es mi idioma,
rizo el rizo del grito y el lamento.
Y no es por presumir de virtuosa,
que me ha costado sangre el aprenderlo.
Antes de golpearme, ahora que estáis a tiempo,
decidme, azules criaturas de la muerte,
¿qué idioma preferís para el recreo?

(De *El don desapacible*, 1994)

UN SOLO DE SAXO

Orson Welles —al que amabas fervoroso
y metiste en la cama con nosotros
nuestra noche de bodas
para hacerme gozar con su talento—,
te ha devuelto a la vida,
enamorado y lleno de proyectos,
esta noche de cine en solitario.

Otras veces es un solo de saxo
el que te trae amargo hasta mis labios,
como el jugo de un beso nunca dado;
una fotografía en la que no sonríes
—¡ay, el rostro de mi dios atrapado en los juncos!—,
un libro que leímos, yo apoyada en tu pecho;
una carta amarilla —con tu letra,
tan viva todavía que me hiere—
donde has dejado escrito que me amas.
Un olor, un paisaje, amigos de aquel tiempo,
fantasmas que aparecen de súbito
y te nombran o me miran y callan,
sin atreverse a pronunciar tu nombre.

Cualquier cosa te da vida de nuevo,
para dejarte luego, desnudo y tiritando,
sobre la escena en sombras de mi cuarto.
¿Dónde está tu victoria? ¿Fuiste feliz al menos?

(De *Cuaderno del delirio*, 2012)

SOLO SOPLO Y TEMBLOR

Una noche, de forma inesperada,
al regresar del cine, la vejez,
que acechaba mis pasos con paciencia,
salió de entre las lanzas del domingo,
vestida de crespón y perfumada
a ungüento de desdicha;
me miró frente a frente y me cortó la risa
lo mismo que una bala entre los ojos.
No sangré por la herida imaginaria
ni me desvanecí impresionada.
De hecho, no ocurrió nada
ni sentí dolor en parte alguna de mi cuerpo,
sólo fue una ráfaga, un soplo y un temblor,
pero al mirarme en un escaparate
vi que ya no era yo la que miraba
sino una desvaída y triste anciana.

(Inédito en libro)

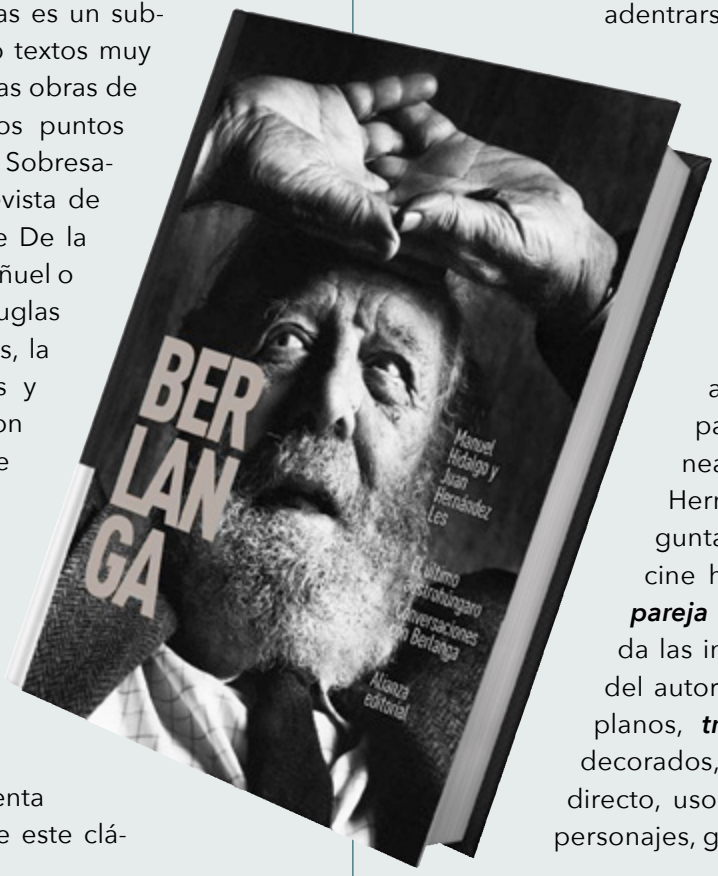
Libros de cine

Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*, Alianza, Madrid, 2020.

Pablo **Pérez Rubio**

Es la entrevista a creadores artísticos un género más complejo de lo que en un plano superficial pueda parecer. Los autores no solo deben estar documentados y saber preguntar; también deben conseguir extraer del entrevistado (no siempre proclive a ello) reflexiones sobre su obra, sus modos de proceder, su filosofía de vida y su metodología de trabajo. Es necesario que sean capaces de seleccionar, expurgar y eliminar, sintetizando horas de conversación en unos cientos de páginas, y finalmente encontrar el equilibrio idiomático entre la naturalidad del flujo conversacional y la precisión y la concreción propias de la lengua escrita. Y, finalmente, saber mantenerse al lado, en un segundo plano, dejando el protagonismo al protagonista real del libro.

La entrevista a cineastas es un subgénero que ha producido textos muy diversos, e incluye no pocas obras de referencia tanto desde los puntos de vista literario y cinéfilo. Sobresalen, por ejemplo, la entrevista de Truffaut a Hitchcock, la de De la Colina y Pérez Turrent a Buñuel o la de Antonio Drove a Douglas Sirk. Y entre las nacionales, la que Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo realizaron a Luis G. Berlanga entre 1979 y 1980 y que Anagrama publicó en 1981, cuando el director aún no había acabado su no demasiado prolífera carrera, y con un curioso prólogo de Francisco Umbral.



Hay que tener en cuenta que tras la publicación de este clásico, Berlanga realizó seis trabajos más. También abandonó la presidencia de la Filmoteca Española, recibió el Príncipe de Asturias de las Artes, recogió premios, contribuyó a la creación de la Academia de cine y los Premios Goya, ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue investido doctor ***honoris causa*** en varias universidades, fue objeto de numerosos estudios y falleció en noviembre de 2010.

Uno de los autores del libro, el crítico y profesor Hernández Les moría igualmente en 2019. El otro, Hidalgo, lo reedita ahora con un diseño estético contemporáneo, revisión y corrección de erratas y el añadido de varios apéndices complementarios a la primera edición: un reportaje sobre el rodaje de Patrimonio nacional (1981), un análisis de la trayectoria de Berlanga desde ***Nacional III*** hasta ***El sueño de la maestra***, una útil biografía, una completa filmografía y un necesario índice onomástico. El resultado: un imprescindible mapa de carreteras para adentrarse en la obra berlanguiana, que puede leerse de un tirón, como una novela o un ensayo, o de forma independiente, película a película, como una obra de consulta.

La materia de ***El último austrohúngaro*** es un personaje, Berlanga, que aquí abandona en parte ese papel y se desnuda como cineasta. Mérito de Hidalgo y Hernández, cuya primera pregunta versa sobre la parodia del cine histórico de CIFESA de ***Esa pareja feliz***, y debate final aborda las intenciones sociales del cine del autor. Entre medias, se habla de planos, ***travellings***, interpretaciones, decorados, fotografía, doblaje y sonido directo, uso del color, construcción de personajes, guion, humor negro y festiva-

les, por lo que se puede concluir que se trata de un auténtico libro de cine.

Los entrevistadores hacen hablar a Berlanga de todos sus trabajos, incidiendo en los aspectos cinematográficos y argumentales más notables y en sus soluciones estéticas, pero aprovechan para abordar en cada uno asuntos transversales y generales. ***Esa pareja feliz*** permite hablar de Capra y su cine fabulesco; ***Calabuch***, del problema de la violencia enfrentada a la bondad; ***Los jueves, milagro***, de la lucha contra la censura (oficial, política, eclesiástica o económica); ***Plácido***, de la crueldad hacia el desfavorecido y el sentimentalismo en el cine; ***El verdugo***, del miedo a la muerte; ***La boutiqu***e, de la plasmación de las mujeres y el sexo en la pantalla; ***La escopeta nacional***, del conflicto burguesía/anarquismo y la recepción del cine berlanguiano por parte de la progresía; ***Patrimonio nacional***, por fin, del ***leit-motiv*** del plano-secuencia… Además, va desfilando por el libro la gran galería de colaboradores del valenciano, y afloran también sus grandes fobias, entre las que destaca Juan Antonio Bardem, el amigo/enemigo sobre el que se escapan elogios y reproches, siempre con un tono de malicia. Igualmente, se cita y se debate sobre Tati, Chaplin, Vigo, Clair, Fellini, Capra, Buñuel, Cukor o Wilder, pero también sobre Goya, Valle-Inclán, Baroja, Arniches y Dickens.

Este completo retrato de Berlanga deroga algunos tópicos sobre su personalidad, como la fama de cineasta vago, la recurrencia a su erotomanía o su aversión por los actores. Corrobora, por el contario, sus ambiguas y contradictorias opiniones socio-políticas. Berlanga se sintió siempre cómodo yendo a contracorriente: fue un burgués antiburgués, un falangista interesado, un antifranquista acomodado con el franquismo, un liberal reprimido, un católico anticlerical, etc. Proclama la libertad y el individualismo, caricaturiza a los ***progres*** (como luego censuraría al llamado ***felipismo***) e invalida el cine como arma de cambio social y lucha contra el poder.

Con todo ello, Hidalgo y Hernández Les fotografían al ***austrohúngaro***, esa palabra-fetiche que aparece, como un ***Hitchcock*** verbal, en todas sus películas, y que los autores utilizan con tino para referirse al último cineasta de una raza, al fin de una saga, al adiós de un tipo de cine que pertenece definitivamente al pasado. Como el imperio austrohúngaro.

Maya Deren y Carolina Martínez (ed., trad., selec., prólogo y notas), *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2021.

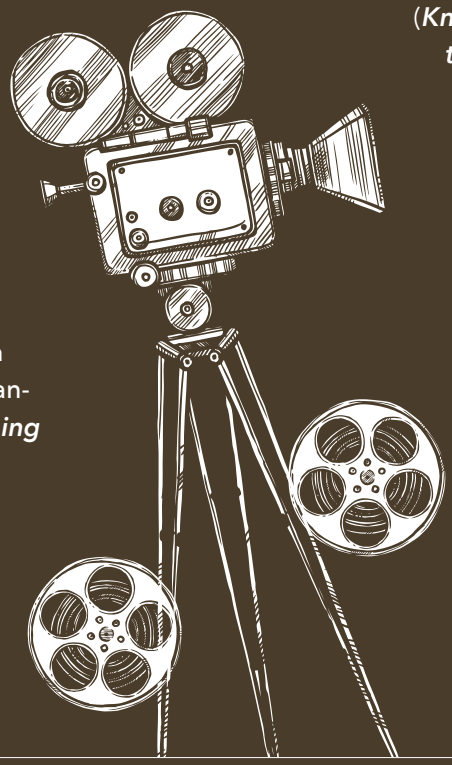
Cualquier buen aficionado al cine reconoce a Jonas Mekas como el padre del cine de vanguardia o experimental norteamericano, probablemente en compañía de Kenneth Anger. Quizá muchos menos reconocerían a Maya Deren como la madre de todos ellos; pues bien: la conquense Carolina Martínez compagina sus dos áreas de trabajo, las artes escénicas y el medio audiovisual –aquí, en concreto, la danza y el cine–, en la tarea de seleccionar, traducir, editar, prologar y anotar los textos principales de Deren (bailarina, cineasta) que, en su segunda edición, publica la UCLM en Cuenca. Se trata de una tarea evidente de reivindicación y difusión, pero también de reflexión sobre los materiales que configuran una obra pionera y heterodoxa, que se encuadra entre las primeras vanguardias de los años 1920-1930 (Buñuel, Man Ray, Epstein) y las nuevas vanguardias de los 60 (Mekas, Anger, Warhol, Markopoulos). El cine de Deren es una feliz conjunción de imagen, ritmo, movimiento y cuerpos, pero sobre todo conforma una poética sobre la materia del cine como expresión artística, que se manifiesta en películas como ***Meshes in the Afternnon, At Land*** o la excelente ***Witch's Cradle***. Los textos seleccionados por Martínez bascular entre la búsqueda de una especie de ideario personal fílmico dereniano y la teoría filosófica, que no excluye el vudú haitiano, la danza, el orientalismo y la religión en general. El interés del conjunto es notable y, dado que las películas de Deren son fácilmente localizables en internet, se recomienda compaginar la lectura de los artículos con el visionado de las películas. ◀

TENDENCIAS
del cine contemporáneo

Pablo **Pérez Rubio**

No ha sido la temporada 2020-2021 un tiempo normal para la distribución de películas. Retraso de estrenos, paralización de rodajes, cierre de salas, lenta recuperación, aforos reducidos… Tampoco en el Cineclub Chaplin hemos vivido un curso corriente, no solo por el parón vivido entre noviembre y febrero sino también por los vaivenes de una programación que debía nutrirse del cine anterior a la pandemia y de un muy escaso catálogo de distribución. Aun así, hemos disfrutado de grandes nombres del cine actual: Ozon, Fincher, Malick, Miike, Sang-soo, Lapid o Linklater, así como de revelaciones de mucho valor como Marian Touzani, Pilar Palomero, Jonathan Glazer, Luis López Carrasco, Pietro Marcello y algún otro más. Además, propuestas de interés irregular, variable, discutible, pero no exentas de cierta apreciación: las últimas películas de Icíar Bollaín, Stéphane Demoustier, Isabel Coixet, Jean-Philippe Duval, Cesc Gay, Aurel o Mounia Medour. En el elenco fílmico anual abundan los relatos de iniciación y transición a la vida adulta (eso que en el mundo anglosajón ha venido en llamarse ***"coming of age"***), como queriendo reflejar la inestabilidad del mundo actual y la incomprensión que genera la extraña realidad: ***Las niñas, Verano del 85, La chica del brazalete, Adam, El artista anónimo, Papicha…*** Pero también predominan los relatos que abordan fábulas de seres adultos perdidos y desnortados, náufragos en un mundo incomprensible: ***Sinónimos, Martin Eden, Knight of Cups, Under the Skin, 14 días, 12 noches, El hotel a orillas del río, Mank, ¿Dónde estás, Bernardette?, La boda de Rosa, Corpus Christi, Nieva en Benidorm…*** Y son mucho más escasos los que ofrecen historias de convicción, seguridad y lucha, como ocurre en ***La candidata perfecta, Josep, El año del descubrimiento o El informe Auschwitz***, películas que se podrían encuadrar en eso tan indefinible y evanescente que se denomina "cine social" pero que no son sino relatos de batalla individual por un objetivo colectivo.

