

HISTORIA, ESTÉTICA Y NARRATIVA
EN EL CINE ESPAÑOL:
UNA MIRADA INTERGENERACIONAL

PEDRO SANGRO COLÓN
MIGUEL ÁNGEL HUERTA FLORIANO
(COORDS.)

HISTORIA, ESTÉTICA Y NARRATIVA
EN EL CINE ESPAÑOL:
UNA MIRADA INTERGENERACIONAL

Colaboran

Ángela Agudo Gómez
Mohamed Anass Álvarez Ouriaghli
María Caballero Rodríguez
Miguel Cabero Pisonero
Celia Conde Rodríguez
Emeterio Cotarelo Mera
Pedro de Mercader Cárdenas
María Ángeles Gil López
Ángel Llopis del Arco
Pablo Manchado Cascón
Tomás Marcos Elvira
José Alberto Matas Casado

Vicente Modino Sicilia
José Carlos Muriel Parra
Enrique Plaza Laguardia
Oferlina Pérez Hernández
Bárbara Ramos López
David Sánchez Sánchez
Miguel Sánchez Vegas
Víctor Santamaría Tessier
Claudia Sastre Bueno
Juan José Vergel Hernández
Manuel Villacampa Romero
David Zamora Beneitez

Coedición:
Universidad Pontificia de Salamanca
Ayuntamiento de Salamanca
Universidad de Salamanca

2014

COLECCIÓN CUADERNOS DE LA EXPERIENCIA

Dirección de la colección:

M.^o ADORACIÓN HOLGADO SÁNCHEZ,
Universidad Pontificia de Salamanca

JOSÉ MANUEL MUÑOZ RODRÍGUEZ,
Universidad de Salamanca

DIRECTORES DEL PROGRAMA INTERUNIVERSITARIO
DE LA EXPERIENCIA DE CASTILLA Y LEÓN
EN SALAMANCA

© Los autores

Diseño de portada: a.f. diseño y comunicación

ISBN: 978-84-16066-20-9

Depósito Legal: S. 553-2014

Imprenta KADMOS
Salamanca, 2014

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
PRESENTACIÓN	11
1. CINE Y EXPERIENCIA (<i>Pedro Sangro Colón</i>)	13
1.1. La primera y la última mirada	15
1.2. Nuestro cine.....	19
1.3. Destripando las películas	21
2. APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL (<i>Miguel Ángel Huerta Floriano</i>).....	31
2.1. Breve introducción: mi amigo Daniel	33
2.2. Me lo dijeron mil veces: repitamos lo obvio.....	33
2.3. No debía de quererte... ..	35
2.4. ...Y sin embargo, te quiero.....	36
2.5. Epílogo: Las claras del día	39
3. SELECCIÓN DE PELÍCULAS (<i>Alumnos del curso "Historia, estética y narrativa del cine español; una mirada intergeneracional"</i>)	41
3.1. La aldea maldita	43
3.2. La vida en un hilo.....	49
3.3. Agustina de Aragón	56
3.4. Surcos	62
3.5. Calle Mayor	69
3.6. Viridiana.....	75
3.7. El verdugo.....	83
3.8. La caza.....	90
3.9. No desearás al vecino del quinto.....	98
3.10. El espíritu de la colmena	105
3.11. Los santos inocentes	112
3.12. La vaquilla	121

3.13. Amanece que no es poco.....	127
3.14. Tesis	134
3.15. Torrente, el brazo tonto de la ley.....	140
3.16. Todo sobre mi madre.....	145
3.17. Te doy mis ojos.....	156
3.18. No habrá paz para los malvados	161
4. BIBLIOGRAFÍA y FILMOGRAFÍA	169

Desde el Ayuntamiento de Salamanca tenemos un compromiso firme para mejorar la calidad de vida de las personas mayores y, más allá de las palabras, lo demostramos con hechos.

Realidades como esta fructífera experiencia de la mano de nuestras Universidades o como el III Plan Municipal de Personas Mayores, que, durante los últimos tres años, ha registrado 75.000 usuarios con todo tipo de actividades; entre las que destacan las dirigidas a promover la salud y vuestra autonomía personal como fórmula para prevenir la dependencia. Ampliar la oferta para impulsar vuestra participación.

Un compromiso que es necesario renovar cada año manteniendo los programas específicos y aumentando los recursos económicos a las asociaciones para garantizar el desarrollo de las actividades de carácter formativo, ocupacional, sociocultural y de promoción del asociacionismo.

Siempre os he transmitido que vuestras preocupaciones son las mías, que los mayores sois uno de los colectivos más numerosos y heterogéneos de nuestra sociedad y requerís políticas sociales específicas para paliar posibles situaciones de desigualdad y exclusión social.

Gracias por vuestro esfuerzo y ejemplo. Seguíis siendo la mejor enseñanza porque nunca dejamos de aprender de vosotros.

Alfonso FERNÁNDEZ MAÑUECO
Alcalde de Salamanca

PRESENTACIÓN

Con el trabajo que presentamos en esta publicación queremos seguir consolidando la confluencia de la *investigación* y las *relaciones intergeneracionales*.

Son tres los aspectos que confluyen en esta nueva publicación:

1- Los *Cursos Intergeneracionales* que se vienen desarrollando desde hace 10 años con el patrocinio del Excelentísimo Ayuntamiento de Salamanca, estos cursos se vinieron ofertando como una asignatura de Libre Elección de 4,5 créditos (45 horas) para los alumnos de diferentes Titulaciones y se invitaba a participar a personas mayores. Al desaparecer ese tipo de asignaturas tuvimos que buscar una alternativa que encajara en los nuevos Planes de Estudio, la solución ha sido proponer a algunos profesores que incluyan estos cursos como clases prácticas de alguna asignatura en las que admitan también a alumnos mayores.

2- *La investigación* y la innovación junto con la docencia son otras dos funciones que se le asignan a la Universidad y desde hace años intentamos desarrollar también en los Programas para Personas Mayores si queremos que estos se consoliden como ofertas universitarias. Las investigaciones además de las que realicen expertos sobre diferentes aspectos de los propios Programas deben también ir incorporando a algunos alumnos mayores en grupos de investigación, no como sujetos sino como agentes de las mismas.

3- Utilizar las *ofertas culturales del entorno* de una forma más documentada y más crítica consideramos que es un objetivo importante de los Programas universitarios para Mayores.

El **cine**, además de otras consideraciones, es una manifestación cultural, artística, etc. que nos ofrece el entorno en que vivimos. Como otras

manifestaciones culturales: literatura, pintura, música, danza, etc. que a menudo se integran en algunas películas nos pueden servir como un tiempo de ocio pero si además **aprendemos** a comprender, analizar y enjuiciar el lenguaje y los recursos que se utilizan en esas manifestaciones de la cultura ayudará a que seamos más cultos y a que podamos valorar y disfrutar mejor de esa cultura que nos ofrece el entorno.

Con esa idea de aprender a ver y valorar el cine iniciamos, hace unos 15 años como una Actividad Complementaria, el visionado y debate de películas. Al principio en la Filmoteca, y posteriormente en salas de cine, como lugar propio para su exhibición. El apoyo de los Cines Van Dyck de Salamanca y la colaboración de dos profesores de la Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia, facilitaron la consolidación de esta experiencia que denominamos Cine y Experiencia.

Desde hace 11 años entre 120 y 170 personas mayores participan en esta propuesta que consiste en asistir a lo largo del curso a 12 sesiones en las salas y en el horario del cine, en ellas el profesor *presenta* la película y en ocasiones "orienta" el visionado se finaliza con un *debate* que en la mayoría de las ocasiones lleva a muchos participantes a señalar que el cine así se ve de otra manera. Alguna vez, a petición de los asistentes, hemos programado algunas clases sobre lenguaje del cine en la Universidad.

Dos profesores de la Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia: Pedro Sangro Colón y Miguel Ángel Huerta Floriano son los que durante estos años se han encargado de llevar a cabo la actividad Cine y Experiencia.

En la publicación que presentamos estos dos profesores han diseñado y desarrollado esta propuesta de trabajo en la que combinan las "horas de prácticas" para 18 alumnos de una asignatura de la Titulación de peridismo las que asistieron 9 alumnos mayores.

En esta obra se integran los tres apartados que enunciamos, recogen una parte del trabajo de *investigación* realizado por un grupo *intergeneracional* sobre una temática de la *cultura de nuestro entorno*.

Adoración HOLGADO

1. CINE Y EXPERIENCIA

Pedro Sangro Colón

1.1. LA PRIMERA Y LA ÚLTIMA MIRADA

Junto a mi colega en lides docentes y amigo en trances vitales, Miguel Ángel Huerta Floriano, tengo la inmensa fortuna de ser convocado anualmente para participar como profesor en muchas actividades que, bajo el amparo de la Universidad Pontificia de Salamanca, organiza el Programa Interuniversitario de la Experiencia.

Entre todos los cursos, seminarios y programas compartidos con el alumnado de la tercera edad, sin duda el ritual del visionado y posterior debate de películas de estreno llevado a cabo en las salas de los cines Van Dyck de Salamanca durante muchos cursos (organizados en complicidad con Mary Luz y Juan Heras, mecenas por mérito propio de la exhibición del séptimo arte en la ciudad charra) es el más placentero de cuantos trabajos he asumido en mi vida.

Cuando comencé a colaborar hace ya dos décadas, percibía a aquellos alumnos mayores de forma equiparable a cómo consideraba a mis abuelos durante la adolescencia y primera juventud: viejos, cariñosos y entrañables, pero ajenos a la actualidad de los tiempos. Sin embargo, su mirada sobre el cine más contemporáneo que hemos compartido todo este tiempo ha hecho que mis ideas preconcebidas se vayan al traste, afortunadamente. Exquisitos, inteligentes, brillantes y con enorme capacidad emocional para experimentar los conflictos que subyacen bajo cualquier historia en imágenes, mis alumnos de la experiencia se han descubierto como mis maestros en su comportamiento como espectadores.

También el inexorable paso del tiempo ha ayudado a modificar esa primera impresión errónea de la senectud: mi ahora canoso cabello y mis arrugas orgullosas de su casi medio siglo dan cuenta de que parte de la vida ha pasado también por mí. Con alegría, he descubierto que este proceso de envejecimiento, además de inevitable y natural es, cuanto menos, fascinante, ya que proporciona algo de incalculable valor que la miopía de la juventud y el posterior astigmatismo de la madurez me impidió reconocer en su momento: la experiencia.

Una de mis películas favoritas, el western crepuscular *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992) parte de un relato que Clint Eastwood, director de la cinta, compró a principios de los años ochenta y guardó pacientemente en un cajón hasta adquirir la edad suficiente para que él mismo pudiera interpretar convincentemente al atormentado protagonista (Bill Munny). El gesto de paciencia de Eastwood no perseguía únicamente adquirir la apariencia física del personaje, sino que anhelaba disponer de la experiencia vital suficiente para poder transformarse en él. El octogenario cineasta es un ejemplo vivo que prueba lo necesario que es cumplir años para crecer también como artista: cuanto más ajado está su rostro y más pellejos cuelgan de sus brazos, su cine se hace más grande.

Igualmente, la experiencia nos permite, en nuestro rol de espectadores, saborear placenteramente las historias, descuartizar el corazón de las películas, entenderlas, recuperarlas, redescubrirlas, descifrarlas, amarlas más allá de la aventura pasional de una tarde en el cine. Todos tenemos un puñado de títulos que lejos de avinagrarse han reposado según se aceleraba la vida dejando entrever su condición de "clásicos", independientemente de la época del cine en la que se inscriban. La experiencia en este caso proporciona las instrucciones que potencian la sabiduría, el gusto y la cultura cinematográfica necesarios para valorar en su justa medida todo tipo de películas. Mis debates tras los visionados con los alumnos del programa de la Universidad de la Experiencia así lo confirman.