Una de las grandes características del cine del siglo XXI es la variedad y multitonalidad de registros, estilos y miradas. Hemos visto películas en blanco y negro y color, incluso en una hermosa animación; relatos académicos (***El artista anónimo***) y libérrimos (***Knight of Cups, El año del descubrimiento***); inflexiones secas, poéticas y nerviosas (***First Love***); representaciones clásicas, manieristas (***Mank***) y modernas (***Las niñas, Josep***); aparentemente descuidadas (***El hotel a orillas del río***) y formalmente impecables (***La chica del brazalete***). Y Gary Oldman, Christian Bale, Cate Blanchett, Scarlett Johansson, Kim Min-hee, Timothy Spall, Anthony Hopkins… Y la fotografía de Emmanuel Lubezki, y el relato de Jack London, y las figuras de Herman Mankiewicz y Josep Bartolí, y Marruecos, Argelia, Arabia Saudí, Finlandia, Japón, Valencia, Benidorm, Murcia, Vietnam, París, México. California… Un año de cine. ◀



una de las grandes ***características*** del cine del ***siglo XXI*** es la variedad y ***multitonalidad*** de registros, estilos y miradas

VERANO DEL 85

FRANÇOIS OZON

"*Verano del 85* es la película que a mí me hubiera gustado ver cuando era adolescente. La homosexualidad siempre ha estado asociada a la culpa, a la muerte, al dolor... Por lo menos en esa época".
François Ozon

Juan José **Pérez**

Esta es la historia de Alex, de su enamoramiento o encaprichamiento. Una historia que se irá difuminando entre tópicos y arrebatos, para acabar enlazando la sexualidad con la orientación sexual, porque Alex, más que una pareja, necesita un amigo, un confidente, alguien con quien estar... Ozon refleja la historia de amor adolescente entre dos jóvenes muy distintos. Por una parte, Alexis (Félix Lefebvre), protagonista y narrador de la historia, es un chico sensible y aniñado, que a sus dieciséis años se debate entre la infancia y la madurez. Por la otra, David (Benjamin Volsin), dos años mayor, es mucho más maduro y experimentado en relaciones amorosas. Al principio del film nos enteramos de que David ha muerto en un accidente de moto y de que Alex es culpable de algo, aunque no sabemos qué. Construyendo un *puzzle*, intercalando narrativamente tiempos pasados y presentes, el director muestra la idealización romántica del soñador Alex que choca con la cruda realidad.

Verano del 85 es una película que pretende reflexionar sobre el verdadero significado de las relaciones personales. Alex se pregunta si, en realidad, nos inventamos a quienes amamos. El amor suele acabar transformándose en agonía. La intención de Ozon no es hacer un homenaje al primer amor, sino abordarlo desde una visión más introspectiva. Refleja ese complejo sentimentalismo juvenil en el que el idealismo puede llevar a la frustración y, más tarde, a la obsesión. Pero lo hace de manera desapasionada.

Ozon adapta el relato de Aidan Chambers ***Bailar sobre mi tumba***. "Hay un pacto, un deseo común. Cuando uno de los dos muera, el vivo deberá bailar sobre la tumba del otro", juran sus protagonistas. Y explica el director:

"Cuando leí la historia en los años ochenta me impactó profundamente. Quise hacer esta adaptación más joven, pero por cosas de la vida no sucedió y ahora sentía que había llegado el momento. Habla de la homosexualidad de una manera universal, es una historia de amor muy sobria, muy ligera y que puede entenderla todo mundo. Los ochenta fueron una época muy dura para los gays con la aparición del SIDA, todo lo que se leía entonces sobre el colectivo era terrible. Por eso también me gustó el relato, ofrecía una versión insólita por luminosa".

La mirada del director en esta película, además de sensual, es tierna y nostálgica. Las imágenes presentan una paleta de colores y un granulado estéticamente propio de los aquellos años, cuidando vestuario y banda sonora (canción "In Between Days" de The Cure). Sin embargo, Ozon es un director no excesivamente realista.

El film se presenta en dos partes diferenciadas. En la primera se desarrollan acontecimientos anecdóticos muy típicos de películas de y sobre adolescentes; la segunda parte cobra más fuerza e interés dramático con una cierta teatralización en las actuaciones y una excesiva pulcritud y exquisitez en algunos de los decorados. Es propio de Ozon que elija a Alex, uno de los protagonistas, para que narre la historia y la personalice (relato novelado), creando escenarios con situaciones realistas y fantásticas, puntualizadas con toques de suspense, y añadiendo recuerdos personales de sus propias vivencias y experiencias.

Cabe reseñar que los personajes adultos –la madre de David, el padre de Alex, el profesor de literatura– estén apenas esbozados. Alex, que es quien cuenta la historia, está inmerso en una montaña rusa de hormonas y no está muy preocupado por escuchar, y apenas conecta con ellos. Los adolescentes suelen ser egoístas y egocéntricos. Y Ozon lo deja bien plasmado en su película.

Creador prolífico donde los haya, François Ozon (París, 1967) suele entregar un film por año. ***Verano del 85***, presentada en el Festival de San Sebastián, es una de sus películas más personales. No solo porque cuenta una historia protagonizada por dos chavales gays en la época en la que él mismo fue consciente de su homosexualidad, sino también por regresar a asuntos que forman parte de la esencia de su filmografía: el duelo y la muerte que ya trató en ***Bajo la arena*** (2000); la relación entre un alumno y su profesor como vimos en ***En la casa*** (2012) o el travestismo de ***Una nueva amiga*** (2014). ◀

Las niñas

PILAR PALOMERO

Josefélix **López**

Guionista y directora de seis cortometrajes previos, Pilar Palomero nos regala su primer largo bien dirigido, bien contado y lleno de detalles por los que la crítica, jurados y espectadores le han devuelto buenas y amables críticas, tres Goyas, tres premios Feroz y la Biznaga de Oro en el Festival de Málaga entre otros, y sobre todo aplausos y una presencia en salas importante teniendo en cuenta la situación actual de pandemia.

Pilar ha construido un largometraje comprometido con el trabajo en equipo bien realizado, bien coordinado, en el que ningún departamento destaca sobre los demás, con el apoyo de una productora, Inicia Films (***Verano 1993***), que ha permitido y favorecido este equilibrio aportando mucha profesionalidad en favor de una historia sencilla...la de una niña en la España de 1992, jugoso "año del descubrimiento", dentro de un entorno familiar monoparental junto a su madre, envuelta en silencios, tabúes, miedos, y con una sociedad que se contiene y quiere explotar al mismo tiempo. España parece que quiere pasar la página de la transición, pero no puede. Son los últimos coletazos de la Educación General Básica (EGB) que permitía que todavía en centros privados y concertados fuese posible impartir la asignatura de Hogar para las niñas y de Pretecnología para los niños.

Desde la primera secuencia de la película, el sonido, la imagen, la interpretación, juegan con lo oculto y lo que se muestra, con la verdad y

la mentira, con la tradición y la modernidad, con lo diegético y lo extradiegético, y así es como se hace una buena obra fílmica, sin que ninguno de sus pilares destaque pon encima de otro, equilibrio, contención en beneficio y a disposición del todo.

El arte de la cinematografía es un trabajo de equipo, y por supuesto que la "batuta suena", Pilar la hace sonar muy bien en ***Las niñas*** pero sabe sacar lo mejor de cada departamento. Un diseño de sonido de Alejandra Molina espectacular que se siente desde el inicio de la película y que no se conforma con una buena banda sonora (Carlos Naya) junto a éxitos de la época de grupos locales de éxito nacional como Héroes del Silencio y Niños del Brasil, una dirección de arte que Mónica Bernuy maneja con sutileza y que acompaña con mucha veracidad durante toda la historia facilitando una dirección de fotografía, a cargo de Daniela Cajías, decidida a permitir viajar en el tiempo al espectador, a introducirse en lo más íntimo de los personajes a través de la sutileza en el uso de los planos cortos, tarea que facilita el trabajo de colorimetría que realiza Aarón Pedraza para dar un aspecto de material analógico propio de la época. Así veíamos la vida en los noventa desde nuestra casa, en televisión, en un formato ligeramente mayor al 4:3, íntimo, contenido, que, aunque nos ofrecía una visión más próxima al cine todavía permitía colocar en un lugar privilegiado el "torito" o la "flamenca". Quienes vivimos aquella época tendremos mucho más fácil este "viaje" en el tiempo, canciones, campañas publicitarias, intervenciones televisivas y noticias, y si somos mujeres todavía nos resultará más fácil… y quizá más duro.

Es este despertar, este choque generacional, tanto a nivel individual como en lo social el que Pilar consigue transmitir de manera magistral a un grupo de niñas a las que podemos considerar nuevos talentos de la interpretación. Grupo en el que el protagonismo lo tienen Andrea Fandos (Celia) y Zoé Arnao (Brisa) y a quienes acompañan del lado adulto y con una larga trayectoria profesional Natalia de Molina (Adela, madre de Celia) y Francesca Piñón (Madre Consuelo).

El viaje, en cierto modo autobiográfico, que nos propone la directora y guionista, lo soporta con una tremenda solidez Andrea Fandos, quien nos recuerda inevitablemente a Ana Torrent en ***Cría cuervos*** y ***El espíritu de la colmena*** y a quien le auguro un prometedor futuro interpretativo, si es su deseo y objetivo. ◀

Mank

DAVID FINCHER

Pepe **Alfaro**

Entre el extenso catálogo de títulos auto-dedicados a revisar, desde infinidad de puntos de vista, el mundo del cine, no son muchas las obras que se han centrado en el papel de los creadores de la idea seminal de cualquier película, los guionistas, aunque algún aspirante a escritor haya protagonizado una obra maestra como ***El crepúsculo de los dioses*** (***Sunset Boulevard***, Billy Wilder, 1950). Al menos el guionista más grande de la época tuvo su ***biopic*** en ***Trumbo*** (Jay Roach, 2015), un imprescindible homenaje de un título que los distribuidores españoles completaron innecesariamente con la coletilla ***La lista negra de Hollywood***.

Jack Fincher fue un escritor que había publicado en revistas como ***Reader's Digest*** y cuya única relación con el cine consistió en preparar una biografía de Howard

Hughes para la película ***El aviador*** (***The aviator***, Martin Scorsese, 2004), que finalmente fue desechada en favor de la versión escrita por Jonh Logan. En cualquier caso no podría ver la película pues el escritor falleció en el año 2003, dejando preparado un libreto sobre el guionista de ***Ciudadano Kane*** (***Citizen Kane***, Orson Welles, 1941), Herman J. Mankiewicz, que su hijo David ha tardado casi dos décadas en sacar adelante, especialmente por su empeño personal para realizar la película en blanco y negro, y eso que contaba con un currículum impresionante avalado con una ristra de éxitos: ***Seven, El club de la lucha, Zodiac, La red social…***

David Fincher parte de la prodigiosa ópera prima de Orson Welles para, a la vez que establece cierto paralelismo estético y temático, reivindicar el papel de los guionistas en general y de Mank en particular, reconociendo su labor en el proceso creativo para dar forma a la vida de Charles Foster Kane, sosias del magnate de la prensa William Randolph Hearst (Charles Dance), coleccionista de obras y de almas, como la actriz de comedia Marion Davis (Amanda Seyfried) a quien "Papi" se empeña en convertir en una estrella dramática, y que los Fincher representan con una dignidad que había quedado diluida por su papel de amante del poderoso patriarca. Como es sabido, al final Welles, retratado como un joven sobrado de ego, acabó firmando un guion que no le pertenecía; al menos esta es la principal teoría de ***Mank***.

Utilizando el recurso narrativo de situar al espectador como lo hace la indicación de cada escena en un guion escrito, una serie de ***flashbacks*** convierten a Herman Mankiewicz en testigo excepcional de una época, lo que nos permite seguir el hilo por cada uno de los escenarios que conforman las esencias de la historia: el departamento (un tanto anárquico) de guionistas de una gran productora, la asamblea de estrellas y el sacrificio salarial que les pide el gran jefe, el rodaje de una escena supervisada por los jerifaltes del estudio, las fiestas donde se presume y se exhibe el dispendio material…, lugares por donde van desfilando nombres que parecen directamente extraídos de las páginas de ***Hollywood Babilonia***, aquel libelo vengativo del cineasta fracasado Kenneth Anger: Joseph L. Mankiewicz (hermano de Herman), Louis B. Mayer, David O. Selznick, Irving Thalberg, Ben Hecht, Eddie Cantor, Joseph von Sternberg, John Gilbert, Charles Chaplin…, y otros tantos que se nos escapan pero estaban por allí.

Pero con todo, lo que realmente convierte a ***Mank*** en una obra sobresaliente es que no solo habla del pasado. Cuando muestra la implicación directa de los estudios en la campaña política, tomando partido y montando falsos noticiarios, orquestando maniobras de desprestigio tildando de "comunista" al candidato demócrata, David Fincher está retratando el país de Donald Trump, al tiempo que muestra que las ***fake news*** han sido un recurso recurrente para quienes históricamente tenían la sartén por el mango.

Imposible finalizar esta reseña sin hacer mención a Gary Oldman, quien realiza una inmersión prodigiosa en un personaje herido, alcohólico, caótico, humano y comprometido con unos principios insobornables, como queda patente a lo largo del metraje. Por algo el propio Goebbels presionó a la Metro para borrar el nombre de Herman Mankiewicz de los créditos si aquella quería que sus películas se estrenaran en Alemania. ◀

El artista anónimo

KLAUS HÄRÖ

Francisco **Mora**

Una de las grandes satisfacciones del buen aficionado al cine es la de ir descubriendo, siquiera sea con cuentagotas, esas otras filmografías de las que apenas nos llegan noticias –esto es, películas–, por la sencilla razón de la sinrazón misma: el hecho de pertenecer a países muy alejados de nuestra tradición, cultura, costumbres, etc., nos lleva a la errónea conclusión de que no pueden interesar a nuestro público. Es verdad que a veces ese afán indagador del cinéfilo se da de bruces con la realidad, y más que descubrir nuevas formas de arte cinematográfico lo que encuentra es, en el mejor de los casos, más de lo mismo y, a lo peor, menos de lo mismo elevado a la enésima potencia de la nadería más radical. Excuso poner ejemplos, por no herir susceptibilidades; pues también es cierto que entre las filmografías más próximas (o a las que estamos más habituados) como la americana, la francesa, la italiana –o las propias producciones nacionales, pongo por caso– en multitud de ocasiones los chascos superan con creces ya no los hallazgos, sino la simple corrección o, al menos, el debido respeto que el cine, como expresión artística que es, merece; lo cual no tiene que ir, ni debe, en detrimento del espectáculo popular que también es el arte cinematográfico y que, como tal, debe entretener, divertir (en la más amplia acepción del término, aunque sea dándonos una patada en el estómago), etc, etc.

No es el caso de la película finlandesa que traigo hoy a estas líneas, ***El artista anónimo***, traducción literal de su título original (***Tuntematon mestari***), de Klaus Härö, un cineasta más que apreciable al que ya conocíamos en nuestro país por la interesante ***Cartas al padre Jacob*** y, sobre todo, por la muy estimable ***La clase de esgrima***.

La línea argumental de ***El artista anónimo*** es de una sencillez y una sensibilidad arrebatadoras, y se sostiene en dos tramas paralelas (quizá hablar de trama en esta película pueda resultar excesivo para algunos) que Härö maneja con verdadera pericia, sabedor sin duda de que los hilos que maneja son sutiles en extremo –además de invisibles– y de que se mueve en el filo de la navaja y al borde del abismo: trabajar con material sensible es lo que tiene, de la emoción o, mejor,

del sentimiento a la sensiblería media un solo paso, quizá ni eso, y si resbalas el precipicio que se abre ante ti te engullirá sin remedio dando al traste con todo.

Olavi, el septuagenario protagonista del film -magistralmente interpretado por el actor finlandés más prestigioso hoy, Heikki Nousiainen-, es dueño en Helsinki de una modesta galería o, por mejor decir, de un negocio de compraventa de arte que más parece ya una almoneda de medio pelo que otra cosa, que ha dedicado la vida entera a su única pasión: las obras de arte. Frío, gruñón, egoísta, casi el prototipo de hombre del traje gris que parece ajeno a cualquier sentimiento –excluidos los que le provoca su pasión–, consciente de que se halla al final del camino, Olavi sueña con adquirir una obra de importancia que le permita afrontar los años que le queden por vivir con cierta tranquilidad económica. Ve llegada su oportunidad en una pintura sin firma que va a subastarse por un precio modesto pero que él intuye obra de un gran autor, como así resulta ser: se trata de un cuadro del pintor ruso del siglo XIX Iliá Repin. A este nivel, la película funciona como una suerte de thriller peculiar que sumerge al espectador en una verdadera intriga cuando Olavi y el rebelde adolescente Otto, su nieto –interpretado con solvencia por el joven actor Amos Brotherus–, metidos en el papel de auténticos detectives investigan la autoría del cuadro de marras, que llega a su clímax en la escena de la puja en la casa de subastas. La otra trama de la cinta, hilada con leves hilvanes a la anterior, nos introduce en una película intimista, familiar, cruda por momentos, que da cuenta de la absoluta falta de afectos que ha guiado la vida de Olavi, tanto hacia Lea, su hija –muy buena interpretación de Pirjo Lonka–, como hacia el propio Otto, de los que prácticamente se ha desentendido siempre, incluso en sus peores momentos y cuando más lo necesitaban: su obsesión por el trabajo le ha hecho olvidar –quizá cuando es demasiado tarde– lo más cercano, lo que más le concierne y, en efecto, debió ser siempre su prioridad y lo más importante para él. Lo que pone el dedo en la llaga sobre un tema universal: la culpa o, lo que en este caso termina siendo el acicate del sentimiento de culpa, esto es, los límites del arte –y más en tiempos en los que al arte, por momentos, es puro mercadeo–, la influencia negativa de las pasiones desmedidas que pueden llegar a anular a la propia persona y, peor aún, a sus allegados más próximos. Por fortuna la película, que se mueve entre el claroscuro, el sepia rancio y el gris ceniciento, termina siendo pura luz en un final que no es otro sino el de la redención y que, como no podía ser de otra manera, cerrando el círculo nos llega a través del propio arte, que si pudo anularnos también nos salva. Para este final, que en manos menos diestras y sensibles habría caído sin remedio en lo sentimentaloide, Klaus Härö se vale de un recurso acertadísimo. Toda esa secuencia última está narrada con la cámara situada fuera de campo (o fuera de cuadro, si se prefiere) lo que, lejos de alejar al espectador de la emoción y la ternura que desprende a raudales, lo introduce de lleno en un cúmulo de sensaciones (cercanas a la lágrima) y de sentimientos reprimidos que estallan y que ya quisieran para sí tantas y tantas películas de lagrimilla facilona.

> la línea argumental de ***El artista anónimo*** es de una sencillez y una sensibilidad ***arrebatadoras***

En ocasiones el sustrato teórico en el que algunos cineastas intentan sustentar sus películas tiene, a la vista de los resultados, más de declaración de intenciones que de otra cosa. Klaus Härö, sin embargo, acierta también cuando dice sobre ***El artista anónimo***:

"Hay una idea que me interesa, y es la del valor que nos damos a nosotros mismos en función de lo que hacemos. ¿Somos lo que hacemos o tenemos un valor por lo que somos más allá de nuestros logros? El protagonista se enfrenta a la cuestión de quién es cuando ya no puede comprar un lugar en la sociedad con su trabajo. Esta es la historia de un hombre que tiene la oportunidad de corregir los errores del pasado y reconectar con su familia, pero está perdido porque es un ***workaholic*** [adicto al trabajo] y no sabe cómo hacerlo. Su pasión por el arte se parece mucho a la del jugador de ruleta".

Una película, en fin, que lejos de los tonos grandilocuentes, sin necesidad de ser ambiciosa, rodada a la manera clásica y, eso sí, con una puesta en escena delicadísima, haciendo un uso de la luz soberbio y fiando a la solvencia de unos actores impecables la representación de la comedia humana que, en definitiva, la historia plantea, ha supuesto toda una sorpresa y, en mi opinión, ha sido uno de los aciertos de la temporada en nuestro Cineclub. ◀

SENTIMENTAL

CESC GAY

José Luis **Muñoz**

Probablemente, nada en la trayectoria cinematográfica de Cesc Gay (Barcelona, 1967) podría hacer esperar que después de casi una docena de títulos de tendencia dramática llegaría una comedia tan alegre y refrescante como ***Sentimental***, si bien en ***Truman*** (2015) ya adelantaba algo de lo que ahora se expone con total generosidad, y que viene a confirmar la existencia de un director importante, uno de los de más sólido bagaje de cuantos forman parte de la nómina del cine español. Lejos está ya su irrupción en las pantallas con ***Hotel Room*** (1998), rodada con la más pura técnica ***underground***, en blanco y negro y en el sórdido espacio de una sola habitación, iniciando así una carrera en un siempre progresivo paso adelante, que culminó ***En la ciudad*** (2003), la verdadera confirmación de que nos encontrábamos ante un nombre de necesaria respetabilidad artística, con una idea muy clara de cuál debería ser su aportación a este mundo, mediante el establecimiento de unas pautas de considerable personalidad, lo que se suele definir como un estilo propio, en el que juegan dos conceptos esenciales: el diseño de unos personajes creíbles, profundamente humanos, y la utilización de un lenguaje verbal de una valiosa calidad literaria. Estos factores, aquí levemente apuntados, están presentes en su última película, ***Sentimental***, que es, además, una auténtica filigrana porque tiene su origen en la obra teatral del propio Cesc Gay y bien sabidos son los riesgos que encierra la traslación de un montaje escénico a una filmación cinematográfica, asunto que ha generado ya una muy abundante literatura analítica.

Son numerosos los casos de obras teatrales que fracasan estrepitosamente a la hora de hacer ese viaje, pero es justo reconocer que hay también casos ejemplares, algunos felizmente recordados por los espectadores, desde ***Doce hombres sin piedad*** (Sidney Lumet, 1957), según la obra de Reginald Rose, hasta ***¿Quién teme a Virginia Woolf?*** (Mike Nichols, 1966), siguiendo el texto de Edward Albee, por citar dos títulos emblemáticos que forman parte de la filmografía ideal que cada cual tiene en su archivo personal. Grupo selecto

al que se incorpora ahora ***Sentimental***, que es un caso verdaderamente modélico de adaptación de una comedia teatral al lenguaje cinematográfico y que ofrece la verdaderamente llamativa novedad de que es el propio autor el que lleva a cabo la traslación de géneros, cosa que no suele ocurrir (por ejemplo, en los dos casos citados) porque parece ser conveniente una suerte de distanciamiento como mecanismo eficaz de esta operación, como si el autor del texto original, concebido para una estructura teatral, no pudiera ser capaz de afrontarlo desde un lengua tan diferente como es el cinematográfico.

Cesc Gay soslaya ese posible riesgo con una habilidad que viene a demostrar cuál es su capacitación profesional para afrontar una planificación fílmica. Todo está medido, calculado, controlado, los diálogos son tremendamente directos y eficaces, la cámara deambula libremente por el reducido espacio en que se desarrolla la acción, los momentos de tensión dramática están sabiamente dosificados con los propios de la comedia, hay ironía, sentimentalismo, humor, diálogos perfectamente trenzados, una intriga que sobrevive a lo largo de toda la película incitando a esperar el desenlace. Y hay, sobre todo (o también) cuatro actores en estado de gracia, dos parejas, una que vive el tiempo de la monotonía y el aburrimiento (también en lo sexual) que trae consigo la madurez, otra que está en el esplendor vitalista de la juventud. Dos formas de vivir y amar, dos sistemas de existencia que, quizá, se dice en cierto momento, podrían revitalizarse mediante una nueva experiencia. Alberto San Juan y Belén Cuesta son los jóvenes impetuosos, dispuestos a todo; Javier Cámara y Griselda Siciliani, una actriz argentina que es todo un descubrimiento en España, son los aburridos señores mayores. El contacto entre ambos mundos desemboca en una situación deslumbrante, que la astuta mano de Cesc Gay lleva con pulso firme ante la estimulante solución que da forma a una de las más notables películas españolas de los últimos tiempos. ◀

La candidata perfecta

HAIFAA AL-MANSOUR

José Luis **Muñoz**

En la memoria de los socios del Cineclub puede anidar el recuerdo de una película sencilla y amable, un poco antigua ya, *La bicicleta verde* (2012), que nos ofrecía el ingrediente original de tener nacionalidad saudí y, además, estar dirigida por una mujer, dos circunstancias que se repiten ahora con *La candidata perfecta*, a la que se puede añadir una tercera consideración, la llevar en su línea argumental una cierta posición reivindicativa feminista, dicho esto con la prudencia contenida que corresponde al mencionado país, probablemente el más riguroso y restrictivo en cuando tiene que ver con la condición de la mujer y más aún con las costumbres sociales. Sin necesidad de entrar aquí en análisis profundos, que no son del caso, es fácil comprender las enormes dificultades que existen para que las mujeres puedan llevar a cabo actuaciones que desde la óptica occidental forman parte del repertorio cotidiano.

Aunque en ***La candidata perfecta*** su directora, Haifaa al-Mansour, ensambla varias cuestiones que tienen que ver con la problemática general de su país (por ejemplo, la necesidad de que un hombre autorice a la mujer a viajar, situación que la protagonista sufre por un problema burocrático), el tema central tiene que ver con el lugar en que trabaja Maryam, médica en un centro de salud al que se llega con grandes dificultades por el mal estado en que se encuentra el camino de acceso. El ambiente familiar en que vive la joven es moderadamente liberal en el interior de la vivienda, con un padre tolerante y otras dos hermanas, situación muy diferente a las relaciones sociales en público, sometidas a un rígido catálogo de órdenes y prohibiciones. Pero lo que Maryam quiere es que el alcalde arregle el camino del cen-

tro de salud y como no lo consigue por las buenas toma la arriesgada decisión de aspirar ella misma a la alcaldía, lo que como se puede imaginar desata una auténtica tormenta política.