Como amante de las paradojas que soy, se me ocurre que también la falta de experiencia puede ser un tesoro a la hora de transitar por las emociones y experimentar la vida a través de manifestaciones culturales como la ficción cinematográfica. Recuerdo cómo quedé conmocionado la primera vez que vi *El buscavidas* (*The Hustler*, Robert Rossen, 1961). Aunque no entendí del todo el alcance de lo que allí se narraba, sin duda mi desasosiego se produjo porque por primera vez experimenté, gracias a una película, la soledad y la pérdida del protagonista como propias. Tampoco sé explicar por qué volví para ver por segunda vez *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Arc*, Steven Spielberg, 1981) al día siguiente del primer pase (al mismo cine) teniendo aún fresco todo el argumento: quizá las aventuras que el arqueólogo Jones vivía me servían como bálsamo escapista ante la realidad, algo oscura entonces, de un adolescente de doce años en Madrid. No lo diré, pero sé perfectamente qué temible escena fue la causante de mis miedos nocturnos durante varios años después de ver un pase televisivo de *Los crímenes del museo de cera* (*House of Wax*, André De Toth, 1953), un pánico infantil que, cumplidos los catorce, oculté por vergüenza a mis compañeros escolares para siempre.



El cineasta Clint Eastwood propone un cine basado en la experiencia.

No cabe duda, a estas alturas, de que el cine moldea la virginal identidad infantil y adolescente, embriagándonos con emociones que, aunque vicarias, surten efectos demoledores en nuestra concepción del mundo y ejercen una influencia hipodérmica en nuestra conducta y educación. Como se comenta en un momento de este libro, cuando el realizador Víctor Erice se acercó de forma muy personal al mito de Frankenstein para reflexionar sobre la infancia en esa maravillosa película titulada *El espíritu de la colmena* (1973), la imagen que mejor supo sintetizar el alma de la película es aquella en la que la niña protagonista (Ana Torrente, de apenas siete años de edad, en su debut cinematográfico) asiste extasiada en el cine de su pueblo a una proyección del clásico de la Universal *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) y ve, por primera vez, aparecer en la pantalla al monstruo. Lejos del fingimiento, el plano que registra ese momento pertenece a la reacción real y espontánea de la pequeña ante la imagen cristalizada del personaje que interpretó Boris Karloff. Su gesto robado a la realidad destaca dentro de esta exquisita ficción, presidida por una voluntad de estilo, por su capacidad para expresar el descubrimiento a través de la mirada incontaminada.

No hace falta tener siete años para identificarse con Ana, confusa ante la mezcla de fascinación, ternura, curiosidad y miedo que la imagen del hombretón de piel grapada y cráneo atornillado le despertaba. Todos hemos ido creciendo y descubriendo el mundo gracias al cine: los monstruos, los besos, la venganza, la violencia, el mundo, el amor, la belleza, el odio...

Por eso, es emocionante pensar en que hay muchas películas que aún no hemos visto esperándonos para cambiarnos la vida o, al menos, proporcionarnos más experiencia para afrontarla en condiciones. Todos los años, cuando recibo a mis alumnos de primero de carrera, constato que adolecen

de una base cinematográfica mínima: apenas han visto nada. Lejos de resultar un problema o considerarlo una carencia, les hago saber lo afortunados que son: ¡cuántas horas de placer les esperan! Aún no han descubierto el toque de Lubitsch. No han gritado como Tarzán y no se han enredado con los hermanos Marx. Apenas han descubierto lo mejor de Spielberg. No conocen los trucos de Orson Welles. Tampoco han sufrido con el suspense de Hitchcock. El cine europeo es un gran ausente para ellos: poco saben del placer que supone acercarse al universo personalísimo de Truffaut, Godard, Rossellini, Antonioni o Bergman. La contracultura de los setenta que trajo el Nuevo Hollywood apenas la han catado. Ni siquiera saben que hoy mismo, siempre hay alguna película en cartelera capaz de echar un órdago al resto de la oferta de entretenimiento audiovisual concebida para acaparar su ocio (redes sociales, dispositivos móviles, videojuegos, consumo de música...)

Esta bendita ignorancia de los alumnos jóvenes debe verse como su mayor potencial. Su mirada está libre de prejuicios. Su personalidad por moldear. Únicamente hay que desenredar el hilo de la pantagruélica oferta de consumo y mostrarles el género más provechoso. Internet se les presenta como la biblioteca audiovisual de Alejandría. Los cines son templos donde el visionado exige una mayor comunión. Los móviles, tapas de ficción que anticipan un almuerzo en pantallas mayores. Pero lo importante es, al fin y al cabo, ver. Porque ver es aprender.



En El espíritu de la colmena, una niña descubre el mundo a través de una pantalla de cine.

1.2. NUESTRO CINE

Uno de los lugares de posible encuentro para las miradas profanas y las añejas es lo nuestro. Aquello que reconocemos. El hogar. El sitio al que pertenecemos y que nos define. Yo mismo, durante mi aprendizaje personal mediante la experiencia he pasado del desde el desconocimiento (e incluso el desprecio) hasta el máximo interés por el cine español. Nuestro cine.

La calculada colonización comercial del mundo anglosajón, especialmente de todo lo que proviene de Norteamérica, se ha extendido también a la ficción desde que tengo uso de razón. De pequeño he coleccionado cromos de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), he jugado a indios y vaqueros y he pedido siempre en navidades alguna película de Charles Chaplin para mi querido *Cinexin*. Conocí a Cary Grant antes que a Fernando Fernán Gómez y cuando empecé a interesarme por el cine Billy Wilder parecía la referencia indiscutible de la comedia.

Sin embargo, la sabiduría que llega con la edad ha hecho su trabajo silente y necesario. Neville, Bardem, Berlanga, Nieves Conde, Buñuel, Almodóvar, Saura, Amenábar, Urbizu... Pero también Santiago Segura, Florián Rey, Juan de Orduña o Tito Fernández. Sus películas, más allá de su calidad artística, indiscutible en alguno casos, forman parte de nuestra historia y alimentan nuestra experiencia como *voyeurs* españoles.

La intersección de las miradas en el cine patrio es, precisamente, lo que justifica este volumen. Echar un vistazo intergeneracional a nuestras historias audiovisuales, imaginando que es posible que los alumnos de la experiencia no hayan podido ver muchas películas españolas contemporáneas, y aventurando que los estudiantes veinteañeros desconozcan que el cine español existe también, como el americano, desde hace ya más de un siglo, puede dar lugar a un debate enriquecedor en el que las enseñanzas provengan de los dos polos reunidos: la mirada fresca de lo de hoy y la visión experimentada de lo de ayer.

Con esta premisa, y gracias a la financiación del ayuntamiento de Salamanca, surgió el curso "Historia, estética y narrativa del cine español; una mirada intergeneracional" que presta el título al libro que el lector sostiene en sus manos.

Los alumnos, ocho del Programa interuniversitario de la experiencia y dieciséis de diferentes grados de la Universidad Pontificia, recibieron, en primer lugar, unas clases de contexto sobre la historia del cine español que impartió mi colega Miguel Ángel Huerta (en el siguiente capítulo, el lector puede encontrar una síntesis de las principales cuestiones suscitadas en el

aula). A continuación, comenzaron a trabajar durante cinco semanas en un taller colaborativo para preparar este texto.

Antes de continuar es obligado y necesario señalar el maravilloso comportamiento de ambos grupos de alumnos (más y menos jóvenes), convertidos a lo largo de la semana en un único equipo compacto. Divididos en células de tres componentes, la primera tarea que se encomendó fue la de seleccionar los dieciocho títulos de nuestra cinematografía que finalmente ocupan estas páginas. Partiendo de un listado mucho más amplio que proporcionamos inicialmente los profesores, un debate redujo la propuesta en función de criterios tales como: a partir de los años treinta cubrir todas las décadas del siglo XX con los ejemplos; no repetir más de un título de un mismo director; combinar distintos géneros; o bien tratar de conjugar calidad artística y éxito comercial en la criba final.



Algunos alumnos del curso intergeneracional discuten acerca de la selección de películas.

Si no están todos los que son, sí son todos los que están. No se pretendía, en ningún caso, un resultado enciclopédico, por lo que estoy seguro de que el lector echará de menos películas representativas de nuestra industria cinematográfica importantes en su vida, pero coincidirá en la pertinencia de las escogidas y comprenderá las limitaciones que un trabajo colectivo como éste conlleva.

Asignados de forma azarosa los títulos a repartir, conformamos los equipos de trabajos mixtos atendiendo a las edades (es decir, que siempre coincidiesen alumnos de distintas generaciones). El objetivo de todos estos preparativos no es otro que revisar el cine español compartiendo la experiencia de unos y otros para el enriquecimiento mutuo. Y nos pusimos a trabajar.

1.3. DESTRIPIANDO LAS PELÍCULAS

Para facilitar la labor de los alumnos, diseñamos un modelo de análisis de películas operativo que diese unidad al resultado final y les orientase a la hora de enfrentarse con la disección de los filmes. Básicamente es el que sigue:

Ficha técnica

La elaboración de una ficha técnica facilita enormemente la identificación de los diferentes autores que intervienen en la elaboración de los filmes. Siendo el cine un medio de representación colectivo, el reduccionismo que supone atribuir la autoría de una película únicamente al director a veces juega malas pasadas ¿Sería igual de negra *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2012) sin José Coronado en el papel del ex policía Santos Trinidad? ¿La belleza de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) se mantendría sin la intervención de Luis Cuadrado en la dirección de fotografía? ¿Funcionaría tan bien en taquilla como lo hizo *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) si Alfredo Landa no hubiera sido su protagonista? ¿Sería igual de dura y áspera *La caza* (Carlos Saura, 1966) sin el montaje de Pablo G. Del amo? ¿Existiría *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) sin Rafael Azcona en el guión? ¿La música de Antón García Abril para *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984) es sustituible? ¿La perfecta producción de *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999) sería posible sin la presencia del hermano del realizador, Agustín Almodóvar?

Si cogemos, por ejemplo, la película *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), uno de los títulos que por falta de espacio se quedó fuera del listado siendo absoluto merecedor de un puesto en la selección, el aspecto que presentaría la ficha técnica que proponemos sería este:

PLÁCIDO (1961)

Dirección: Luis García Berlanga.

Producción: Alfredo Matas, para Jet Films.

Guión: Rafael Azcona, Luis García Berlanga, José Luis Colina y José Luis Font.

Fotografía: Francisco Sempere (B/N).

Música: Miguel Asins Arbó.

Montaje: José Antonio Rojo.

Duración: 85 min.

Intérpretes: Cassen (Plácido Alonso), José Luis López Vázquez (Gabino Quintanilla), Elvira Quintillá (Emilia), Manuel Alexandre (Julian Alonso), Mari Carmen Yepes (Martita), Jesús Puché (Don Arturo), Amelia de la Torre (Doña Encarna de Galán), José María Cafarell (Zapater), Xan das Bolas (Rivas), Fernando Delgado (representante), Laura Granados (Erika), José Orjás (Notario), Xavier Vivé (Edmundo Galán), Agustín González (Álvaro Gil), Julia Delgado (María Helguera), Antonio Ferrandis (Ramiro).

Con esta información compilada se restituye la justicia que otorga su parte del pastel autoral a cada uno de los miembros del equipo. Además, antes de lanzarse al visionado, obliga a que los alumnos investiguen acerca del filme, aprendiendo a buscar los datos precisos de cada apartado.

Una parte de la instrucción del curso consiste, precisamente, en aprender a documentarse. No cabe duda de que en nuestros días Internet es la fuente más accesible y completa a la que podemos dirigirnos para elaborar con garantías una ficha técnica. Las dos direcciones utilizadas por nuestros alumnos se corresponden con las dos bases de datos empleadas habitualmente por investigadores, docentes, críticos y profesionales del medio, en los referido al cine español (www.imdb.com y <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/datos-de-peliculas-calificadas.html>)

Creemos, además, que la mera búsqueda hipertextual de los nombres y la misión que desempeñan en los créditos de las películas ayuda a los equipos de trabajo a familiarizarse con el material ficcional que van a visionar a continuación.



Antes de lanzarse al visionado, los grupos se documentan sobre cada película.

Sinopsis

Brevemente persigue realizar un resumen claro y completo del argumento de cada película, sin entrar en valoraciones emocionales ni en explicaciones temáticas. La sinopsis desarrolla de forma ordenada los principales segmentos discursivos del relato: planteamiento, nudo y desenlace. El mero ejercicio que supone narrar la historia que contiene un filme, pone de manifiesto sus claves de contenido: tono empleado, personajes que aparecen y jerarquía de los mismos, geografía y tiempo en los que suceden los acontecimientos, género o hibridación de géneros a los que se debe la obra... Es imprescindible no conformarse con la sinopsis utilizada en la publicidad y promoción del filme, pues su finalidad es comercial y nunca divulgativa o didáctica. Siguiendo con el ejemplo de *Plácido*, plantearíamos un resumen argumental de esta guisa:



Cartel de Plácido, obra que sirvió de ejemplo a los estudiantes para elaborar el método de análisis.

Es Nochebuena. En una ciudad de provincias de la España de los años cincuenta se ha organizado una cabalgata que, bajo el lema "ponga un pobre en su mesa", pretende desplegar una campaña benéfica. Quintanilla, responsable de la organización, ha contratado a Plácido y su motocarro para que le transporte durante toda la noche junto a parte de la parafernalia que soporta el evento. El humilde chofer aprovecha una de las primeras paradas para visitar a Emilia, su mujer, que junto al resto de la familia sobrevive trabajando como encargada de unos urinarios público. La familia le informa de que al

día siguiente vence la letra del vehículo con el que se gana la vida. Lamentablemente, la cartilla de ahorros que Plácido vacía no alcanza para saldar la deuda del motocarro y consecuentemente corre peligro de ser embargado.

Mientras, la empresa "Ollas Cocinex", patrocinadora de la cabalgata, pone en marcha una subasta de pobres —cada familia postora se llevará el pobre adjudicado a cenar a su casa— a la que acuden también algunos artistas de poca monta recién llegados de Madrid para dar pompa a la campaña "solidaria".

Después de mucho insistir, Plácido convence a Quintanilla para que le acompañe al banco a explicar su situación y consigue que el director demore unas horas el pago. Al regresar a la cabalgata, las desesperadas súplicas de Plácido ablandan a Zapater, dueño del emporio de las ollas, quien le adelanta el dinero requerido. Pero el banco ya ha cerrado, por lo que Plácido aborda directamente al notario —presente en la subasta— y se presenta en su casa con intención de pagar. Esta vez son unos gastos extras imprevistos lo que lo impide. Desesperado, busca a Quintanilla para que le saque del apuro.

Al fin, lo encuentra en casa de unos burgueses que tratan de casar a un pobre al borde la muerte para evitar que viva en pecado con su pareja. Tras localizar a la novia, la ceremonia se produce con el hombre ya cadáver. Plácido accede entonces a transportar el cuerpo a su casa si Quintanilla le da el importe que le falta, ofreciéndole una cesta de navidad como parte del trueque. Cuando al fin Plácido se persona ante el notario con el dinero necesario, este descubre que el plazo legal no obligaba, en realidad, a saldar la deuda esa noche.

Contexto del filme

Abordamos ahora el contexto que rodea la producción de cada película. Refiriéndonos al director, en ocasiones será interesante relacionar el título analizado con otros de su filmografía, compararlo con cintas previas, señalarlo como antecedente de las futuras o determinar su importancia dentro del conjunto de la obra llevada a cabo por el cineasta a lo largo de su vida.

Este es también el apartado adecuado para destacar la especial colaboración de los cabezas de equipo en la factura final del filme: guionista, montador, director de fotografía, intérpretes.

También conviene destacar aquellos elementos relevantes de la producción de la película que hayan tenido una incidencia directa en el resultado. Aquí cabe referir información relativa a los avatares del rodaje, la escritura del guión, las posibles versiones de montaje, la batalla mantenida en caso de enfrentamiento con la censura, las dificultades presupuestarias, o

cualquier otro elemento relacionado con los cambios acaecidos durante la realización de la obra (inclemencias meteorológicas, cambios en los papeles protagonistas, papel jugado por el productor en las decisiones tomadas, importancia de las localizaciones...).

El contexto permite inscribir a la película en el movimiento o corriente estética cinematográfica a la que pertenece y el género en el que opera (comedia, histórico, musical, cine negro, aventuras...). O bien, por el contrario, distinguirlo como una pieza diferente a los modelos establecidos previamente.

Es de suma importancia atender al momento histórico en el que se produce la película: las circunstancias que rodean a la industria cinematográfica española. Pero también hay que prestar especial atención al determinismo generado por la situación política, cultural y económica, tanto nacional como internacional.

Por último, se pueden tender puentes y establecer vínculos con otras películas derivadas con las que la analizada guarde algún parentesco de serialidad: segundas partes o *remakes*, por ejemplo.

El ejemplo de *Plácido* puede ayudar al lector a entender mejor la utilidad de construir un contexto de cada película como antesala de la proyección.

Luis García Berlanga (12 de julio de 1921, Valencia/13 noviembre de 2010, Madrid) es el máximo exponente de un cine reformista cuyos orígenes se centran en la representación satírica de los referentes sociales y culturales de la España franquista. Su filmografía muestra en una veintena de títulos una visión grotesca y esperpéntica de la intrahistoria de nuestro país y configura una de las obras cinematográficas más importantes y personales del celuloide español.

Plácido es su sexto largometraje y marca una etapa en su carrera que abraza el esperpento y el humor negro. Supone, además, su primera colaboración con Rafael Azcona, con el que formará un tándem durante el resto de su filmografía. La historia original es anterior a la existencia de la película y se llamó durante años "Siente a un pobre a su mesa", idea que Berlanga tomó de una campaña real llevada a cabo por algún ministerio provincial de la época, que le serviría para plantear una sátira sobre los ricos y su impostada caridad con los más necesitados.

Las dos primeras sinopsis fueron rechazadas a pesar de la ayuda prestada por José Luis San Pedro en la segunda versión. Azcona y Berlanga retomaron el trabajo durante dos meses en el café Comercial, como era su costumbre, hasta escribir una nueva versión muy avanzada que, como novedad, aportaba el hecho de que toda la acción transcurriera en una noche. Alfredo Matas

se interesó pronto por ella, aunque tardó más de un año en poder levantar económicamente la película. Estando Azcona en Italia, el inicio del rodaje se anunció inminente, por lo que José Luis Colina y José Luis Font —con los que ya había colaborado en *Novio a la vista* (1954) y *Los jueves, milagro* (1957)— ayudaron a Berlanga a apuntalar el guión mientras se localizaban escenarios y se trabajaba con el *casting*. Sin embargo, una falla en la financiación detuvo el comienzo de la grabación y Azcona tuvo tiempo de volver y revisar el guión hasta su versión definitiva, justo antes del primer día de rodaje en Manresa, el 27 de febrero de 1961.



Un equipo de trabajo redacta información relativa al contexto del filme con el que trabajan.

Breve análisis

En el mismo se describen y comentan con libertad, y desde la perspectiva de cada espectador, apartados diferentes. En el primero se establecen referencias a la construcción narrativa cuya estructura soporta la historia. Se puede apelar, por ejemplo, a los moldes dramáticos de las tramas que la película

emplea, así como a los elementos estructurales con los que se construye: punto de vista, orden de las escenas, expectativas generadas, uso del suspense, carreras de obstáculos, giros, clímax.

El segundo apartado permite ejercer comentarios relativos a la misma historia, estableciendo opiniones sobre la construcción de los personajes y la escritura de los diálogos.

Es sumamente importante, también, el análisis de los elementos empleados en la puesta en escena escogida. Formalmente, esto invita a referir cómo funciona la planificación, el montaje, la fotografía empleada, la dirección de actores, la escenografía, el vestuario, los decorados, el uso del sonido...

Por último, se hace necesaria una reflexión sobre la ideología que destila la película. Se puede aventurar el tema que plantea la historia, conectarlo con los mitos de los que bebe, establecer simbologías, o bien juzgar moralmente la visión del mundo que propone a sus potenciales espectadores. Veamos un breve análisis de *Plácido* como ejemplo-resumen de lo expuesto:

Plácido es, por encima de ninguna otra cosa, una película crítica con la cínica caridad administrada y obligada que pregonaba el régimen franquista. El villancico final que cierra el filme, superviviente de la poda de la censura, certifica este extremo al clausurar la historia de forma pesimista y subversiva al entonar con su letra un claro mensaje de denuncia: "en esta tierra ya no hay caridad y nunca la ha habido y nunca la habrá".

El ataque a la conciencia de la burguesía de la época se hace notar argumentalmente en la hipócrita subasta de pobres, tratados como exóticos adornos decorativos cuya única finalidad es certificar el cartón piedra del espíritu navideño de quienes les acogen frente a los vecinos: cuando uno de los indigentes enferma gravemente, el único esfuerzo que realiza la familia Galán, anfitriona de su cena, es llamar al dentista que vive en el piso de abajo porque "algo sabrá". El odontólogo, cuyo pobre conoce al enfermo de arriba, se entera ventajistamente de que lo que este padece es una angina de pecho y solo entonces decide personarse en casa de sus vecinos, motivado exclusivamente por la idea de quedar bien ante ellos al diagnosticar precozmente la enfermedad del harapiento invitado.

En otro momento, cuando los Galán se enteran de que el moribundo que albergan en su casa "está viviendo en pecado" con otra pobre, deciden buscar a la querida para proceder a casarlos inmediatamente antes de que el primero fallezca. Uno de los momentos más crueles e hilarantes del filme sucede cuando Doña Encarna Galán mueve afirmativamente la cabeza del hombre, ya cadáver, dando por válido el enlace.

La ingente cantidad de personajes que entran y salen de cuadro estimuló a Berlanga a utilizar para la composición el plano secuencia de forma recurrente, convirtiéndolo a partir de *Plácido* en seña de identidad de la puesta en escena del realizador valenciano. Moderna aún en nuestros días, la estructura dramática de la película entremezcla diferentes tramas en un fresco coral cuya acción transcurre a lo largo de una sola noche, lo que le permite hacer gala de un pelotón de actores secundarios que convierten a la película en una perfecta representación costumbrista de la España del momento.

Sus débitos con el cine neorrealista, que se hacen notar en las resonancias que la premisa de la película mantiene con la fundacional *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) —un personaje lucha por salvar su herramienta de trabajo en un contexto de miseria y crueldad social—, permiten a su aparentemente inocua propuesta cómica, hablar de una sórdida realidad de forma velada e indirecta, consiguiendo burlar la censura y trenzando uno de los mejores filmes españoles de todos los tiempos.



El taller reunió a jóvenes y mayores en una experiencia colaborativa única.

Recepción

Este epígrafe permite incorporar al análisis del filme otras informaciones relevantes relativas a la acogida que el público y la crítica brindaron a la película tras su estreno. También es conveniente mencionar los galardones más importantes obtenidos en certámenes y festivales. Se trata, en síntesis, de dar cuenta de la huella que la película ha dejado en la historia del cine y en el imaginario del público. Siguiendo con la ilustración del filme de Berlanga:

Plácido fue acogida con énfasis por la crítica. En España reunió a 21.923 espectadores en las salas. Recibió una nominación al Oscar a la mejor película extranjera en 1962, y otra para hacerse con la Palma de oro en el festival de Cannes. El Sindicato del Espectáculo otorgó un premio al mejor actor de reparto a Manuel Alexandre y el Círculo de Escritores Cinematográficos la consideró la mejor película de ese año.

Comentario personal

Se propone, finalmente, que cada alumno ejerza un último comentario libre, una propuesta de lectura personal e íntima de la película. ¿Cuándo y dónde la vio? ¿Qué recuerdos le trae? ¿Qué significó en su vida? Este último epígrafe es muy revelador, pues enfrenta las dos miradas (jóvenes y mayores) para enriquecer las conclusiones del trabajo.

Para evitar al lector una excesiva carga emocional del que firma el capítulo, dejaremos el apartado en blanco a la espera de los comentarios de nuestros alumnos, al fin y al cabo, autores del volumen y auténticos protagonistas del encuentro entre el cine y la experiencia.

2.
APUNTES SOBRE
LA HISTORIA
DEL CINE ESPAÑOL

Miguel Ángel Huerta Floriano

2.1. BREVE INTRODUCCIÓN: MI AMIGO DANIEL

Mi amigo Daniel no es real. Podría llamarse Juan, Pepe o Adolfo. Es una ficción, así que no tiene un DNI expedido en comisaría. Pero existe como existe cuanto alumbra la imaginación, esa criatura misteriosa y juguetona que todos llevamos dentro, aunque la mía no dé para mucho.

Un día mi amigo Daniel me confesó con aire displicente:

–“Yo no veo cine español”.

“¿Y eso?”, pregunté yo. “Es muy malo”, replicó. “Y encima –añadió–, está todo lo demás”.