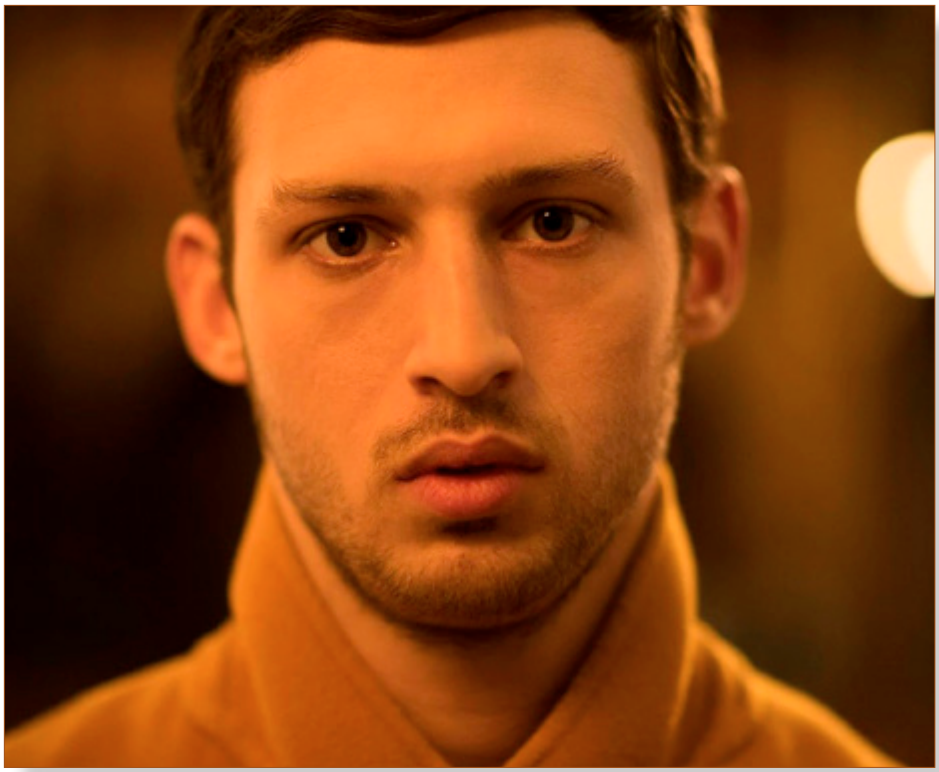
Haifaa al-Mansour tuvo que rodar ***La bicicleta verde*** con una cámara clandestina y en condiciones de cierta peligrosidad para ella. La candidata perfecta se ha podido rodar abiertamente e incluso cuenta con financiación saudí, dos pequeños detalles que vienen a decirnos que algo ha avanzado en ese rígido sistema político en el que incluso, desde hace un par de años, las mujeres pueden conducir coches en público. Pero, naturalmente, estas cuestiones, que pueden parecernos infantiles desde la óptica occidental no son suficientes para hacernos creer que las cosas avanzan a una velocidad razonable. Por ello no podemos creer que el retrato que se nos ofrece refleja con precisión la realidad actual de Arabia Saudí sino que es una visión edulcorada, posibilista, en el que quizá lo más interesante es el componente costumbrista que la directora recoge y transmite en sus imágenes, incluyendo la disputa con el alcalde en su pretensión de conseguir que arregle el camino o la feroz lucha contra la estructura burocrática para intentar conseguir la nominación de su candidatura.

Como corresponde a la naturaleza rígida del sistema saudí, nos encontramos con una película absolutamente limpia. No hay nada que tenga que ver con relaciones amorosas, ni violencia, ni palabras fuera de tono. Aquí todo es medido, correcto y por supuesto se trata con absoluta delicadeza la apenas insinuada agitación urbana que se adivina tras los manejos del alcalde. Hay mucho idealismo en el trabajo de al-Mansour pero también mucha sinceridad y ello da como resultado una película digna, de verdadero interés sociológico, apenas un apunte sobre lo que realmente puede estar sucediendo en una país tan desconocido como Arabia Saudí, del que apenas si nos llega de vez en cuando algún ramalazo tópico. ◀

al-Mansour tuvo que rodar ***La bicicleta verde*** con una cámara clandestina y en condiciones de cierta ***peligrosidad***

Sinónimos

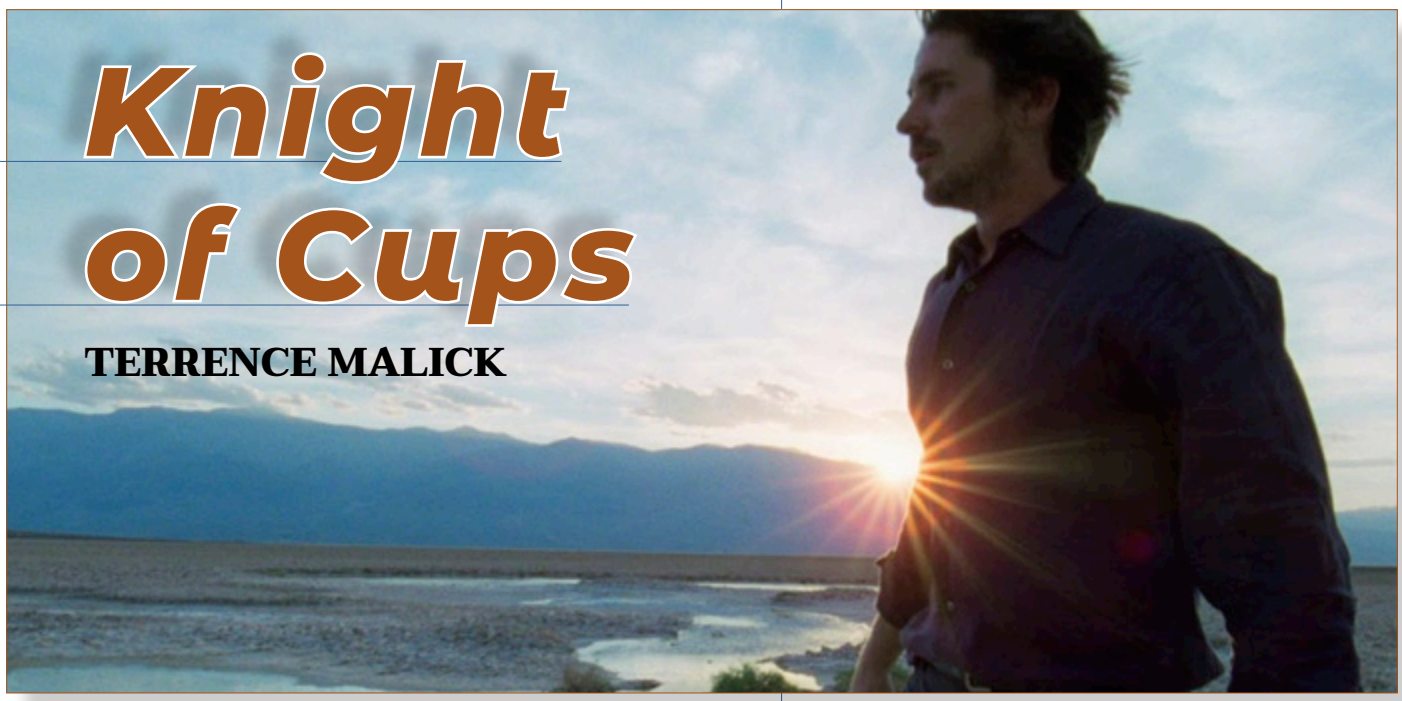
NADAV LAPID



Pablo **Pérez Rubio**

Sinónimos cuenta la historia del Mesías pero al revés. El judío Yoav amanece misteriosamente en un apartamento de París después de haber abandonado la Tierra Prometida; está desnudo, helado y le han robado todas sus pertenencias: vuelve a nacer, pues. Después conocemos que ha huido del estado de Israel por la repugnancia que le producen sus procederes, especialmente los militares (excelentes secuencias en las que rememora sus acciones durante el servicio cuartelero). Quizá está intentando encontrar en la vieja, laica y democrática Europa los valores morales que el sionismo ha destruido en la tierra que vio nacer al otro Mesías; pero nada de ello verá en la Francia de Montesquieu y Voltaire, de Victor Hugo y Zola, que ahora es la Francia de Sarcozy, Macron y los Le Pen. Su primer francés es abrupto y robótico, pero aprende el manejo de la lengua a base de aprender los sinónimos de las palabras recogidas en un diccionario de uso. Se niega a expresarse en hebreo, como rebelión y como renuncia; sin embargo, en la embajada israelí dicen de él que es una piedra preciosa: un elegido, en fin. ¿Quién es, pues, este hombre desconcertante? ¿Qué hace en París? ¿Por qué ha renunciado también a su padre, Dios-padre a la inversa, al que trata de indeseable terrorista? ¿Por qué razón entabla amistad con un compatriota suyo que representa los valores que él dice repudiar?

Todo es misterioso y esotérico en una película tan compleja y rica como ***Sinónimos***, que tan pronto es política como cómica –delirante escena múltiple de aprendizaje de ***francesidad*** por parte de inmigrantes que optan a conseguir la nacionalidad–, poética o intimista. Lapid recurre para ello, como tantos grandes cineastas de nuestro tiempo, a formas y métodos de la ***nouvelle vague*** y sus epígonos, de un omnipresente Godard a Varda, Rivette, Garrel o Carax (este de manera explícita en varias secuencias, aquellas del Pont-Neuf sobre el Sena). Antisionismo, estética grotesca, búsqueda de la identidad, sátira de la burguesía acomodada europea: todo ello constituye esta fascinante ***Sinónimos*** que acaba como empezó: el protagonista Yoav, probablemente regresando a su patria, "vacío de equipaje", decepcionado y defraudado, pero ahora cargado de violencia y de rabia. Por eso los últimos planos del film lo muestran aporreando la puerta del piso de la que fue su familia de acogida en Francia. Cruel metáfora de un tránsito vital, el de Yoav, que empezó con la ingenuidad de un recién nacido y termina intentado derribar el muro que le separa de un mundo libre que quizá nunca haya existido. ◀



Knight of Cups

TERRENCE MALICK

Pablo **Pérez Rubio**

Como ***Seven***, este film de Malick está punteado por una serie de letreros/capítulos que segmentan y articulan la narración. En este caso se trata de diferentes cartas del tarot que ayudan a acompañar a Rick en su larga trayectoria vital. Rick es un guionista de Hollywood que ha perdido su sitio en el mundo, que se ha vaciado de ideas y de razones para vivir, envuelto en un entorno de banalidad y superficialidad (fiestas, amantes, conversaciones triviales) que ha terminado por asfixiarlo. De ahí que, en la búsqueda de su propia identidad, se reúna con su hermano, con su padre y con su exmujer, pero que también recurra a una lectora de tarot, que le muestra la ***luna*** (lo oculto, lo indescifrable), el ***ermitaño*** (la introspección, la meditación), el ***sol*** (lo eterno) o, como el título de la obra, el ***caball(er)o de copas***, que alude a lo artístico, lo poético y lo onírico. El cineasta aprovecha todo ello para presentar, con su habitual heterodoxia expositiva y narrativa, un mundo extraño, inaprehensible, absurdo, que tan pronto se torna oscuro como luminoso, o que en ocasiones se sustancia en agua y en otras en roca o en arena de desierto. La cámara de Malick, con la ayuda maestra del director de fotografía Emmanuel Kubezki, muestra fríos edificios postmodernos, redes de autovías y moles de cemento y hormigón, pero también cloacas y callejones, y también el mar y los jardines lujosos de la zona noble de Los Ángeles. El conflicto es evidente: Rick se siente extranjero de todo ello y, puesto a perder, ha perdido hasta el lenguaje: ***Knight of Cups*** se modula a partir de una especie de monólogo interior o flujo de conciencia del protagonista que, en su exploración, contempla aviones que vuelan y coches que corren, personas que se desplazan porque, como él, han extraviado las raíces y peregrinan en busca de su lugar.

Quizá haya esperanza, pero no hay lugar. Entre la transcendencia y el nihilismo, el último cine de Malick (en especial ***El árbol de la vida*** y ***To the Wonder***) indaga sin éxito, investiga cuáles pueden ser los secretos de este mundo sin hallar respuesta. Al no ofrecer respuestas claras, son películas que molestan, resultan irritantes, causan agotamiento. Y el director no es inocente: su cine puede devenir pretencioso, pedante y engreído (¡como si muchos otros, de Lynch a Scorsese, de Almodóvar a Amenábar o Iñárritu, no lo fueran!), pero también es libérrimo, original y profundo, en medio de tantas propuestas fílmicas mediocres, formularias y adocenadas. Los aliados que Malick encuentra en ***Knight of Cups*** son consistentes: además del citado Lubezki, Christian Bale, Natalie Portman, Brian Dennehy y Cate Blanchett en la interpretación y composiciones musicales de Pärt, Corelli, Beethoven, Grieg o Chopin perfectamente hermanadas con la imagen en un ***totum*** audiovisual difícilmente superable. Con todo ello, propone Malick un relato –si es que de ello puede hablarse– de voz polifónica en el que la abstracción y una cierta estructura de tipo musical se alían para configurar un discurso que bascula, como un cuento infantil, entre lo real y lo imaginado o soñado. ◀

Papicha

en el contexto del cine argelino

Juan José **Pérez**

"El cine argelino nació a partir de la guerra de independencia. Tenemos que saber que durante esa época las imágenes sobre Argelia eran filmadas por Francia. La época marcó la colonización en el cine. Los argelinos carecían de representación propia. Sólo existía aquella mostrada por Francia".
Salim Hamdi

La palabra ***Papicha*** se usa en la jerga argelina para describir a una chica bonita y que viste a la moda. Y ***Papicha*** es también el primer largometraje de Mounia Meddour, que anteriormente había realizado dos documentales en 2010 y 2011.

Este film obtuvo varios premios César, compitió en el Festival de Cannes dentro de la sección "Un certain regard", así como en la SEMINCI de Valladolid, donde consiguió el premio del público y el de mejor directora novel. La historia de la película es autobiográfica, ya que se basa en la experiencia que tuvo la directora cuando cursaba la carrera de Periodismo, mientras vivía en una residencia de estudiantes dependiente de la universidad:

"Me costó ocho años preparar la película. No fue fácil, fue muy duro volver a escarbar en los recuerdos de esos años, en los ciento cincuenta mil muertos que causó la guerra, en la violencia, la opresión. Pero una vez superado todo esto, me esforcé en ser lo más fiel posible a mis recuerdos, en encontrar los decorados adecuados, los entornos, el ambiente, los colores, la luz. Quería plasmar la rebeldía de esas chicas, unas mujeres que quizá no tuvieran ideas políticas, pero que luchaban por la libertad actuando, haciendo algo concreto. Que no se rendían a pesar de todo".

El film se ambienta en 1997, coincidiendo con una guerra civil, conocida como la "década negra". Los yihadistas deseaban convertir Argelia en un estado islámico y arcaico donde las mujeres no contasen. Pero algunas se resisten a entregar al fanatismo el control de sus cuerpos, su forma de vestir y su modo de ocupar el espacio público.

La industria del cine en Argelia, blanco de numerosos atentados durante la sangrienta década de 1990, continúa agonizando desde entonces, a pesar de los tímidos esfuerzos institucionales por relanzarlo:

"Las primeras cosas que se sacrifican en un escenario de guerra, sea donde sea, son las mujeres y la cultura, y así fue en Argelia: salas de cine, teatros, museos y todo lo demás, funcionaban de una manera muy precaria, prácticamente sin actividad. Y el cine es una industria muy compleja".

Ya casi nadie se acuerda en Argel de la "euforia" cineasta de los años 1970, cuando el país recién estrenaba su independencia. El responsable de la filmoteca de la capital argelina, Salim Hamdi, recuerda obras maestras como ***Los vientos del Aurès***, de Mohamed Lakhdar-Hamina, o ***El opio y el palo***, de Ahmed Rachedi, que se proyectaron con éxito en las ahora ruinosas salas de cine argelinas. El 19 de enero de 1997, la explosión de un coche-bomba frente a una sala de cine de la calle Mohamed Beluizdad, causó veintiún muertos y sesenta heridos, y supuso el fin definitivo para las ya castigadas salas de proyecciones y para la producción nacional, que se vio abocada al exilio.

Un año después de aquel atentado, el director argelino Merzak Allouache, denunciaba la "muerte" no solo del séptimo arte en su país, sino de toda la producción cultural, víctima de un conflicto fratricida que arrancó decenas de miles de vidas. Según él, ya por entonces, "las trescientas cincuenta gigantes salas de cine" que había en el país se habían convertido "en salones de vídeo".

Papicha tuvo que superar muchas barreras de obstáculos como problemas de financiación y rodaje, así como por la utilización del ***algérois***, la mezcla de árabe y francés que se habla en las ciudades de Argelia, ya que ni el Ministerio de Cultura francés ni el argelino estaban dispuestos a darle fondos.

"Rodar en Argelia no fue fácil, ya que el tema no estaba bien visto ni en Argelia ni en Francia, a pesar de los años que han pasado, porque muchas heridas siguen abiertas".

Resulta interesante que Meddour explore con este film un mundo que nos resulta tan femenino y occidental como el de la moda para acusar al fundamentalismo islámico y al patriarcado en

Argelia. Unas denuncias que se han observado en el pueblo argelino y en el de otros países árabes durante la Primavera Árabe, donde la ciudadanía exigía un cambio de sistema.

Su protagonista, Nedjma (Lyna Khoudri), una joven estudiante de espíritu independiente, alojada en una residencia universitaria de Argel y que sueña con convertirse en diseñadora, no renuncia a disfrutar de su juventud y a sus aspiraciones profesionales, pese a la contienda y la represión que continuamente sufre la sociedad por facciones radicales sociales y políticas.

Actualmente el cine argelino sigue agonizando. Solo hay cinco salas activas en la capital y ninguna mantiene un programa definido, confiesa Salim Hamdi, responsable de la Filmoteca de Argel: "A partir del año 2000, el Estado argelino se planteó revitalizar este sector a través de la reforma de la ley que lo regula e intentando cambiar la mentalidad de los habitantes reorientándola hacia el cine". Pero para Hamdi, con el cierre de las salas se perdió también la cultura del cine y la mayor parte de los jóvenes del país crecieron sin la oportunidad de entrar en las salas de proyección y, por lo tanto, ajenos a la magia de la gran pantalla.

El estado de ruina al que se vieron abocadas las salas de cine también afectó a la producción de películas, como explica Hamdi, antes de subrayar que el principal problema es la financiación. Los presupuestos son revisados a la baja, lo que provoca retrasos y hace que los resultados sean escasos: "Es necesario tener los fondos y los medios para hacer una buena producción". También se ha quejado de que las autoridades "siguen de cerca" cualquier producción que se realiza. Además, las escasas producciones que albergan las salas que el Ministerio de Cultura ha rehabilitado, tienen horarios irregulares y apenas se publicitan ni en los diarios nacionales ni en internet.

Ante este escenario, los jóvenes argelinos prefieren quedarse en casa viendo la televisión o películas compradas en los numerosos vídeoclubes de la ciudad, o descargadas de la red. "Personalmente, prefiero acomodarme en mi cama y ver alguna de las últimas películas estadounidenses en lugar de desplazarme hasta una sala de cine para ver una película antigua", opina una joven estudiante.

Este problema se agrava cuando la universidad argelina no ofrece ninguna especialidad dedicada a la cinematografía. Una opinión generalizada es que actores y directores no están bien cualificados. Muchos esperan ahora que, con la llegada de la nueva ministra de Cultura, Nadia Labidi, cineasta de formación, el séptimo arte argelino recupere el pulso de los años perdidos.

Papicha retrata con un evidente maniqueísmo a los fundamentalistas religiosos, quienes resultan estereotipos, con escaso protagonismo en la pantalla, personajes esquemáticos –los novios, el conserje de la Universidad, el propietario de una tienda–, con poca hondura ideológica. Se trata principalmente de un "cine de mujeres" con evidentes excesos narrativos, que, enfatizados durante su tramo final, restan importancia a la conclusión ideológica del film, clave para comprender en qué contextos se enfrentaron, y han de enfrentarse aún en el presente, las mujeres árabes para luchar por su empoderamiento. A nivel formal, la película nunca se aleja de una apuesta clásica y discreta, que no le perjudica especialmente pero que tampoco le conduce a aportar ideas nuevas en este sentido.

Con los cuarenta ya cumplidos, Meddour sigue hablando de sus raíces: prepara su segundo largo de ficción, ***Houria*** (***libertad*** en árabe): "Volveré a rodar en Argelia", asegura y adelanta que será la historia de una joven bailarina que sufre una metamorfosis después de vivir una experiencia traumática.

En todo caso, se puede reseñar por último la producción de óperas primas dirigidas por mujeres del mundo musulmán, que orientan sus miradas en torno al feminismo y reivindican su libertad, rechazando/reprobando los férreos sistemas patriarcales. Citando solo algunos ejemplos de este último año, mencionamos películas como ***Adam*** (Maryam Touzani, Maruecos), ***Hava, Maryam, Ayesha*** (Sahraa Karimi, Afganistán), ***During Revolution*** (Maya Khoury, Siria), o ***Arab Blues*** (Manele Labidi Labbé, Túnez). ◀

Adam, muestra de cine marroquí

"Las mujeres marroquíes ya no están dispuestas a ceder. Reclaman el derecho a la igualdad, el derecho a disponer de su cuerpo. Las generaciones jóvenes se unen a las antiguas".
Salim Hamdi

Juan José **Pérez**

"La presión social impide que las mujeres vivan el luto que ellas quisieran. Por ejemplo, una mujer no tiene derecho a ir al cementerio el día del funeral, sólo tres días después. No importa si es el funeral de un hijo, una madre o un padre. Es la sociedad la que elige, y las mujeres se doblegan a ello en el dolor y el silencio. Es simplemente repugnante", cuenta Maryam Tozuani en el dossier de prensa de ***Adam***, film que nace de una historia personal. Una joven embarazada que acogieron sus padres hace 17 años en Tánger, y que huía de su pueblo porque no estaba casada, "lo que desgraciadamente en ese momento e incluso todavía hoy, es un crimen a los ojos de la ley marroquí". .

El cine en Marruecos no se ha beneficiado de la flexibilización en los últimos meses de las medidas restrictivas por la pandemia, a diferencia de otros espacios como mezquitas, bares, restaurantes, gimnasios e incluso los miles de ***hamam*** (baños árabes y turcos) tradicionales. Sin embargo, existen "festivales de cine" en ciudades como Tánger, Rabat y Marrakech. Esta última ciudad acoge y rinde homenaje a las personalidades y actores que han logrado promover el cine en todo el mundo. Creado en 2001 por el rey Mohammed VI, el Festival Internacional de Cine de Marrakech es un encuentro, ya que ofrece películas, clases magistrales y lo más destacado del cine marroquí. Se presta especial atención a los jóvenes talentos, a través del concurso "Cinécoles" que premia los mejores cortometrajes realizados por estudiantes.

En los últimos tiempos han llamado la atención dos producciones cinematográficas dirigidas por mujeres: ***Adam y Sofia***.

Sofía es el título del drama belga escrito y dirigido por Meryem Benm'Barek en co-producción con Marruecos y Francia; se proyectó por primera vez en la sección "Un certain regard" en el Festival de Cine de Cannes de 2018, en el que obtuvo el premio al mejor guion. Sofía es una chica de veinte años que vive con sus padres en Casablanca. La joven, que está embarazada, se debe enfrentar a la dura realidad de una ley marroquí: está prohibido dar a luz fuera del matrimonio. El hospital le da 24 horas para rellenar los documentos del padre antes de alertar a la policía. Esta es la ha historia del primer largometraje de la directora, que se desarrolla alrededor del artículo 490 del código penal marroquí, que sanciona las relaciones sexuales que ocurran fuera del matrimonio con sentencias de prisión que llegan desde un mes hasta un año de reclusión.

Por su parte, ***Adam*** es un drama costumbrista dirigido por la cineasta marroquí Maryam Touzani. Un largometraje en el que se indaga las distintas caras de la maternidad bajo un contexto extremadamente patriarcal y conservador propio de este país. Se trata también de una coproducción entre Marruecos, Francia y Bélgica, que estuvo presente en las secciones oficiales del año pasado del Festival de Cannes y SEMINCI. ***Adam*** fue la cinta seleccionada por Marruecos para competir a mejor película extranjera en los ***oscars*** de este año; sin embargo, no consiguió ninguna nominación. Maryam Touzani debuta en la dirección con una emocionante película sobre la situación de las madres solteras y viudas en Marruecos.

En ***Adam*** se narra el encuentro de dos mujeres que atraviesan situaciones difíciles en un contexto poco favorable. Samia, más joven, se ha quedado embarazada soltera, y tras huir del hogar familiar, vaga por las calles de Casablanca buscando quien le ofrezca trabajo y alojamiento; la otra, Abla, ligeramente mayor, regenta una pastelería y vive con una niña de ocho años, Warda, a la que trata de educar con cierta disciplina insistiendo en que estudie y haga los deberes.

Lo primero que llama la atención de este largometraje es lo extremadamente minimalista que llega a ser. Casi en su totalidad, transcurre en una única localización, exceptuando algunas escenas breves del inicio e intermedias. Esta decisión es realmente audaz y arriesgada, ya que puede hacer que el ritmo narrativo se tambalee por momentos. Afortunadamente, la directora ha sabido ingeniárselas para rentabilizar el espacio físico en el cual se desarrolla la acción: una casa que intuimos que es pequeña, pero que en ningún momento tenemos la impresión de que la trama se está viendo estancada o que no avanza. La intención, desde el primer instante, es la de dar voz a los personajes y exteriorizar sus mundos internos.