Puede que “todo lo demás” le suene, paciente lector: es un cine subvencionado que solo cuenta historias de la Guerra Civil; es cutre y lo hace gente de mal vivir que cae gorda.

Yo preferí callarme, pedí otra de boquerones y cambié de tema.

A ver si logro contestarle con este torpe capítulo.

2.2. ME LO DIJERON MIL VECES: REPITAMOS LO OBVIO

Por simplificar, el cine lo inventaron los Lumière con sus obreros saliendo alegres de una fábrica y lo reinventó el mago Georges Méliès empotrando un cohete contra el ojo de la Luna. En España fue *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (Eduardo Jimeno, 1897) la primera película de la historia y Segundo de Chomón, nuestro revolucionario de la fantasía gracias a joyas como *El hotel eléctrico* (1907). El apellido Lumière domina la ciudad de Lyon, donde a los hermanos les han dedicado plazas, monumentos, museos y hasta una universidad no poco prestigiosa. Sin embargo, de los pioneros españoles no existe apenas memoria. Segundo de Chomón solo existe en los libros de historia, que nos cuentan que en su día ya le tocó emigrar para prosperar a la sombra de... ese mito universal que es Georges Méliès. ¿Qué nos pasa?



Fotograma de El hotel eléctrico, la imaginativa obra del pionero español Segundo de Chomón

Nos pasa que durante largo tiempo no enterrábamos a los “cómicos” en “sagrado”. Nos sucede que muchos de nuestros genios murieron pobres, devorados por el olvido o en el exilio. Nunca hemos sido un país especialmente cuidadoso con la cultura que producimos, hecho paradójico cuando reparas en que las actividades industriales y comerciales nunca han alcanzado en la nación las impresionantes cotas de su patrimonio artístico, un tesoro que podríamos lucir con orgullo literario, pictórico, arquitectónico y, por supuesto, cinematográfico.

El cine, también el español, merecería respeto ya solo por eso, por la cantidad de magníficas obras que nos han procurado –y procuran– miles de horas de placer estético. Suena un poco ingenuo en tiempos dominados por la tiranía de lo práctico, pero afortunadamente los seres humanos tenemos la capacidad de conovernos con la sublime inutilidad de lo bello.

Con todo, la importancia del “séptimo arte” va mucho más allá. Desde las animosas gentes que salían de misa de doce en Zaragoza a finales del siglo XIX el cinematógrafo demostró un potencial enorme para reflejar a las sociedades en las que emergen sus discursos, sean documentales o ficticios. El cine es también un espejo que nos devuelve la imagen de lo que somos, aunque su importancia va todavía más allá, pues crea valores, influye sobre nuestra percepción e inculca modelos de conducta. ¿Acaso no se ha preguntado nunca, generoso lector, qué extraña fuerza nos empuja los fines de semana a los monumentales atascos de los centros comerciales de la periferia cuando esa función la han desempeñado históricamente las plazas de nuestras ciudades y pueblos? ¿O por qué nuestros niños y jóvenes celebran Halloween por todo lo alto mientras dan la espalda a los rituales que definen la hispánica Festividad de Todos los Santos? No hace falta concentrarse demasiado para formular como hipótesis la influencia de otras industrias

conscientes de lo mucho que hay en juego en la batalla por el dominio de los mensajes audiovisuales. Industrias que, como la estadounidense, están “subvencionadas”, portan una evidente carga ideológica –en sentido estricto todo mensaje masivo la lleva consigo– y tienen algunos profesionales de dudosa moralidad, si es que hay alguien que quiera perder su tiempo juzgando la vida privada de los artistas.

Sin embargo, mi “amigo” Daniel solo ve cine estadounidense.

2.3. NO DEBÍA DE QUERERTE...

El cine español nos entrega un arsenal de respuestas si nos preguntamos quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos. Renunciar a su conocimiento no solo es síntoma de una pereza intelectual poco recomendable sino que constituye también un riesgo de empobrecimiento colectivo. Lo cual no impide aplicarle toda la conciencia crítica que sea menester, pues padece algunos males atávicos que tampoco conviene olvidar.

Uno de ellos viene de largo. El cinematógrafo surgió y se desarrolló en un contexto de revolución industrial que España no acometió con todas las consecuencias a finales del siglo XIX. Lastrada entonces por una sociedad eminentemente agraria, altos índices de analfabetismo y una burguesía más bien débil, los primeros pasos históricos dejaron al cine español lejos de los países más desarrollados.



A principios de siglo XX España era un país mayoritariamente agrario, tal y como refleja la película Nobleza baturra.

Ese atraso pareció instaurarse para siempre, al menos desde el punto de vista industrial. Durante todo el siglo XX –y lo que llevamos de XXI– el raquitismo y la atomización fueron dos constantes no deseadas. Dicho de otra forma, la existencia de muchas, pequeñas y efímeras productoras ha

sido una de las características que explican la falta de solidez en las bases de un negocio cuyo funcionamiento es caro y complejo.

Por otra parte, la convulsa vida política española durante buena parte del siglo XX es otra de sus características no deseadas. La dictadura de Primo de Rivera, la agitada II República Española, las casi cuatro décadas de franquismo que siguieron a la cruenta Guerra Civil y el tenso camino a la democracia no crearon, precisamente, las condiciones ideales –tanto creativas como industriales– para la estabilidad de un sector necesitado de gruesos pilares. Una de las consecuencias principales de todo ello es el hecho de que el cine español ha sufrido siempre algún tipo de intervención administrativa, desde largos periodos de censura política hasta la dependencia casi total de las ayudas públicas, cuando no los dos factores al mismo tiempo.

Con semejante panorama resulta difícil hablar en sentido estricto de la existencia de una industria. O apenas extraña el permanente uso de la palabra “crisis”, de facto el segundo apellido de *Cine Español*. Una crisis no solo económica sino también de imagen –que le pregunten a mi amigo Daniel– a la que ha contribuido la picaresca de algunos productores especializados en aprovechar las grietas del sistema de ayudas para hacer negocios dudosos con películas que no generan el más mínimo beneficio colectivo.

Todo eso también ha sido así.

2.4. ...Y SIN EMBARGO, TE QUIERO

No obstante, hasta la última, más imperfecta y ventajista producción merece nuestro interés. Los historiadores y críticos se han volcado generalmente en las otras, las más prestigiosas. Y de esas hay afortunadamente bastantes, muchas más de las que se reconoce en un país que suele mirar con recelo a sus artistas.

El libro que tiene en sus manos, generoso lector, incluye algunos jalones de primer orden con los que ir tejiendo una historia de nuestro cine, en concreto del sonoro. Cierto es que el periodo mudo dio dos de los nombres más universales de la cinematografía nacional, el ya citado Segundo de Chomón y el legendario Luis Buñuel, pionero del surrealismo que también tuvo que crecer en tierras francesas. Sin embargo, el curso intergeneracional que funcionó como laboratorio de ideas para este volumen aprendió a practicar el doloroso deporte de la renuncia, dejando como única –y magnífica pieza– del silente *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930).

En cuanto al sonoro, es imposible discutir la figura de Edgar Neville, artista multifacético, elegante y cosmopolita cuya fama está muy por debajo de méritos como *La vida en un hilo* (1945), original comedia que de haberse rodado en Hollywood sería una referencia mundial. Mucho más conocidos son los trabajos de Juan Antonio Bardem y de Luis García Berlanga, los dos estandartes del primer cine crítico y disidente que se hizo durante la dictadura franquista, tal y como demuestran sus respectivas *Calle Mayor* (1956) y *El verdugo* (1963). De todas formas, lo cierto es que antes de estos títulos ya le había salido al aparato propagandístico/franquista algún lunar como la durísima *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). Y si algo caracterizó a esos años cincuenta y primeros sesenta fue la influencia –tardía aunque riquísima– del neorrealismo italiano, corriente que, finalizada la II Guerra Mundial, sintetizó como ninguna otra ética y estética.

Poco a poco, también llegarían a España los ecos de los revolucionarios modernos que en los sesenta dinamitaron desde Europa las estructuras del clasicismo. El lenguaje fílmico se tornó más indirecto y menos transparente y se escoró hacia lo existencial y simbólico. En nuestras fronteras brotó el Nuevo Cine Español con propuestas tan vigorosas como *La caza* (Carlos Saura, 1966) y, poco después y en continuidad, el “cine metafórico” que cubrió de bellas metáforas –como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973)– la agonía definitiva del franquismo. Algo de todo eso asomaba ya en *Viridiana* (1961), así que conviene dejar constancia en este libro por mucho que Buñuel fuera más bien por libre, dada su doble condición de vanguardista y exiliado.



Hacia el final del franquismo surgieron películas de gran calado poético como El espíritu de la colmena.

Pasada la Transición, Pilar Miró impulsó nuevas políticas al frente de la Dirección General de Cinematografía. Se harían entonces bastantes películas que pretendían la recuperación de la memoria histórica y que adaptaban grandes textos literarios: el caso de *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), estudiado en estas páginas, es uno de lo más emblemáticos. La Guerra Civil se convertiría en tema recurrente de inspiración y Berlanga –el único doblete del libro pero es que, como diría Umbral, “España es una película de Berlanga”– dejó con *La vaquilla* (1985) uno de los filmes más feroces al respecto.

Con los noventa pareció llegar el progreso. El emblemático año 1992, en el que se celebraron los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, simbolizó la entrada en una era de modernización y crecimiento, especialmente durante la segunda mitad de la década. El cine español también evolucionó y vivió un relevo generacional gracias a autores como Alejandro Amenábar, que debutó con la influyente *Tesis* (1996). Otros, caso de Almodóvar, se asentaron y rompieron las fronteras ganando fama mundial gracias a películas como *Todo sobre mi madre* (1999). Y, metidos ya en el siglo XXI, la variedad de géneros y tonos quedó de manifiesto con largometrajes como *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003) y *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), un drama comprometido sobre la violencia de género y un *thriller* con el 11M como trasfondo que se suman a la inacabable tarea que asume el cine español de contarnos a nosotros mismos.

Y esa función tan importante, la de fijar buena parte de que lo somos, la cumplen también las obras con menos predicamento entre los críticos. Las superproducciones de reconstrucción histórica de Cifesa en los primeros años cincuenta constituyen un documento de primer orden para comprender la visión que sobre el cine tenía el franquismo de la autarquía: un medio al servicio de la exaltación patriótica, barroca y tan tendente al exceso como los ademanes de la mítica Aurora Bautista en *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950).

Además, no pasamos por alto la dimensión popular que también tiene el espectáculo cinematográfico, de ahí que reparemos también en las películas que durante el tardofranquismo fueron auténticos fenómenos de masas. En aquella época –últimos sesenta, primera mitad de los setenta– Paco Martínez Soria, Manolo Escobar o Lina Morgan se erigieron en estrellas rutilantes seguidas por millones de espectadores, algo que tuvimos tiempo de estudiar en un trabajo anterior (Huerta Floriano y Pérez Morán: 2012). Durante los últimos años del franquismo, el “landismo” se alzó como bandera de ese “cine

de barrio" y *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) pasó a ser la película española con mayor número de entradas vendidas durante largo tiempo.

Todas las cursivas de este epígrafe refieren una selección incompleta y discutible –como todas– pero desde la que se puede proponer una pequeña, humilde y muy resumida historia del cine español, labor que llevan a cabo los analistas tan especiales de los que da cuenta el capítulo anterior. Y que en los respectivos análisis que vienen a continuación se mezclen los argumentos racionales, el sentimiento, las emociones e incluso los datos biográficos de quienes estudian los filmes solo refuerza la tesis que manteníamos al principio: es difícil no querer al cine español cuando se le conoce de verdad.

2.5. EPÍLOGO: LAS CLARAS DEL DÍA

Conocer, he ahí la cuestión decisiva. Por mucho que lo tengamos al lado y que lo consideremos alguien más de la familia el cine –en general– es un gran desconocido. Al contrario que otras manifestaciones artísticas –literatura, pintura, arquitectura, música...– carece de presencia oficial en los planes de estudios de colegios e institutos. Y el asunto es especialmente grave en un mundo en el que los discursos que consumimos suelen ser audiovisuales.

El lenguaje de las imágenes en movimiento domina tanto el espacio público como el privado y, sin embargo, no existe una alfabetización real de los ciudadanos en términos audiovisuales. De ahí a formular juicios definitivos sin la menor base –“sobre gustos no hay nada escrito” o “para gustos, los colores”– solo queda un paso. Juicios como los de mi amigo Daniel, que se enorgullece de no ver películas españolas por motivos que nada tienen que ver con el conocimiento profundo de nuestro cine.

Este libro tiene algo de lucha contra eso. Surge en un contexto educativo que pretendió la reflexión y el diálogo y que germinó en un encuentro de los estudiantes con películas situadas previamente en su lugar histórico. Algo parecido a lo que he pretendido hacer con este capítulo, dedicado a aquellos que prefieren abrazarse a axiomas irrevocables sin detenerse en el estudio, esa actividad tan paciente y grata cuando su objeto son historias que nos retratan.

3. SELECCIÓN DE PELÍCULAS

*Ángela Agudo Gómez, Mohamed Anass Álvarez Ouriaghli,
María Caballero Rodríguez, Miguel Cabero Pisonero,
Celia Conde Rodríguez, Emeterio Cotarelo Mera,
Pedro de Mercader Cárdenas, María Ángeles Gil López,
Ángel Llopis del Arco, Pablo Manchado Cascón, Tomás Marcos Elvira,
José Alberto Matas Casado, Vicente Modino Sicilia,
José Carlos Muriel Parra, Enrique Plaza Laguardia,
Oferlina Pérez Hernández, Bárbara Ramos López,
David Sánchez Sánchez, Miguel Sánchez Vegas,
Víctor Santamaría Tessier, Claudia Sastre Bueno,
Juan José Vergel Hernández, Manuel Villacampa Romero,
David Zamora Beneitez*

3.1. LA ALDEA MALDITA (1930)

Dirección: Florián Rey.

Producción: Florián Rey y Pedro Larrañaga.

Guión: Florián Rey.

Fotografía: Alberto Arroyo (B/N).

Dirección artística: Paulino Méndez.

Música: Rafael Martínez (dirección musical)

Duración: 60 min.

Intérpretes: Carmen Viance (Acacia), Pedro Larrañaga (Juan de Castilla), Amelia Muñoz (Magdalena), Pilar G. Torres (Fuensantica), Ramón Meca (Tío Lucas), Víctor Pastor (Abuelo), Antonio Mata (Gañan), Modesto Rivas (administrador).



Juan José Vergel Hernández

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

Miguel Sánchez Vegas

(Estudiante de la UPSA)

David Zamora Beneitez

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

En una mísera aldea castellana de los años veinte del pasado siglo, malviven el labrador Juan de Castilla, su esposa Acacia, el hijo del matrimonio y el abuelo Martín, invidente. Un enfrentamiento entre Juan y Lucas, el cacique y usurero local, provoca que el labrador sea encarcelado. Magdalena, amiga de Acacia, la convence para que abandone la aldea empobrecida por culpa de las constantes inclemencias meteorológicas que asolan las cosechas y que los habitantes consideran fruto de una maldición.

Tres años después, toda vez que Juan ha sido perdonado por el cacique ocupando un puesto de capataz en una finca castellana, encuentra a su esposa con otro hombre en una taberna y para mantener su honor intacto, la obliga a volver al hogar y mantener las apariencias hasta que fallezca el abuelo. Esto da lugar a murmuraciones por parte de sus trabajadores, poniendo en peligro el puesto de Juan, deseando que su padre fallezca cuanto antes para que su mujer se vaya. Cuando esto ocurre, ella abandona la casa, perdiendo la razón, malviviendo. En muy malas condiciones, vuelve a la aldea.

Finalmente, el tío Lucas avisa a Juan de la situación de Acacia, arrepentida. Él va a buscarla y la perdona.



La aldea maldita es, sin duda, una de las grandes obras maestras del cine mudo español.

CONTEXTO DEL FILME

Florián Rey es uno de los cineastas más prestigiosos dentro del cine español, destacando su trayectoria en los años veinte y treinta del pasado siglo. Las obras más importantes dentro de la filmografía del director son: *Nobleza baturra* (1935), *Morena clara* (1936), *La hermana San Sulpicio* (1934) o *La aldea maldita* (en sus dos versiones llevadas a cabo por el cineasta en 1930 y 1942).

Antes de la realización de la película que nos ocupa, Florián Rey probó con el cine sonoro realizando la película *Fútbol, amor y toros* (1929), aunque fue un fracaso total. Por ello, decidió volver al cine mudo y realizó esta película que, a la postre, se convirtió en la obra maestra dentro del cine mudo español.

Tras *La aldea maldita*, el realizador español hizo buenas películas, pero no consiguió volver al nivel que había conseguido previamente por la gran inspiración de la que gozaba.

Fue realizada en escenarios naturales de pueblos segovianos como Pedraza, Ayllón y Sepúlveda, reflejando perfectamente el mundo de los campesinos, que continuamente se pasaban el día mirando al cielo para ver lo que caía, ya que de ello dependía su subsistencia.

Podemos encuadrar la película dentro de la corriente estética cinematográfica del realismo, ya que aborda temas innegables de la sociedad en la que se sitúa la película.

Encontramos una gran influencia de otras películas precedentes del cine español como *El abuelo* (José Buchs, 1925) y *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1923).



La película dirigida por Florián Rey incluye momentos muy estilizados en el uso de las sombras.

BREVE ANÁLISIS

Uno de los temas principales que trata el filme es la situación social de la España inmigrante y agrícola de los años veinte, sobre todo en Castilla, que obliga al éxodo a otras regiones más industrializadas. Otro gran asunto de la película es el del honor, tratado como un valor a superar que actuaba como un freno por su naturaleza arcaica. También se halla latente el asunto del maltrato femenino, reflejado en la escena en la que la sombra de una mano oprime el cuello de Acacia imaginariamente, uno de los momentos

más celebres de la obra, inspirada también en la película *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922).

Podemos enmarcar el largometraje dentro de la categoría del drama rural, desarrollado en el cine español durante el primer tercio del siglo XX. Las tramas que hacen avanzar la película son la disputa conyugal representada en Acacia al rebelarse contra el orden establecido en la época.

Para la realización de la película, se utilizan principalmente planos de gran duración estáticos y con poco movimiento interno. El montaje que presenta es de un ritmo pausado, destacando la utilización de la elipsis que ayuda a la simplificación de la historia.

En cuanto a la puesta en escena cabe destacar el uso del vestuario, la iluminación y los escenarios. En general, el planteamiento es tan conciso y áspero como el ambiente que se quiere recrear, metiéndonos en la carne de los pueblos castellanos de la época. Al encontrarnos ante una película muda la interpretación de los actores tiene que tener una gran fuerza por la falta de diálogos, contando con una notable importancia las miradas que se presentan en la película, ya que es la forma empleada para contar las cosas.

Durante toda la película encontramos una gran simbología. Valga como ejemplo la cruz inclinada en la entrada del pueblo representando la maldición que levita sobre la aldea y el serpentear de los carros en la huida de dicha maldición, que se asemejan a los gusanos que se mueven por la estepa castellana. En varias escenas vemos un calendario en el que aparece el número 17, el cual tiene el significado de la locura, la desgracia, la tragedia, algo parecido, pues, al sentido de la cruz.

Las enseñanzas morales que intentan impregnar sobre el espectador son los valores tradicionales de la España de la década de los años treinta, de naturaleza tradicionalista y algo arcaicos para la época actual.

En cuanto a los mitos a los que evoca en la última escena vemos claramente repetido el patrón narrativo de la parábola del hijo pródigo en la cual el padre perdona al hijo tras su marcha y posterior regreso.

RECEPCIÓN

En un principio *La aldea maldita* parecía ser un proyecto condenado al fracaso, ya que ningún productor se interesó por la temática que iba a tratar. Pedro Larrañaga, el propio protagonista de la película, tuvo que ser el que pusiera el dinero para financiarla y llevar a cabo la producción.

Obtuvo una buena acogida entre el público, pero se le recomendó la sonorización de la misma para adaptarse al cine de la época que ya contaba con la tecnología suficiente como para incorporar el sonido. Este proceso se llevó a cabo en París, donde había recursos técnicos y equipos sonoros avanzados.

Finalmente la nueva versión logró un inmenso éxito tanto en Francia como en España, dándole la definitiva llave de paso al cine sonoro a Florián Rey. A pesar de ello, el éxito no logró superar a la versión original, que es la que pervive en la memoria cinematográfica actual.

Florián Rey en la categoría de mejor director, fue premiado en la primera edición del festival de Venecia por *La aldea maldita*.



La producción, rodada con los patrones del cine mudo, fue posteriormente sonorizada.

COMENTARIO PERSONAL

He de reconocer que cuando se nos presentó la película había muchas pautas que sin haberla visionado ya me echaban hacia atrás, pues *La aldea maldita* data de 1930, es en blanco y negro y muda. Con esta idea predisuelta en mi cabeza me dispuse a verla. La verdad es que acabé cansado porque aunque la duración fuera solo de una hora, estar leyendo todo el tiempo y la continua melodía de un piano no fue de mi agrado.

A pesar de que no me gustara mucho en principio, cuando empezamos verdaderamente a trabajar con ella cada vez me interesaba más, pues está repleta de simbología. Además, el cine –al igual que otras disciplinas– es reflejo de la época: esa idea del éxodo del campo a la ciudad por las malas cosechas ya había llegado hasta mis oídos por las anécdotas de mis abuelos.

Actualmente nos encontramos tantas técnicas audiovisuales como pueden ser los contrastes de colores, las impresionantes bandas sonoras, las

imágenes en tres dimensiones... que llaman la atención frente a la austeridad de *La aldea maldita*.

Aunque sus características, como a mí, puedan causar rechazo a la hora de verla, recomiendo su visionado si hay ocasión, pues en todos los aspectos refleja la España en la que nuestros familiares se encontraban tan solo dos o tres generaciones atrás.

Miguel Sánchez Vegas

La verdad es que esta película me ha sorprendido gratamente, o es que yo he aprendido a ver el cine de distinta manera, o que cada vez cuenta más mi edad y las muchas películas que he visto. Lo cierto es que allá por los años cincuenta del pasado siglo vi algunas películas mudas que no me decían nada. Esta en cambio es diferente a todas, exagerando un poco. Para mí, de hecho, no es ni muda, ya que los actores con sus expresiones y gestos manifiestan en cada momento sus sentimientos, sus miedos y sus preocupaciones por las cosas que ocurren. Si a esto añadimos los magníficos diálogos que en ella se reflejan resulta muy sencillo comprenderla, ya que lo más importante del cine es meterse en los personajes y compartir sus vivencias.

Yo veo en la película dos temas principales: el honor y la emigración. El primero de ellos está anclado en una vieja moral castellana, basada en el patriarcado que representa el abuelo como cabeza de familia, convirtiéndose en el guardián que no perdona a quien mancha el honor de la familia, carga muy pesada sobre todo para las mujeres, ya que cualquier falta de las mismas recaía en todos. En la película hay que añadir un hecho muy importante como es otorgar el perdón a una mujer que ha abandonado a su familia y que había manchando el honor de la misma.

El segundo tema es muy común en España, sobre todo en la época que refleja la película, pues se daba en miles de pueblos, cuyos habitantes se veían obligados a emigrar a otros lugares para huir del hambre y poder sobrevivir.

En conclusión, para mí es una película social, que aborda de forma moderna los dos temas principales de la misma.

Juan José Vergel Hernández

3.2. LA VIDA EN UN HILO (1945)



Dirección: Edgar Neville.

Producción: Edgar Neville para E. Neville y Exclusivas Saleté-Jimeno.

Guión: Edgar Neville.

Música: José Muñoz Molleda.

Montaje: Mariano Pombo.

Fotografía: Henri Barreyre (B/N).

Duración: 92 min.

Intérpretes: Conchita Montes (Mercedes), Rafael Durán (Miguel Martínez de la Rivera), Guillermo Marín (Ramón), Julia Lajos (Madame Dupont), María Brú (Doña Encarnación), Alicia Romay (Isabel Puerto), Eloísa Muro (Doña Purificación), Juana Mansó (Escolástica), Julia Pachelo (Mariana).