La película cuenta con cinco protagonistas, por lo que se enfatizan las escenas entre las dos principales. Abla y Samia. No contiene mucho diálogo, y narrativamente tiene un guion muy bien construido respecto a la descripción de personajes. Touzani coescribe el guion junto a su esposo y productor del film Nabil Ayouch (director de ***Los caballos de Dios***). Adam va paulatinamente incrementando el interés según va avanzando, adquiriendo un mayor dramatismo cuando profundiza en la relación de estas dos mujeres contrapuestas a causa de sus diferentes experiencias vitales. Y es de agradecer que Touzani huya de los lugares comunes y habituales de filmación en Marruecos, y que sea capaz de ejercer una denuncia de la situación de la mujer sin necesidad de poner el acento en la creación de personajes masculinos arquetípicamente negativos. ◀

Cuenca del Sol Naciente

Los sonidos del cielo del *anime* japonés

Pepe **Alfaro**

El primer siglo de vida del cine ofreció a la ciudad de Cuenca la oportunidad de desempeñar papeles memorables en la pantalla. La vieja ciudad castellana, erguida sobre un roquedal horadado por los ríos Júcar y Huécar, había lucido como urbe provinciana en una serie de títulos dispares, desde obras maestras (***Calle Mayor***) a otros prácticamente olvidados (***El milagro del sacristán, Señora ama, El hermano bastardo de Dios…***) pasando por aventuras inverosímiles (***El valle de Gwangi***). En los estertores del siglo XX su estrella parecía haber declinado definitivamente, y con la llegada de la nueva centuria solo el director local Juanra Fernández parecía empeñado en recuperar el plató privilegiado de su ciudad, esa estructura arquitectónica irrepetible desempolvada, siquiera esforzadamente, en cada uno de sus títulos: P***ara Elisa, De púrpura y escarlata, Rocambola…*** Hasta que de pronto, sin más premisa ni aviso, llegaron los japoneses para dar un nuevo esplendor cinematográfico a Cuenca, inundando de coloridas pinceladas sus calles y casas, lo que, por otra parte, ocasionó un apreciable incremento de turistas nipones dispuestos a descubrir cada uno de los rincones que hasta entonces solo conocían como trasfondo para las aventuras de una serie de personajes que parecían sacados de las páginas de un comic, a mitad de camino entre un mundo mágico y una realidad imaginaria.

Primeramente se impone una breve pincelada sobre la génesis y las características singulares que definen el prototipo de dibujos animados procedentes de Japón. Hace seis décadas las series y películas de animación niponas empezaron a adquirir una identidad propia a las que se asignó la denominación de ***anime***, palabra que procede de la abreviatura del término inglés ***animation***. Muchas de las características de los personajes, ambientes y diseños provienen de los comics y de las novelas gráficas conocidas como manga, estableciendo una estrecha vinculación entre ambos medios de expresión, pues la mayoría de las series y películas ***anime*** se basan en publicaciones previas del manga, aunque en otros casos el trasvase puede producirse en sentido inverso, pasando desde las pantallas a las viñetas impresas.

El ***anime*** se caracteriza por un uso de la animación estéticamente delimitada, unos personajes de expresión particularmente plana sin apenas relieve (ni en el rasgo ni en la fisonomía), la recurrente suspensión espacio/temporal de la acción, posibilidades argumentales/temáticas sin límites para desarrollar la imaginación de los creadores, aparición de personajes históricos en mayor o menor medida descontextualizados, complejos y eclécticos asuntos narrativos, y muy especialmente un peculiar estilo para dibujar a los sincréticos personajes,

caracterizados por trazos lineales muy concretos, grandes ojos rasgados, colores llamativos pero rasos y rostros inexpresivos que apenas vocalizan su discurso.

Cuentos de Vesperia. Partiendo es estas particularidades, donde el anime apenas prestaba una especial atención a los fondos, y simplemente se combinaban las creaciones de los protagonistas con decorados construidos en 3D mediante técnicas de animación digital, resulta más extraño, si cabe, que cuando la productora de una serie de vídeo-juegos, englobados en torno al título ***Tales of…*** ("Cuentos de…"), llega a la décima entrega decida producir una película al objeto de ser utilizada como reclamo comercial para ampliar el ámbito de su potencial clientela. La idea era que el largometraje, titulado ***Tales of Vesperia: The First Strike*** (***Cuentos de Vesperia: la primera huelga***), sirviera para presentar a los personajes principales en una aventura cronológicamente anterior al desarrollo de la trama argumental del vídeo-juego, aunque al final el complejo y cuidado proceso de producción retrasó el lanzamiento de la película, que llegó a las pantallas cuando los adictos llevaban un par de años jugando con los protagonistas animados mediante una consola.

Lo verdaderamente singular es que los responsables del proyecto se fijaran en una pequeña ciudad española casi en las antípodas del país del Sol Naciente, algo verdaderamente extraño en el cosmos del ***anime***, que de esta forma transforma a Cuenca en el fondo de ambientación que envuelve a los personajes, como se ha indicado el foco principal de la acción.

Como es habitual, la historia está plagada de elementos fantásticos, donde se combinan guerras inacabadas, caballeros con formación militar, monstruos inverosímiles y espacios increíbles. Los protagonistas son los jóvenes caballeros Yuri y Flynn, dos amigos de la infancia cuyas vidas tomaron caminos separados, ambos se reencuentran recién salidos de la academia en la ciudad de Shizontania, donde tendrán que cumplir varias misiones para hacer frente a una plaga de monstruos, al mismo tiempo que deberán proteger la producción de una especie de ***poción mágica***, una poderosa fuente de energía utilizada para proteger a las ciudades de los ataques de los monstruos. La ciudad de Shizontania es una isla rodeada por las escarpadas hoces de un caudaloso río a la que únicamente se puede acceder cruzando un poderoso y elevado puente de piedra, que da entrada a la ciudad por tres arcos cuya arquitectura y particular simetría recuerda apreciablemente a la casa consistorial de la capital conquense. Y es que los creadores se inspiraron en la disposición del casco antiguo de la ciudad, formando una península moldeada por los ríos Júcar y Huécar con sus farallones pétreos como guardianes protectores. Aunque en algunos planos la inspiración se convierte casi en una copia, con mínimos cambios respecto a la arquitectura original, manteniendo la estructura y los colores de las casas, como ocurre con los edificios de la Plaza Mayor, lo normal es que la imaginación de los ilustradores transforme o adecúe el trasfondo, el decorado, para adaptarlo a la construcción de la imaginaria ciudad convertida en el epicentro de la historia, una urbe plagada de diseños de inspiración fantástica, para completar ese toque retro-futurista tan característico del anime.

La película ***Tales of Vesperia: The First Strike***, dirigida por Kenta Kamei, llegó finalmente a las salas de Japón el 3 de octubre de 2009, y consiguió una recaudación cercana al millón de dólares. Siete meses más tarde fue comercializada en formato blu-ray, siendo uno de los más vendidos en su país de origen ese año. El salto al mercado internacional se produjo en 2012 con el lanzamiento en el mercado norteamericano, que posteriormente se ampliaría a otros países, entre los que no figura España, pues hasta la fecha la película no ha sido editada en castellano, al contrario de lo que sucede con el vídeo-juego del mismo título.

▶*Tales of Vesperia.*

El sonido del cielo. El verdadero descubrimiento de las posibilidades expresivas de Cuenca como fondo de una historia de anime y llevarla a casi todos los hogares nipones gracias

a la televisión, se produce con una serie titulada ***So Ro No Wo To***, que podría traducirse como ***El sonido del cielo***. La elección de Cuenca para configurar la arquitectura de la localidad donde se desarrolla la acción responde a una serie de casualidades, los cimientos los puso el guionista Hiroyuki Yoshino cuando mostró un vídeo sobre la ciudad castellana que sorprendió al equipo de realización por la asombrosa y colorida arquitectura del casco antiguo con sus casas colgadas sobre el precipicio. De forma que cuando el equipo de la productora Syuko Yokoyama llegó a Castilla-La Mancha buscando ideas para ***construir*** la ciudad de Seize quedó maravillado por las posibilidades de Cuenca, cuya iconografía urbana acabará configurando la constitución del entorno arquitectónico de la ciudad donde se centraliza toda la historia.

La serie, producida por Aniplex INC y dirigida por Mamuru Kanbe, fue emitida por la televisión japonesa a partir del 5 de enero del año 2010 y consta de doce episodios, a los que se añaden dos capítulos adicionales después del séptimo y del duodécimo. Como se ha adelantado, la historia se desarrolla en Seize, una ciudad de Helvetia (nada que ver con Suiza a pesar del nombre), donde se vive un ambiente ***orwelliano***, pues el país vive en un estado de guerra permanente. Este conflicto con el Sacro Imperio Romano Germánico (otra aparente incongruencia fruto de ese eclecticismo cultural propio del ***anime***) parece haber destruido todo, aunque no ha llegado todavía a Seize, cuyos habitantes viven en continúa alerta.

►Imágenes de la serie 'Tales of Vesperia'.

Hasta la ciudad se desplaza la joven recluta Kanata con la ilusión de cumplir su sueño de convertirse en una virtuosa trompetista. Allí conoce a otras chicas con quienes establecerá relaciones de amistad y compartirá diversas tareas, unas encaminadas a preparar y proteger la ciudad en el caso de ser atacada, y otras a mantener las tradiciones y costumbres sociales mientras la vida continúa con su aparente normalidad.

Esta historia de iniciación personal en un cosmos urbano que parece aislado por la devastación de la guerra, omnipresente pero lejana, está adornada por un paisaje urbano de construcciones singulares tomadas directamente de las estrechas y sinuosas calles conquenses, aunque para ser más exactos habría que matizar que, al menos en parte, Seize también está construida con otros elementos arquitectónicos de Alarcón, donde precisamente empieza el primer capítulo, en el que podemos apreciar diversas panorámicas de la que fuera sede del marquesado de Villena, con su castillo, el actual Parador de Turismo, dando la bienvenida a la protagonista. En este y otros capítulos se pueden distinguir claramente diversas localizaciones como el puente de El Cañavate, la torre de Campo, la fuente del Parador, o la puerta de entrada al castillo…, y que sin duda ayudan a completar el aspecto encantado de la ciudad de Seize.

Asumiendo la rareza de que una producción ***anime*** centralice la acción lejos de los ambientes más o menos característicos del lejano oriente, sorprende todavía más

la utilización casi naturalista que los animadores han realizado de las diferentes rincones de la ciudad antigua de Cuenca, estableciendo un vínculo innato entre la histórica ciudad y la imaginaria Seize, en algún caso incluso aprovechando las figuras y estampas del entorno urbano como elementos narrativos; tal sucede con el popular Cristo del Pasadizo, cuyo crucifijo es transmutado en una estatua que representa a una Doncella de Fuego, leyenda que tiene un significado relevante en el desarrollo del argumento, pues todos los días los habitantes de la ciudad arrojan agua desde los miradores cercanos a San Miguel para alejar a los demonios, ritual no exento de significación religiosa.

►'So Ro No Woto', o 'El sonido del cielo', serie de la productora japonesa Syoko Yokoyama.

Casi todos los edificios y calles de la ciudad antigua son perfectamente reconocibles y tienen mayor o menor protagonismo, salvo la catedral, el único monumento relevante que curiosamente no aparece en ningún plano. Entre los más destacados están el puente de San Pablo (aparece con dos arcos ***reconstruidos*** en piedra), las Casas Colgadas (vivienda de Naomi, dueña de la tienda de vidrio), el monasterio de San Pablo (Parador de Turismo), cuyo claustro, pasillos y estancias dan realce a la Fortaleza del Tiempo, a cuyo mando esta Río, casi una madre para la pequeña Kanata. Los planos donde se pueden reconocer diferentes rincones resultan innumerables: Plaza Mayor con los arcos del Ayuntamiento, calle de Ronda, iglesia de San Pedro, convento de las Carmelitas, calle del Trabuco, bajada a San Miguel, fuente de la plaza Obispo Valero… En todos los casos guardando fisonomía y colores que resultan inequívocamente identificables, circunstancia que provoca mayor extrañeza cuando los personajes, en el capítulo quinto, salen de la ciudad y la acción se sitúa en un paisaje agreste entre roquedales y mogotes de caprichosas formas, y resulta que estas apenas se parecen en algún plano a los populares farallones de la Ciudad Encantada, desaprovechando un enriquecido paisaje de ilimitadas posibilidades estéticas.

Para completar el habitual trasvase de ideas y recursos comunicativos entre el manga y el ***anime***, la serie fue también adaptada al formato de comic, publicándose en una revista especializada entre enero de 2010 y junio de 2011, aunque en las páginas impresas el protagonismo de Cuenca acaba diluyéndose y no resulta tan evidente como en la pantalla del televisor; con todo, en algunas viñetas (dibujadas solo con líneas negras, sin el aditamento del color) se aprecian lo trazos inconfundibles del paisaje urbano conquense.

En concreto, la serie situó a Cuenca en el mapa japonés, provocando la inclusión de la ciudad española entre las ofertas de los operadores turísticos, y despertando un interés hasta entonces desconocido que supuso un incremento apreciable en el número de visitantes del Extremo Oriente a partir del estreno de la serie, buscando con sus cámaras rincones que solo recordaban de la pequeña pantalla. Al rebufo de esta amistad imprevista se han organizado actividades para acercar Cuenca al Sol Naciente, el Ayuntamiento aprovechó y se subió al carro de las celebraciones con motivo del cuarto centenario de la primera misión diplomática japonesa en nuestro país, y en el año 2014 se celebró una exposición que tuvo como protagonistas a los dinosaurios hallados en los trabajos paleontológicos desarrollados en nuestra provincia; la muestra pasó por diferentes ciudades y supuso un espaldarazo en la popularización de Pepito, el ***Concavenator Corcovatus*** descubierto en el yacimiento de Las Hoyas. Lamentablemente, ninguna cadena de televisión de nuestro país ha mostrado interés por la serie, que permanece inédita entre nosotros, aunque en una página de internet se puede ver con subtítulos en catalán. ◄

CRÓNICA DE UN CINECLUB EN PANDEMIA

TM

El 7 de octubre de 2020, el Cineclub Chaplin reabría sus puertas con todas las medidas de seguridad anti-covid impuestas por las autoridades sanitarias y comenzaba la temporada 2020-2021, la quincuagésima de su trayectoria. La dicha duró bien poco: si el 11 de marzo anterior había tenido que cancelar sus actividades por la propagación mundial del virus y estado de alarma en España, el Chaplin solo estuvo abierto las cuatro jornadas del mes octubre, con la proyección de *El hotel a orillas del río, La candidata perfecta, Sinónimos* y *¿Dónde estás, Bernardette?* Después, hubo que cerrar y el 4 de noviembre no se pudo ya proyectar el film *Papicha*, como estaba previsto. El gobierno regional suspendió todas las actividades culturales *sine die* y a mediados de enero de 2021, con la programación del primer trimestre cerrada –e impresa–, seguíamos sin noticias de una posible reapertura.