José Carlos Muriel Parra

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

Enrique Plaza Laguardia

(Estudiante de la UPSA)

Bárbara Ramos López

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Una aún joven viuda regresa a la ciudad después de varios años viviendo en provincias tras haber estado casada con Ramón, un ingeniero que acaba de fallecer. En el tren coincide en el compartimento con una adivina que trabaja en el circo y que es capaz de ver lo que podía haber sido la vida si alguien, en algún momento, hubiera tomado otro camino.

El camino erróneo de Mercedes llegó en el momento en que no aceptó la invitación de un hombre que conoció en una floristería y sí la de otro, en este caso Ramón, al que acompañó en su coche. Esta situación derivó del acercamiento al matrimonio. Tras la boda, Mercedes llevó una vida de casada aburrida, sosa, a veces insoportable. Convivió con las hermanas de su marido, cuyo comportamiento fue en exceso puritano y crítico con Mercedes: no soportan los cambios que la protagonista hace en la casa (retira una lámpara horrorosa, un reloj y el retrato del brigadier...). Así, las tías no pueden aguantar todo esto y devuelven las cosas a su lugar inicial.

Mercedes, en el tren, se deshace del horroroso reloj tirándolo por la ventana con la ayuda de la vidente. Y comienza a imaginar cómo hubiera sido la vida con Miguel Ángel, el hombre de quien no aceptó la invitación de llevarla en el coche cuando salía de la floristería en plena lluvia.

La vida de las personas, explica el filme, como el alma, está en un hilo. Casi siempre se puede decir que depende del azar, y a todos nos llega un momento en la vida en el que hemos de dudar entre dos o más caminos, y no sabemos cuál es el que vamos a seguir o cuál nos conviene más hasta que elegimos uno. Edgar Neville crea una historia sobre lo que pudo ser y no fue.



La vida en un hilo, una imaginativa comedia sobre la influencia del azar en el destino personal.

La compañera de compartimento de Mercedes muestra, en cambio, un pasado feliz que ella no escogió por pura casualidad. Pero la vida le tiene reservada una segunda oportunidad a la protagonista para elegir el camino correcto en su vida.

CONTEXTO DEL FILME

Edgar Neville, gran innovador del cine español en el terreno de la narrativa, ya demostró un año antes de lanzar *La vida en un hilo* sus inquietudes como artista demostrando con una estética gótica y asimétrica en *La torre de los siete jorobados* (1944) sus influencias de vanguardias cinematográficas europeas como el expresionismo alemán. Aparte de comedias, este curtido cineasta trabajó el drama en producciones como *Correo de Indias* (1942), y *Nada* (1947), así como en el género histórico en *El traje de luces* (1947) y *El Marqués de Salamanca* (1948).

Edgar Neville Romreé, IV conde de Berlanga de Duero, hijo de un ingeniero inglés y una aristócrata española, fue pintor, escritor y guionista de todas sus películas, en ocasiones ayudado por su inseparable Conchita Montes, intérprete que protagoniza la mayoría de su obra. Con un cine fundamentalmente cómico, consigue el triunfo gracias a esta película, continuación de otras muchas iniciadas en los años treinta.

Neville, nacido en Madrid en 1899 en el día de los Santos Inocentes, fue una persona inquieta, inteligente y amigo de intelectuales de la Generación del 27 como Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna o Gregorio Marañón.

Comenzó la carrera diplomática siendo enviado a Washington, donde frecuentó a Charles Chaplin, Stan Lauren y Oliver Hardy, así como a Douglas Fairbanks. Se interesó por la cinematografía, visitó Hollywood y asistió al rodaje de *Luces de la ciudad* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931), en la que interpreta a un guardia. Pero no se quedó solo en eso: durante el tiempo que se alojó en la casa de los Fairbanks, rodó una película sobre un guión propio improvisado en la que actuaron Angelito Berlán, los Fairbanks padre e hijo, Mary Pickford, Chaplin y otros amigos. Convivió también con Marion Davies y su marido, W. R. Hearts, magnate del periodismo que inspiró el personaje de Charles Foster Kane en la ópera prima de Orson Welles *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941). Conoció también durante su tiempo en América al guionista Charles Lederer y a la actriz Carole Lombard.

De allí se trajo a Harry D'Abbadie, antiguo ayudante de Chaplin, para que dirigiese en España una versión de *El sombrero de tres picos* de Miguel Miura cuyos diálogos Neville escribiría y que se titularía *La traviesa molinera* (Harry d'Abbadie d'Arrast, 1934), película perdida que sus contemporáneos calificaron de obra maestra, siendo uno de los largometrajes más notables de la República Española.

Comenzada la Guerra Civil, se trasladó a la embajada de Londres y, pasado un tiempo, volvió a España para producir filmes sobre varios acontecimientos militares ya con las tropas nacionales. Él, que tanto coincidía con los republicanos. Estuvo cerca de tener serios problemas políticos, por lo que puso tierra de por medio y se trasladó a Italia junto a Conchita Montes. Allí coincidió con José Muñoz Molleda, el compositor de muchos de sus filmes.



El director Edgar Neville demuestra en la película su versatilidad en tonos y géneros.

BREVE ANÁLISIS

Edgar Neville cuenta en este filme una compleja historia en diferentes niveles narrativos. Desde el presente, no solo cuenta mediante *flash-backs* el pasado de Mercedes, la protagonista, sino también lo que pudo haber sido su vida de haber escogido otras opciones.

Sobre el papel parece bastante complejo, pero el director facilita en gran medida la comprensión del espectador con una puesta en escena y un montaje que permiten orientarse dentro de la historia y conocer en qué punto dentro del tiempo se encuentra en cada momento.

Recordemos que hablamos de una película de 1945, cuando las convenciones narrativas en el ámbito cinematográfico establecían que las películas tuviesen estructuras lineales, sencillas, basadas en relaciones de causa-efecto y encadenadas de forma lógica. Desde el presente viajamos

a un pasado que fue real y a otro que jamás ocurrió y en ocasiones estos se cruzan creando situaciones extrañas pero atractivas. En cierta ocasión, una boda que nunca se celebró entre Mercedes y Miguel se convierte en la que sí ocurrió cuando Ramón entra en escena y ocupa el puesto del novio después de pedirle a Miguel Ángel que se aparte. El mérito de Edgar Neville no es simplemente el de dirigir una ficción muy moderna para la época, sino hacerlo además en un país, España, en el que el ámbito cinematográfico era precario y del que no salieron movimientos vanguardistas de ninguna clase. Estamos ante una obra hecha por un auténtico cinéfilo en un momento y en un lugar en el que la palabra cinefilia, sin que hubiesen aparecido los primeros directores modernos franceses, no significaba nada. Un claro ejemplo es la inclusión de un plano al que, en producciones de años posteriores, calificarían como un típico guiño propio de la modernidad: es el que muestra la llegada del tren en una imagen muy similar a la de la pionera película de los hermanos Lumière.

Por supuesto, no estamos hablando de un filme totalmente rupturista, solo destacamos el aspecto en el que *La vida en un hilo* supone un gran avance en la forma de contar historias.

Centrémonos, por un momento, en la estética. Está rodada casi íntegramente en estudio, en escenarios interiores, aunque algunas escenas exteriores están tomadas en Madrid. En ciertos momentos, el director sorprende con composiciones complejas dentro del propio plano. Para expresar que Mercedes está fuera de su entorno en la familia de Ramón, Neville lo transmite con una fantástica sutileza: coloca a las dos tías hablando en círculo con sus dos invitadas alrededor de una mesita de café, y la protagonista se sitúa fuera del corro, arrinconada en un extremo de la imagen.

Los diálogos son un aspecto que merece ser comentado. A pesar de que en primer término fue llevado a la pantalla, cuando Edgar Neville escribió el guión su intención era la de crear una obra de teatro, y eso se refleja con claridad en las actuaciones, que son muy expresivas, así como en los diálogos. Los actores interpretan a sus personajes aportándoles amabilidad, la audiencia no tiene motivos para ponerse en contra de ninguno de los personajes. Ramón, por ejemplo, a pesar de sus imperfecciones, aparece como un hombre animoso y buena persona, a pesar de que tenga algunas dificultades para comunicarse con su esposa. Ella misma explica que su marido era un buen hombre, sin ninguna malicia, aunque un poco soso. Los diálogos se caracterizan por la retórica, las *voice over* de las dos mujeres durante los *flash-backs* parecen narraciones propias de cuentos.

RECEPCIÓN

La Vida en un Hilo fue muy bien acogida por el público y la crítica. Marcos Ordoñez decía en *El País* que Neville: "Hizo películas insólitas que también caían simpatiquísimas, por sus temas y tonos". En realidad, no provoca la carcajada del público, pero hace que el espectador mantenga la sonrisa y el interés gracias a la curiosa historia que cuenta.



La premisa "¿qué habría pasado si...?" da lugar a una estructura narrativa muy atrevida para la época.

COMENTARIO PERSONAL

Es una película desenfadada, fresca, natural, muy original y castiza en sus personajes, bien trazados, con diálogos justos y bien desarrollados. Se dice lo que se ve en cada momento, aun en los sueños de lo que pudo ser si hubiera tomado otro camino (casarse con Miguel en vez de hacerlo con Ramón).

Conchita Montes irradia alegría por los cuatro costados y acierta con su naturalidad en todo momento tanto en su relación como mujer casada en situaciones de tensión con las tías de Ramón y como en su relación-sueño con Miguel. De la comisura de su boca no se borra la sonrisa; me gusta la película y además lleva el amor al mejor cine.

José Carlos Muriel Parra

La vida en un hilo es una película en la que podemos observar cierta modernidad dentro del cine clásico, ya que no sigue los pasos lineales de este cine sino que utiliza una estructura no lineal, en la que mediante los usos de los *flash-backs* nos cuenta lo que podría suceder desde otro punto de vista. Da pie a la imaginación, y es una manera de decirnos que podemos cambiar nuestra vida si nos sentimos dentro de una monotonía. En cierto modo también noto que hay algo de feminismo, ya que la protagonista es una mujer liberal, que actúa como la apetece sin miedo a no estar dentro de los clichés de la sociedad que la rodea, como podemos observar en la escena en la que está sentada con las otras mujeres: ellas no la integran, pero ella tampoco quiere pertenecer a esa clase de mundo. En mi opinión es una película moderna tanto en los temas tratados como en la manera de contarlos cinematográficamente. Pienso que incita al cambio y yo recomendaría esta película a todo tipo de público y en especial al joven, porque pese a que visualmente no puede ser comparable con las películas que estamos acostumbrados a ver en el siglo XXI consigue enganchar y tratar temas serios de manera divertida dándole toques de humor a diferentes situaciones.

Bárbara Ramos López

3.3. AGUSTINA DE ARAGÓN (1950)

Dirección: Juan de Orduña.

Producción: Luis Ventura para Compañía Industrial del Film Español S.A. (CIFESA).

Guión: Vicente Escrivá y Juan de Orduña, según una historia de Ángel Fernández Marrero y Clemente Pamplona.

Fotografía: Ted Pahle y Mariano Ruiz Capillas (B/N).

Música: Juan Quintero.

Montaje: Petra de Nieva.

Dirección artística: Sigfrido Burmann.

Duración: 126 min.

Intérpretes: Aurora Bautista (Agustina), Fernando Rey (general Palafox), Virgilio Teixeira (Juan), Eduardo Fajardo (Luis Montana), Manuel Luna (tío de Agustina), Valeriano Andrés (capitán), María Asquerino (Carmen), Francisco Bernal (paleto), María Cañete (tía Pilar), José Bódalo (capitán francés), Eugenio Domingo (niño), Fernando Nogueras (Fernando), Fernando Sancho (Escudella), Aníbal Vela (emisario del general Lacoste).



Tomás Marcos Elvira

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

Vicente Modino Sicilia

(Estudiante de la UPSA)

Pedro de Mercader Cárdenas

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Terminada la Guerra de la Independencia española, Agustina acude al Palacio Real de Madrid donde ha sido llamada por el Rey Fernando VII, quien la condecora por los méritos en la defensa de Zaragoza. Con este motivo, la protagonista rememora en forma de *flash-back* los acontecimientos vividos por ella en 1808...