Entonces, la junta directiva del cineclub redactaba un manifiesto que fue reproducido o resumido por la mayor parte de los medios de comunicación conquenses, y que se encabezaba, a modo de título, con el refrán "Pagar justos por pecadores". Este era su contenido:

"El Cineclub Chaplin tenía previsto reanudar su programación habitual el próximo miércoles, día 13, mediante la celebración de dos sesiones semanales, una con nuevas películas recientemente estrenadas y otra que hubiera servido de recuperación de las que se debieron suspender en el trimestre anterior. De esa forma hubieran comenzado también las celebraciones por cumplirse cincuenta años del Cineclub, que desde 1971 viene manteniendo una actividad ininterrumpida en Cuenca, donde es la asociación cultural más longeva.

Estas previsiones han quedado interrumpidas por la decisión del gobierno regional de incluir nuevamente al sector de la Cultura en el nuevo repertorio de medidas implantadas para intentar controlar el desarrollo de la pandemia. De esta manera, un ámbito absolutamente inocente en este problema sanitario se ve castigado con unas medidas desproporcionadas e injustas.

La junta directiva del Cineclub Chaplin desea expresar de manera rotunda su disconformidad con este tipo de decisiones. Bibliotecas, museos, cines, teatros, auditorios y demás elementos de fomento de la Cultura actúan con total respeto a las medidas de seguridad y puede afirmarse que ni uno solo de ellos ha contribuido a la propagación de la epidemia, por lo que no parece razonable que se les trate con semejante rigor. Bien puede decirse que, en este caso, se está aplicando el dicho popular de hacer pagar a los justos por las infracciones de los pecadores.

En nuestro caso concreto podemos destacar cómo, en las cuatro sesiones que fue posible llevar a cabo en octubre, se cumplieron de manera rigurosa las medidas establecidas contando con la plena y absoluta colaboración de los socios.

Como ciudadanos responsables pero también como dirigentes de una veterana asociación cultural que ahora cumple cincuenta años de actividad ininterrumpida, queremos hacer llegar a las autoridades encargadas de la Administración Pública una queja, respetuosa pero firme, ante lo que consideramos una acción inadecuada. Prohibir la actividad cultural en nuestra ciudad no ayuda nada a controlar la epidemia, solo sirve para empobrecer un poco más la vida de nuestros ciudadanos".

Un mes después, se ratificaba la medida administrativa. Con tal motivo, el 13 de febrero de 2021 el presidente del Chaplin, José Luis Muñoz, publicaba en su blog ***Álbum de Cuenca***, y bajo el título "La cultura es peligrosa", este texto plagado de ironía:

"Como algunos temían, el gobierno regional ha vuelto a hacer lo fácil y cómodo: seguir manteniendo la cultura cerrada a cal y canto. Los bares y restaurantes, no, esos pueden

▶*'El hotel a orillas del río' se pudo ver en octubre de 2020*

ya reabrir, con algunas limitaciones, pero abren y en seguida se han lanzado casi todos a disfrutar del regalo. Nadie, desde ese gobierno, ni tampoco sus acólitos del partido gobernante, quieren responder a la gran pregunta: ¿por qué es dañino o peligroso para la salud estar sentado en la butaca de un cine o un teatro, con la mascarilla puesta, separado a considerable distancia del espectador más próximo y no lo es estar igualmente sentado en una mesa con otras tres personas al lado, todos cuatro sin mascarilla? Como es inexplicable, nadie puede salir a la palestra a explicarlo. De manera que en Madrid, Valencia e incluso en Soria, las gentes de esas ciudades pueden ir al cine o al teatro, y en Cuenca no. Con esa actitud retrógrada, el gobierno regional demuestra una vez más lo que todos sabemos y algunos nos atrevemos a decir de vez en cuando: alergia, aversión, a todo lo que significa cultura o sea, pensamiento. Más vale que la gente no vaya a sitios tan peligrosos en los que pueden atreverse a pensar y tener ideas propias. Hay que tener también en cuenta otras consideraciones que a mí se me ocurren. De un lado, el pánico que sienten ante las actitudes beligerantes de los hosteleros, que levantan la voz, se manifiestan en las calles, rompen platos, exhiben pancartas. El gobierno de Fuensalida les teme y, por tanto, agacha la cabeza y cede a la presión. En cambio, en el sector de la cultura nadie levanta la voz. Todos achantados por si acaso murmuran un poco y se quedan sin las subvenciones oficiales. Siempre ha sido así, no hay nada nuevo bajo el sol".

Por fin, tras cuatro meses de cierre, se anunció la nueva reapertura, que provocó esta reflexión del presidente en el citado blog (21 de febrero):

"El bondadoso gobierno que nos rige piensa que ya está bien; el castigo ha sido suficiente. Como ocurre con los malos profesores, nadie sabe ni comprende cuáles han sido los motivos que justifican tanta severidad, porque los cines y los teatros (los ámbitos de la cultura, en general) son totalmente seguros y dóciles como ningún otro tipo de locales a la hora de aplicar medidas de seguridad. Pero ni razonamientos ni lágrimas han servido para conmover a quienes toman decisiones, situación en la que se encuentran gracias a nuestros votos, precisamente. Pero bien, el castigo llega a su fin, aunque ya nos advierten que si son malos en otros sectores, las iras volverán a caer sobre los demás. Así es la justicia humana (claro que la divina tampoco tiene nada de qué presumir).

(…) Los cines volverán a abrir sus puertas. En el Odeón de abajo, el de siempre, los carteles colocados hace meses siguen ahí, anunciando películas que ya no sabemos si podremos ver o habrán pasado a la posteridad. Pero con esos títulos, o con otros (son docenas los que están pendientes) volveremos a hacer algo tan inocente como ir al cine. Algo que es tan necesario como respirar o comer. Esperemos ser buenos para que el bondadoso gobierno que nos rige no se vuelva a cabrear y nos quite el caramelo de la boca".

Así, el 1 de marzo, con la proyección de ***Las niñas***, el notable debut de Pilar Palomero, se reanudaban las sesiones del cineclub con la programación prevista inicialmente para los miércoles, recuperando en sesiones de los lunes las películas programadas y no proyectadas durante los meses anteriores. Con los vaivenes de la legislación (sobre todo por lo que refiere al aforo permitido), el Cineclub completó su programación anual en las salas 4 y 5 de los Multicines Odeón y consiguió cumplir con el objetivo de saciar la sed de cinefilia "a pesar de las circunstancias". Y el 23 de junio, con el pase de dos obras maestras (***El chico*** de Chaplin y ***Deseando amar*** de Wong Kar-wai), se daba por cerrada una temporada irregular y muy atípica. En ese momento se daba por cumplido, al menos parcialmente, el objetivo de la entidad; en un año en el que la cultura se había encontrado casi del todo clausurada al público, el Chaplin había conseguido ofrecer lo mejor de la cosecha cinematográfica reciente a los espectadores conquenses. ◀

CINECLUB CHAPLIN

Tierra sedienta

La presa de Alarcón en 'Tierra sedienta'.

Pepe **Alfaro**

Tras realizar su primera y exitosa comedia en el año 1942 (***El hombre que se quiso matar***), Rafael Gil se convertirá en el director más activo del cine español durante las próximas décadas, y sus proyectos despiertan un inusitado interés por parte de la prensa especializada. Tras pasar por Cuenca en los primeros meses de 1944 para impresionar los exteriores de ***El clavo***, regresa de nuevo a la provincia unos meses más tarde para buscar inspiración y localizaciones con destino a su siguiente película, un drama de tono ***realista*** titulado ***Tierra sedienta*** sobre las consecuencias que acarreará la construcción de un embalse en la árida meseta castellana, cuyas aguas enterrarán a un pueblo, obligando a sus gentes a perder sus casas, sus tierras y sus raíces. La misma suerte esperaba a la villa de Gascas cuando concluyeran las obras que se estaban realizando en un punto del Júcar cerca de Alarcón, donde se estaba cerrando el cauce del río con una represa de hormigón.

Hasta la comarca se desplazaron, el último domingo de septiembre de 1944, Rafael Gil y Pierre Schild (responsable de los decorados y trucajes), acompañados por el redactor de ***Primer Plano*** Alfonso Sánchez, quien firma el amplio reportaje que la revista dedica a la visita en el número 207, publicado el domingo 1 de octubre de 1944, y que se reproduce en las siguientes páginas. El artículo ofrece un interesante documento gráfico sobre el progreso de las obras y sobre la situación de Alarcón (citado con el apellido "de las Altas Torres"), donde llegaron tras pasar por Gascas, donde al parecer no encontraron "nada interesante". El firmante del artículo se deshace en elogios hacia la película y el entorno: "Yo no dudo que ***Tierra sedienta*** será un gran film. Si el tema es grandioso, el paisaje tiene aún mayor majestuosidad. Rafael Gil, en las breves horas de una mañana de domingo, ha adquirido amplia documentación de decoración y ambiente, pero también su ánimo ha quedado impresionado por la ambiciosa idea de captar este drama de las tierras sedientas de Castilla, con sequedad de siglos, con la tremenda fuerza de su realidad". Por su parte, Schild se quedaría unos días en

Alarcón con su cámara de fotos y su cuaderno tomando notas para después levantar los decorados en los estudios Chamartín, donde prácticamente se completaron casi todas las tomas; una escenografía de cartón-piedra de alineación vertical que al final poco tenía que ver con la esencia de aquella arcaica arquitectura rural. En sucesivos números, ***Primer Plano*** fue dando cuenta del proceso de grabación de la película, cuya primera vuelta de manivela tuvo lugar en el estudio el 2 de noviembre de 1944, con asistencia de relevantes autoridades del Régimen relacionadas con el cine, entre las que se encontraba el director del No-Do.

Tierra sedienta se basa en un relato de José Fernández Gómez adaptado a la pantalla por Eduardo Marquina y el propio director. El drama social, donde los aldeanos rumian su rencor contra quienes llevan a cabo las obras, al tiempo que el cacique del pueblo aprovecha las circunstancias para manipular los sabotajes en beneficio propio, acaba derivando hacia un conflicto de tono melodramático, al centrar la acción en el trauma de un antiguo soldado de la guerra civil (Julio Peña) cuya novia se casó, precisamente, con el ingeniero que dirige las obras (Fernando Rey). En este sentido la película presenta un conflicto entre lo arcaico y lo moderno, entre el pasado y el futuro, como modelo de representación idílico de la estrategia propagandística del Régimen. En cualquier caso, de forma poco comprensible, el paso del tiempo ha convertido este título en una obra ignota, prácticamente la más desconocida entre la extensa filmografía de Rafael Gil, probablemente por una cuestión relacionada con la propiedad de los derechos, debido a que fue realizada una modesta productora de la época denominada Goya Films PC. ◀

el paso del ***tiempo*** ha convertido este ***título*** en una obra ***ignota***

▶*Decorado de 'Tierra sedienta'.*

"TIERRA SEDIENTA", en su escenario

POR Alfonso Sánchez

Un guión que es dramática realidad. En el Pantano de Alarcón. — Schild traslada geografías. — Un pueblo en olor de siglos. — La leyenda de los caballeros sin miedo y la alquimia del marqués de Villena. — Encontramos a un hijo de Charlie Chan. Un brujo moderno. — Rafael Gil, captado por el paisaje

Estas cosas sólo ocurren en las películas.» Si usted oye esta o parecida frase al terminar la proyección de *Tierra sedienta*, desmiéntala al instante. Y al que la pronuncie puede remitirle al testimonio de esta crónica, en la que voy a relatarles cómo Rafael Gil, Pedro Schild y yo nos hemos encontrado hecho dramática realidad todo el tremendo conflicto de *Tierra sedienta* a menos de doscientos kilómetros de Madrid. Rafael Gil fué nada más que a localizar exteriores y halló el decorado y el ambiente más fiel que un realizador puede soñar para su película.

El drama hecho realidad

El pantano de Alarcón dista muy poco de la capital de España. Se halla enclavado en la seca geografía de Castilla. Y dentro de su trazado de ingeniería está el pequeño pueblo de Gascas, condenado fatalmente a desaparecer bajo las aguas que han de fecundar la comarca. Si cruzáis sus pequeñas calles en traje de domingo, las gentes os mirarán desde el ángulo oscuro de una encrucijada y la frase «Son del pantano» os rozará el oído con su acento hiriente. El ingeniero nos aclara:

—Ya está resuelto su traslado a casas mucho mejores.

Schild traslada geografías

El pueblo no tiene nada notable. Lo lamenta Rafael Gil:

—Me haría falta que estuviese aquí Alarcón.

Y Pedro Schild, que dispara incansable el objetivo de su máquina fotográfica, le responde con seguridad:

—Traeremos aquí el pueblo de Alarcón. Mejor, lo emplazaremos en esa curva que hace el río antes de chocar contra el muro.