Un enviado de la corte española exiliada en Bayona, portador de importantes documentos para el general Palafox, consigue refugiarse en la casa barcelonesa de Agustina mientras las tropas francesas le buscan sin descanso. Agustina, que protege al perseguido proporcionándole escondite, viaja a Zaragoza con intención de casarse y se lleva consigo el emisario, tratando de ayudarlo a sortear el bloqueo francés. Sin embargo, el hombre muere en una reyerta y Agustina se compromete a hacer llegar los importantes escritos a su destino. Para ello, recibe la ayuda de una partida de guerrilleros patriotas, capitaneados por Juan, de quien la joven pronto se enamora a pesar de la desconfianza y oposición a tal romance de sus familiares y vecinos. Agustina descubre entonces que Luis Montana, su prometido, es un afrancesado, amigo y colaborador de los enemigos y rompe definitivamente su compromiso con él.

Una vez recibidos los documentos, el General Palafox, toma la iniciativa de apoderarse de Zaragoza asaltando los arsenales y proporcionando armas al pueblo para que defienda la plaza cuando lleguen las tropas francesas. Pero el ejército montado por Palafox es derrotado en Tudela y los supervivientes regresan a Zaragoza en inferioridad de condiciones. Los franceses cercan la ciudad el 15 de Junio de 1808 y comienzan los asaltos, aunque en un principio, la plaza resiste. Se urde entonces un complot para asesinar a Palafox, pero finalmente fracasa gracias al arrepentimiento e intervención del afrancesado Luis Montana.

Cuando se declara la peste entre los sitiados, uno de los contagiados es el general Palafox, que acaba muriendo víctima de la enfermedad. Mientras, Agustina se casa con Juan; los franceses, a las puertas de la ciudad y ayudados de numerosos refuerzos, deciden el asalto final a Zaragoza. Finalmente, Juan muere en la refriega y la población civil, ante la merma de las tropas defensoras, empuña las armas y repele el ataque arengada por una heroica Agustina.



Agustina de Aragón, un filme histórico portador de valores edificantes para el régimen de la época.

CONTEXTO DEL FILME

Hacia la mitad del siglo pasado, el cine español estaba especializado, principalmente, en la realización de películas de dos géneros patrios: el cine folklórico y el filme histórico. Dentro de este último se encuadra *Agustina de Aragón*, siendo considerada una de las películas más representativas del mismo: recrea el sitio y la batalla de Zaragoza, a cargo de las tropas francesas, en el contexto de la Guerra de la Independencia Española (1808-1814).

De la misma forma, el director bandera especializado en este tipo de relatos fue Juan de Orduña (Madrid 27 de diciembre de 1900 - Madrid 3 de febrero de 1974), autor de diversas cintas de peso en el género histórico español mimadas y promocionadas por el Régimen dictatorial franquista como: *Locura de Amor* (1948), *Alba de América* (1951), *A mí la legión* (1942), *La Lola se va a los puertos* (1947)... Ese apoyo gubernamental permitió a esta serie de filmes contar con un presupuesto elevado dentro del contexto de producción de la época, que les proporcionó una dignidad y solvencia en su factura indiscutibles.

La apropiación de este tipo de filmes por parte del movimiento gobernante impuesto en la España de entonces se pone de manifiesto en la orientación ideológica y edificante de sus relatos históricos, como sucede también en *Agustina de Aragón*, cuyas imágenes destilan una exaltación de los valores patrios puros: Agustina como encarnación de la Madre Patria, el arrepentimiento del afrancesado, lo extranjero como enemigo de todo lo español, la identificación entre Dios y Patria, la exaltación de lo popular como base del ideario nacional...



Las imágenes de la película exaltan valores como el nacionalismo o el fervor religioso.

BREVE ANÁLISIS

Como se señaló anteriormente, las películas de tipo histórico de Juan de Orduña destacan, dentro de la mediocridad de la época, por su puesta en escena, siendo característica la utilización de un elevado número de extras que se traduce en grandilocuentes movimientos de masas en la pantalla. Para lograr esos estándares de calidad formal, Juan de Orduña se apoya en dos profesionales destacados del cine de la época: el alemán Sigfrido Burmann en los decorados y los Hermanos Peris en el trabajo del diseño del vestuario.

Por otra parte, es curioso destacar que la música de la película, que en los títulos de crédito figura a cargo de Juan Quintero, no presenta ningún tema original: se limita a tomar temas populares del folklore aragonés que en varias ocasiones interrumpen la narración (en especial jotas) y como tema de fondo se apodera de la pieza "Los sitios de Zaragoza", original del compositor Cristóbal Oudrid.

Vestuario y decorados reflejan de un modo certero la época, además de contar con un gran cantidad de figuración, que hace que esta película se acerque en tamaño a las superproducciones de Hollywood contemporáneas. Su narración es bastante convencional, con acciones lineales, no teniendo el uso de la cámara ni el del montaje ningún rasgo digno de destacar. Pero la utilización de los efectos especiales (como explosiones o disparos) llama la atención, ya que recrean escenas de acción con muy buen resultado. En cambio, heredada de la teatralidad del momento, en la película los actores no actúan con la naturalidad debida, siendo más propensos a la sobreactuación.

Donde sí destaca esta obra es en las enseñanzas morales e ideológicas que se propone transmitir: producida para defender los ideales del Régimen, sus valores son absolutamente tradicionales. No ha de extrañar, por ello,

que el nacionalismo y el ensalzamiento de la religiosidad sean asuntos recurrentes durante gran parte del metraje, estableciéndose en muchas ocasiones una clara identificación entre ambos conceptos. Es notable, por último, la búsqueda de una justificación de las acciones acometidas por Agustina de Aragón que la equipare con la actuación de Francisco Franco en la finalización de la República y el comienzo de la Guerra Civil, justificando así sus actos como única salida para restablecer la moralidad perdida.

RECEPCIÓN

La película tuvo una gran acogida de público y su recaudación superó con creces la inversión realizada. Su naturaleza de superproducción atrajo a las masas al cine. Entre otros, recibió el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1950, y el del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1951. La otorgación de ambos galardones dependía, en última instancia, de los poderes políticos de la época, gracias a lo cual la película los pudo alcanzar.



Agustina, interpretada por Aurora Bautista, es una heroína que encarna el ideario de la madre patria.

COMENTARIO PERSONAL

Se trata de una de las películas españolas más elaboradas, dentro de cierta mediocridad característica del cine español de mediados del siglo pasado. Representa fielmente al cine histórico que ensalzaba los valores patrios del pasado, tema que utilizó habitualmente el cine de la época siguiendo las directrices políticas establecidas.

Se trata de un filme que destaca, como todos las de esta temática, por una cuidada puesta en escena, pero adolece de escenas muy teatrales y repetitivas. Igualmente, la actuación de los intérpretes es algo acartonada y

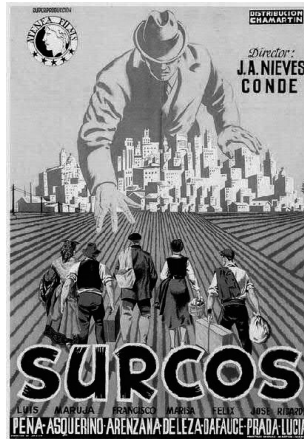
falsa en general, esforzada en destacar los valores nacionales y religiosos (la película pone de relieve que en esa lucha Dios está de parte de los españoles) y condenar la forma de vida foránea.

Más allá de sus esfuerzos de parecer una producción americana de envergadura, los evidentes ideales propagandísticos que contiene el producto le restan interés artístico, y su lenguaje totalmente convencional hace que el espectador experimente un cierto tedio durante el visionado.

Es un claro ejemplo que da cuenta de que el tiempo no pasa en balde: a pesar de ser una obra de alto presupuesto, hoy es complicado hacerse con una copia salvo en algún lugar rebuscado de la red o en una biblioteca. En general, en mi opinión, se trata de una película fallida que rebosa una ideología muy marcada, lo que provoca su anacronismo en un país que ha evolucionado mucho desde el momento en el que se estrenó.

*Tomás Marcos Elvira, Vicente Modino Sicilia
y Pedro de Mercader Cárdenas*

3.4. SURCOS (1951)



Dirección: José Antonio Nieves Conde.

Producción: Felipe Gerely y Francisco Madrid para Atenea Films.

Guión: José Antonio Nieves Conde, Gonzalo Torrente Ballester y Natividad Zaro a partir de una idea de Eugenio Montes.

Fotografía: Sebastián Perera (B/N).

Montaje: Margarita de Ochoa.

Música: Jesús García Leoz.

Dirección Artística: Antonio Labrada.

Duración: 99 min.

Intérpretes: Luis Peña ("el Mellao"), María Asquerino (Pili), Francisco Arenzana (Pepe), Marisa de Leza (Tonía), José Prada (Manuel Pérez), Félix Dafauce (Don Roque "el Chamberlain"), Monserrat Carulla, (Rosario), María Francés (Madre), Ricardo Lucía (Manuel Pérez hijo), Francisco Bernal (Juan), Rafael Calvo Revilla (camarero).

María Ángeles Gil López

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

Ángel Llopis del Arco

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Tiempo de posguerra en España. Acuciada por la necesidad, la familia Pérez –formada por los padres y sus hijos Tonia, Pepe y Manuel– decide emprender camino a Madrid en busca de una vida mejor.

En la capital se instalan en una corrala, en casa de unos parientes lejanos –Pili y su madre– que malviven del contrabando de tabaco. Pili es novia de un chulo castizo al que llaman “el Mellao”, un hombre violento que trabaja para Don Roque, el cacique local apodado “el Chamberlain”, que impone su ley en la organización dedicada al estraperlo.

La vida de los Pérez no parece prosperar ante la dificultad para encontrar empleo y la frustración de los sueños no cumplidos: el padre, ya mayor, no soporta el trabajo de peón que le ofrecen y sufre el desprecio de su familia –al igual que Manuel, su hijo pequeño–; Pepe, consigue colocarse como chófer de Don Roque gracias a Pili, quitándole el puesto a “el Mellao” y convirtiéndose así en su enemigo; y Tonia, cuya aspiración es ser artista, se tiene que conformar con ponerse a servir en casa de la amante de Don Roque.

Sus vidas se tuercen aún más cuando Pepe se hace novio de Pili y, cegado por la ambición, decide unirse al grupo de Don Roque en sus acciones delictivas, participando en el robo de la mercancía que transportan los camiones que llegan a Madrid. Pronto Pepe se convierte en líder de la banda, levantando la envidia y el recelo de “el Mellao”, que en venganza termina dando el soplo a los camioneros. Tras la encerrona, un Pepe malherido, trata de regresar junto a Pili, pero en el camino le espera “el Mellao” para propinarle una paliza en la que le deja moribundo. Don Roque, tratando de tapar todo el asunto, mete el cuerpo de Pepe en su coche y lo arroja por un puente para que sea arrollado por un tren.

Simultáneamente, la vida de Tonia, con el consentimiento de su madre, da un giro en el momento en que Don Roque paga sus clases de baile y canto para conseguir sus favores como amante. Por su parte, Manuel, huido de la corrala tras un incidente con un ratero, se refugia en casa de Rosario y su padre, unos titiriteros a los que ha conocido en la calle y con quienes decide quedarse a vivir para aprender su oficio. Libre de toda deuda, en el momento en que descubre que su hermana Tonia ha cedido a los deseos de Don Roque, decide ir a buscarla para llevarla consigo.

Durante el entierro de Pepe, el padre toma conciencia de que sus vidas se están desmoronando en la ciudad y comprende que su verdadero lugar

está en el campo. A las protestas de madre e hija, el padre solo responde: "Con vergüenza, pero hay que volver".



Surcos refleja la dureza del éxodo del campo a la ciudad en la posguerra española.

CONTEXTO DEL FILME

José Antonio Nieves Conde (22 de diciembre 1911, Segovia–14 de septiembre de 2006, Madrid) dirigió durante sus carrera más de una veintena de filmes, entre los que figuran títulos importantes del cine español: *Angustia* (1947), *Balarrasa* (1950), *Los peces rojos* (1955), *El diablo también llora* (1965), *Cotolay* (1966), *La revolución matrimonial* (1974) –con guión de Rafael Azcona– o *Volvoreta* (1976) –basada en la novela de Wenceslao Fernández Flórez–.

Comenzó como guionista en 1942 y después de ser ayudante de dirección con Rafael Gil, debutó en la realización de largometrajes con *Senda ignorada* (1946). En 1951 dirigió *Surcos*, largometraje emparentado con el *Neorrealismo Italiano* que marcó el inicio de la modernidad en el cine español.