El personal del pantano que nos acompaña mira a Schild un poco extrañado. No se explican esta seguridad de un hombre en trasladar geografías. Schild pregunta sin inmutarse:

—Oiga usted, Rafael, ¿le interesa que termine la pared del pantano más alta de la línea marcada en aquel monte?

—Vamos a verlo desde aquel emplazamiento —contesta Rafael.

Y la gente que nos guía nos abandona a nuestros sueños. Ellos tienen aún trabajo para varios años y se resisten a la idea de que dos hombres hablen y proyecten modificaciones, cambios y hasta la inauguración de estas obras colosales para dentro de dos meses.

Localizando exteriores

Rafael Gil, Schild y yo comenzamos entonces una excursión, en el curso de la cual nos hemos jugado varias veces la vida—al menos así nos lo ha parecido a nosotros—para determinar el sitio exacto donde han de moverse los actores de *Tierra sedienta*.

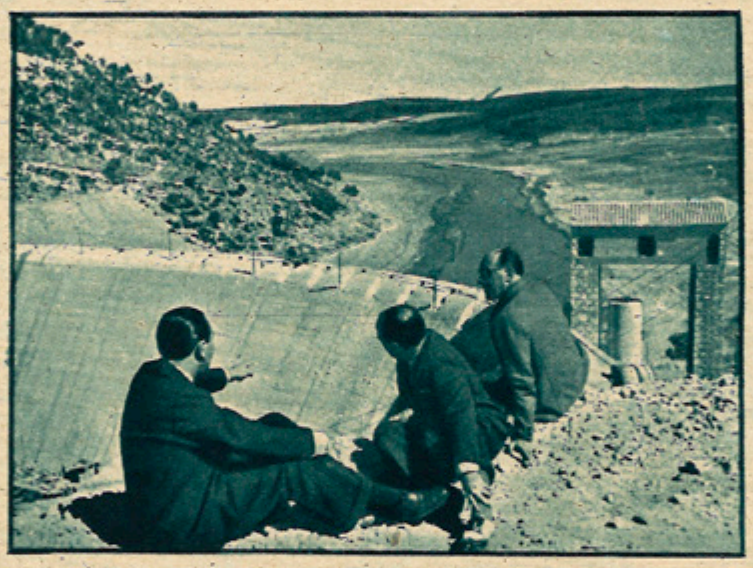
Grúas, vagonetas, bruscos cortes de terreno, casillas provisionales, cables, herramientas, todo el enorme aparato que requieren unas obras de pantano, va siendo cuidadosamente examinado por Rafael. De vez en cuando sus ojos se dirigen a la lejanía y lentamente lo recorren todo. Es la película que ya surge en su mente. La voz de Schild interrumpe la muda contemplación:

—Allí podemos emplazar las canteras para la voladura.

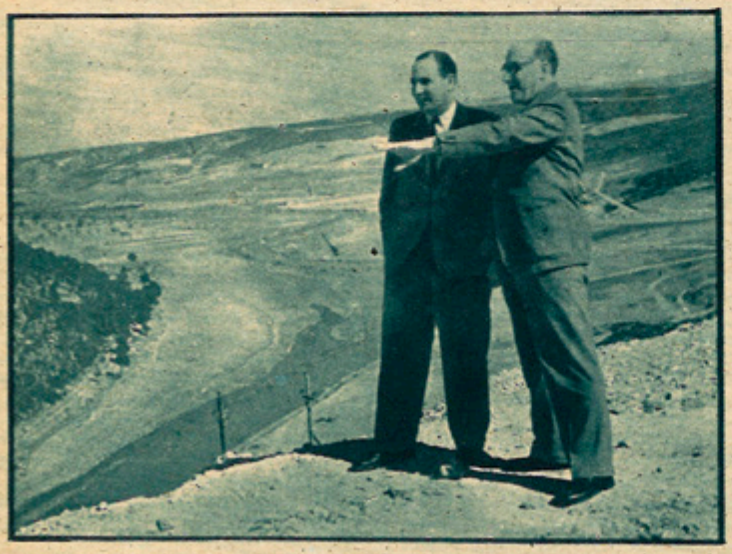
En poco tiempo, Rafael ha señalado los futuros emplazamientos de cámara y Schild tiene ya en su cerebro todo el desarrollo de la construcción del pantano. Los trabajos pasados, su estado actual y su terminación. Ahora vamos al pequeño pueblo de Alarcón de las Altas Torres, de donde se tomarán los motivos decorativos del pueblo de la película.

Un pueblo en olor de siglos

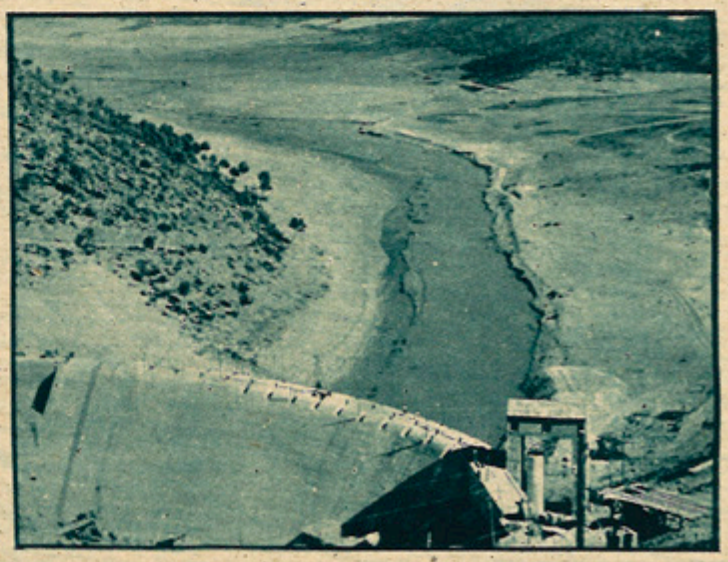
Alarcón de las Altas Torres es una pura maravilla románica. Antes de penetrar en su contorno, el viajero siente necesidad de detenerse a contemplarlo desde la cumbre cercan-



A la vista del pantano de Alarcón, Rafael Gil explica al decorador Schild los detalles y la dimensión de la maqueta que dará la sensación de las obras terminadas



Schild, encargado de los trucajes de «Tierra sedienta», describe al director de la película cómo ve él las explosiones, voladuras e inundaciones que recogerá el film



Este valle, hoy apenas mojado por las escasas aguas del Júcar, almacenará en su seno la fuerza que ponga fin al drama de estas tierras sedientas

RECORTE DE PRENSA

Un ángulo del pueblo de Alarcón que con la maravilla de su arquitectura ofrecerá a Schild los motivos de sus decorados

Rafael Gil y Schild contemplan esta fuente seca; única que el pueblo tiene, buena prueba de la realidad del conflicto que la película aborda

Apretada su cintura por la plateada línea del Júcar, surge una isla de impresionante arquitectura. Viejas torres, almenas a medio vencer por los siglos, los campanarios de sus cinco iglesias, casas sobre las rocas. Luego penetráis por tres troneras consecutivas practicadas en su muralla. Y de labios de cualquier aldeano podéis oír el ingenuo relato de aquellos caballeros que antes de rendirse vendaron sus ojos y se lanzaron al galope de sus corceles camino del precipicio. Y aun ponen un acento orgulloso al recordar las gestas del marqués de Villena, señor de estas tierras, que aquí encerraba su razón y lanzaba su desafío bien apoyado en esta fortaleza. Si el marqués fué o no nigromante, es cosa que no vamos a discutir ahora. Pero nos parece que sólo su alquimia fabulosa ha podido conservar este pueblo en olor de siglos, como petrificado. Schild nos va descubriendo una sorpresa en cada recodo. Su máquina lo impresiona todo.

Un lugareño le pregunta:

—¿Cuántas fotografías hará usted al año?

Y, rápidamente, el más ilustrado contesta por Schild:

—Figúrate, hombre, para llegar a hacer una película.

El hijo de Charlie Chan

Sí, ni siquiera el cine, del que tienen tan sencilla idea, conocen estas gentes. No hacía falta el breve diálogo para darnos cuenta de ello. Profanando una de estas fachadas, el cartel de un espectáculo anunciaba: «*Chang Luing Sing*, hijo del gran actor cinematográfico Charlie Chan, en sus inimitables creaciones». Y Rafael y yo hemos sentido ganas de esperar la llegada del muchacho para que nos descubriese cómo se las arreglaba su padre en la revelación de tanto intrincado misterio.

Documentación de ambiente

Pero Alarcón de las Altas Torres acapara entera la atención. En la plaza hallamos una fuente. Sus caños están mudos de agua; impresiona su dura sequedad, mientras ante ella pasa con fatiga la mujer que trae el cántaro desde muy lejos.

—Oiga, Schild, esta fuente debe estar colocada delante de la iglesia. La colocaremos en primer término.

Desde cualquier ángulo puede descubrirse el más fabuloso encuadre que pudo soñar un realizador tan bueno y enamorado del cine como Rafael Gil. Con una cámara, a estas horas tendríamos ya el mejor documental. La visita prosigue. Al cruzar una calle vemos un patio estupendo de color. Sólo un trapo rojo colgado de una cuerda interrumpe la variada tonalidad de la tierra.

—Cuando el cine en color pueda recoger con toda fidelidad esta sencillez impresionante, será un arte magnífico—me dice Rafael.

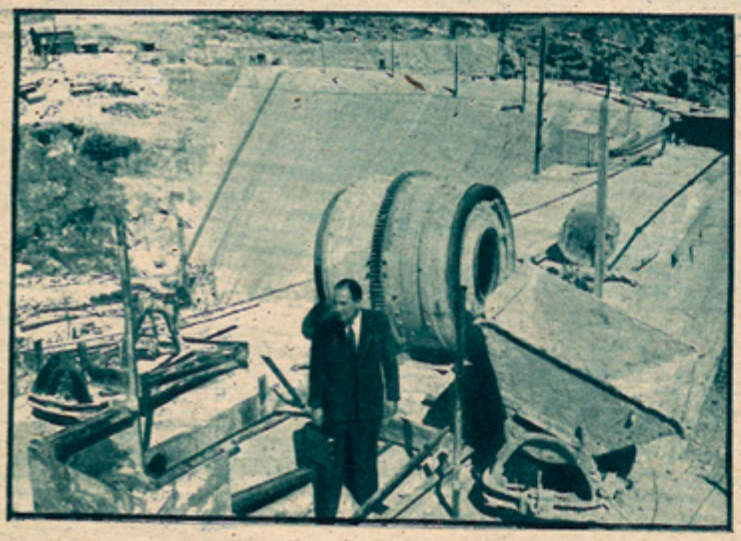
Schild sugiere, rápido:

—Este será el patio de la casa de María.

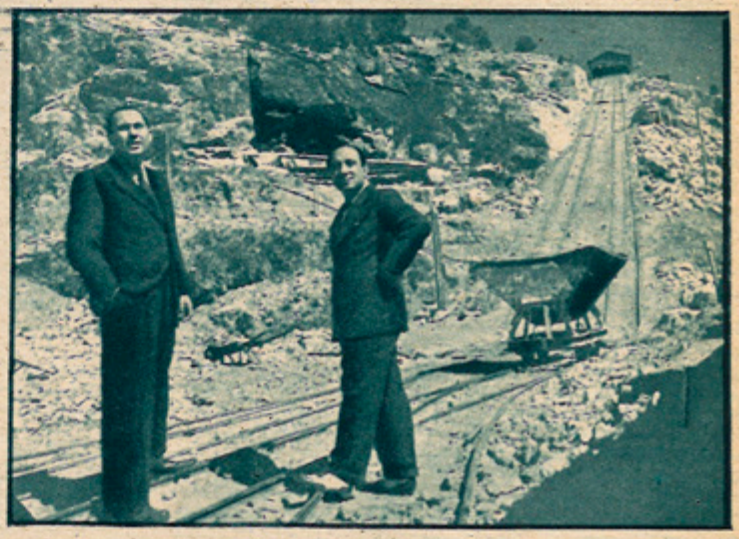
Un brujo moderno

La mañana ha transcurrido con inusitada rapidez. Alguien, con su llamada a comer, nos devuelve a la realidad. Soñando con la Historia y con el cine, nos ha parecido a todos, incluso a mí, que venía con menos pretensiones, una quimera extraordinaria, fruto de alguna enigmática experiencia del marqués de Villena. Todo ha quedado ultimado para el rodaje de *Tierra sedienta*. En el pueblo se queda Schild para trasladar al plató toda esta realidad. Se queda con sus lápices de colores, con su Leika y con su extraordinario amor por su oficio y con su fiebre por este pueblo singular. Durante unos días permanecerá allí. Y si estas gentes asisten a la proyección de *Tierra sedienta* volverán a contar a sus nietos la leyenda de un brujo con gafas que se llevó del pueblo una arquitectura que habían respetado los siglos.

Yo no dudo que *Tierra sedienta* será un gran film. Si el tema es grandioso, el paisaje tiene aún mayor majestuosidad. Rafael Gil, en las breves horas de una mañana de domingo, ha adquirido amplia documentación de decoración y ambiente, pero también su ánimo ha quedado impresionado por la ambiciosa idea de captar este drama de las tierras sedientas de Castilla, con sequedad de siglos, con la tremenda fuerza de su realidad. Yo doy fe.



Entre vagonetas, cables y herramientas, Rafael Gil va ambientándose para su labor como realizador de la película «Tierra sedienta»



Rafael Gil se empapa de «exteriores». De futuros «exteriores», antes de que la cámara capte la verdad de este paisaje para «Tierra sedienta»

DIPUTACION PROVINCIAL DE CUENCA