Su relato dramático aborda un tabú en la España franquista: la migración a las grandes ciudades y la dureza de la vida urbana marginal. No ha de extrañar, por ello, que la película chocase con la iglesia y la censura, al mostrar también otros asuntos colaterales al problema del éxodo del campo a las grandes ciudades como el estraperlo, la prostitución o el robo de comida.

Surcos es un reflejo en imágenes del periodo de la posguerra española que describe fielmente la terrible situación que se vivía en aquellos tiempos, a pesar de que su pretensión inicial fuese la de disuadir a la gente humilde del campo de dar el salto a la ciudad.

El cine de la época se caracterizaba por la proliferación de títulos de corte histórico poseedores de grandes valores patrióticos y religiosos. Películas como *Surcos* ayudaron a dar entrada a una corriente más realista

dotada de una importante carga de crítica social. Además, el hecho de que en los años cincuenta comenzasen las ayudas al sector de la producción de cine –se crean los créditos sindicales dirigidos a impulsar las coproducciones y la promoción del cine español en el extranjero– ayudó al filme de Nieves Conde a obtener una subvención del cincuenta por ciento de su presupuesto (739.867 ptas.) por considerarla de interés nacional. Se dio así un primer paso para abrir el cine español al exterior y mostrar una visión crítica de la España del momento, que luego retomarían con más fuerza otros directores como Luis G. Berlanga o Juan Antonio Bardem.

En 1990, la Asamblea de Directores y Realizadores Cinematográficos y Audiovisuales de España concedió un premio especial a Nieves Conde como homenaje a su trayectoria y “a su intento de introducir el discurso *Neorrealista* en el cine español”. En octubre de 1995, la Seminci de Valladolid, le dedicó un ciclo monográfico proyectando todas sus películas y se le entregó la “espiga de oro especial”. En Octubre de 1996, el mismo certamen incluyó *Surcos* en el ciclo “Cien años del cine en España” y la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas le entregó en Zaragoza una medalla de oro del centenario del cine en España.



La atmósfera urbana corrompe a Tonia, la hija dispuesta a cualquier cosa para triunfar como artista.

BREVE ANÁLISIS

Surcos es una película que retrata el ambiente social de los barrios populares del Madrid de principios de los años cincuenta. La trama narra la historia de una familia campesina que se desintegra al llegar a la capital. Los personajes están muy definidos: Tonia y Pepe buscan manejar dinero y vivir bien sin importarles los medios para conseguirlo, aunque no siempre las cosas saldrán como ellos quieren.

Manuel, el hijo pequeño, consigue acceder a una vida digna tras la experiencia, pero su padre se siente fuera de lugar desde el primer momento, perdido en un lugar extraño y hostil: no hay lugar para el oficio rural que conoce en la gran ciudad. La consecuencia es que el cabeza de familia se da cuenta que su hogar se desmorona y advierte que es un don nadie en su propia casa –su mujer le manda hacer cosas que eran patrimonio de las mujeres: fregar, limpiar...– sintiéndose humillado constantemente. En última instancia reaccionará al ver la vida que lleva su hija y se decidirá, durante el entierro de su primogénito Pepe, a volver al pueblo con los suyos y digerir los reproches que allí le esperan.

El director no quiso estrellas en el elenco y optó por contratar buenos actores aunque poco conocidos para que defendieran sus papeles y los hicieran creíbles. Los escenarios elegidos se ubican en Lavapiés, Atocha, Legazpi y Embajadores, todos ellos barrios obreros madrileños que el equipo de producción recorrió y fotografió estudiando sus calles, rincones, viviendas y habitantes para conseguir el máximo realismo –incluso, parte del vestuario utilizado fue comprado a los propios vecinos–. Todos los exteriores se rodaron con sonido directo, aunque destacan dos canciones de la banda sonora: *Cantares de la luna*, de Manuel Mur-Oti y *Mantón Verbenero*, de José Vega, ésta última interpretada por una joven Marujita Díaz.

A pesar de su realismo crítico, muchos interpretaron el filme como una historia de tono conservador impregnada de cierta moralina, por su advertencia a la gente del campo para que permaneciese en su tierra si no quería ser corrompida por la inmoralidad reinante en las ciudades. A ello contribuyó el acto de censura que vetó la escena final prevista originalmente, en la que Tonia se bajaba del tren en marcha para quedarse a ejercer la prostitución y su familia, de vuelta al pueblo, se cruzaba con otra que llegaba –dando a entender así que la historia se repetía–.

RECEPCIÓN

Surcos tuvo muy buena acogida entre el público y las críticas en general fueron muy favorables, hasta considerarse en nuestros días una obra maestra del cine español. Entre otros, recibió cuatro premios del Círculo de Escritores Cinematográficos (mejor película, director, actor y actriz de reparto) así como el galardón a la mejor película del Sindicato Nacional del espectáculo. Además, fue nominada a la Palma de Oro como mejor filme en el Festival de Cannes.



Tratando de sobrevivir en la gran ciudad, la familia entrará en crisis.

COMENTARIO PERSONAL

En mi opinión, *Surcos* es una película que aunque se haya hecho hace más de sesenta años, posee aún hoy un gran interés, no solo desde un punto de vista histórico –que a mucha gente aburre y más a los jóvenes– sino desde una perspectiva de ocio y disfrute del espectador. Se trata de un largometraje muy completo que te identifica con determinados personajes, te hace vivir la acción y repudiar a otros que te caen peor... Otra virtud que aprecio en la película es que, a pesar de pertenecer al periodo de la posguerra, no renuncia en ningún momento a abordar temas polémicos.

Las distintas escenas rodadas en los espacios tan conocidos de Madrid como Atocha, Legazpi, Lavapiés o Delicias ayudan a que la gente, especialmente los ciudadanos madrileños, se sientan más cercanos al filme.

Finalmente opino que se trata de una película de la que se podría hacer con facilidad un *remake*, llevarlo a las grandes pantallas y conseguir una buena valoración y aceptación del público. A lo mejor, no a todo el público le parece que *Surcos* sea una gran película –partiendo de la crítica tan dura que siempre se hace en nuestros días del cine español–, pero creo que es una obra de interés, de esas que te ayudan a pensar, más allá del mero entretenimiento característico de nuestro cine actual, incapaz de producir cosas diferentes con algo más de profundidad.

Ángel Llopis del Arco

Debo comenzar diciendo que no había visto la película hasta este momento y reconozco que me ha gustado, a pesar de su dureza. Recrea, creo que fielmente, la posguerra española de aquellos años.

La ambientación, fotografía y personajes son magníficos y según va avanzando la cinta te vas metiendo en ella como si estuvieras viviendo la historia desde dentro, como un personaje más.

Los actores, a pesar de no ser estrellas, son unos intérpretes geniales que hacen totalmente creíbles a sus personajes. Me impactó principalmente el trabajo de interpretación del padre, fruto del actor, totalmente desconocido para mí, José Prada. Su personaje, es el hombre sencillo, humilde, que parece haberlo perdido todo, humillado por su mujer. No tiene nada, pero en el momento que descubre con estupor cómo es la vida de su hija Tonia, recupera esa chispa de dignidad que todavía le quedaba. El dolor de este hombre se contrapone a la vergüenza de su mujer: él quiere volver a su tierra porque la ciudad ha destruido a su familia, mientras que su esposa solo piensa en el "qué dirán" y cómo les recibirán a su regreso en el pueblo, cuando vuelvan sin nada.

Me ha parecido, en fin, una gran película, merecedora de todos los premios que le han sido otorgados. Su director es muy valiente, porque en la época en que se rodó no era fácil hacer una crítica social tan evidente como la que muestran sus imágenes (a pesar de tener que sacrificar el verdadero final, obligado por la censura del momento).

María Ángeles Gil López

3.5. CALLE MAYOR (1956)

Dirección: Juan Antonio Bardem.

Producción: Cesáreo González y Manuel José Goyanes para: Cesáreo González Producciones Cinematográficas, Play Art, Iberia Films y Guión Producciones Cinematográficas.

Guión: Juan Antonio Bardém (basado en la obra teatral *La señorita de Trévez* de Carlos Arniches).

Música: Isidro B. Maiztegui y Joseph Kosma.

Montaje: Margarita Ochoa.

Fotografía: Michel Kelber (B/N).

Dirección Artística: Enrique Alarcón.

Duración: 99 min.

Intérpretes: Betsy Blair (Isabel), José Suárez (Juan), Yves Massard (Federico), Luis Peña (Luis), Dora Doll (Tonia), Matilde Muñoz Sampedro (La chacha), Manuel Alexandre (Luciano).



María Ángeles Gil López

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

Ángel Llopis del Arco

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

En una pequeña ciudad española de provincias en los años cincuenta, un grupo de amigos que solo piensen en divertirse, decide hacerlo a costa de Isabel, una joven de 35 años considerada una solterona. Apuestan a que Juan, miembro de la pandilla, no será capaz de hacer creer a Isabel que está enamorado de ella. Pero tras el fingido cortejo, la ingenua mujer le cree y pronto la pareja comienza un noviazgo en el que ella anticipa unos soñados planes de boda.

Ignorando la farsa que supone su relación, Isabel luce a su novio por la calle Mayor, tratando así de aplacar las voces de sus conocidos que la han considerado toda la vida la solterona oficial de la villa.

Los amigos van más allá y pretenden descubrir que todo es mentira justo la noche del baile en el que Isabel y Juan van a anunciar su compromiso. Juan, atormentado por los remordimientos (tal vez enamorado realmente) huye sin atreverse a contarle la verdad a Isabel. Federico, un amigo de la pandilla que les visita desde Madrid, será el único con suficiente sensatez para contar a la engañada la dolorosa verdad y confesarle la burla de la pandilla y sus deseos de reírse de ella. Isabel, desencantada, se despierta de su sueño sin fuerzas para reaccionar. Incapaz de abandonar la ciudad para emprender una nueva vida, la solterona acaba en su casa, mirando por la ventana a través de la lluvia.



Calle Mayor, un filme de corte neorrealista que radiografía la sociedad provinciana de los años cincuenta.

CONTEXTO DEL FILME

Juan Antonio Bardem Muñoz (Madrid 2 de Junio 1922 – 30 de octubre 2002) dio sus primeros pasos como director al lado de Luis García Berlanga, con el que dirigió al alimón *Esa pareja feliz* (1953) y escribió *Bienvenido Mr. Marshall* (1953). Como realizador en solitario comenzó su carrera con *Cómicos* (1954) y *Felices Pascuas* (1954). Asistió a las llamadas Conversaciones de Salamanca en 1955, donde dio a conocer los cinco defectos que según él tenía el cine español: políticamente ineficaz, estéticamente nulo, socialmente falso, intelectualmente ínfimo e industrialmente raquítrico.

Cuando rodó *Calle Mayor* sólo tenía 33 años y ya había hecho tres importantes películas previas, entre ellas *Muerte de un ciclista* (1955). El primer borrador del guión no pasaba de doce páginas en las que pretendió plasmar el retrato de una mujer pasada la treintena, de la pequeña burguesía de una ciudad provincial. El filme fue coproducido por Manuel Goyanes y Serge Silberman y su coste no superó los tres millones de pesetas. El rodaje comenzó en Palencia y Cuenca en 1955 y se interrumpió en febrero de 1956 por la detención de Bardem (simpatizante de ideas comunistas), reanudándose en abril del mismo año en Logroño.

Buena parte de sus películas fueron seleccionadas en festivales de cine internacionales relevantes: Berlín, Cannes o Venecia; y su película *La Venganza* (1958) fue nominada al Oscar a la mejor cinta extranjera.

En 1986, Juan Antonio Bardem recibió la medalla de oro de las Bellas Artes. En 2001, el Goya honorífico de la Academia de la Artes y Ciencias Cinematográficas de España. Tras su muerte la Asociación de Directores de Cine le concedió el premio de honor en su edición XVIII.



La pandilla masculina planea una cruel farsa para reírse de la solterona oficial de la villa.

BREVE ANÁLISIS

Calle Mayor muestra la vida cotidiana de una pequeña ciudad de provincias de los años cincuenta, introduciendo una trama basada en la broma que un grupo de señoritos aburridos gastan a una joven haciéndole creer que tiene un enamorado que quiere casarse con ella, sin medir las tristes consecuencias finales de su bufonada.

Los actores son de talla internacional, destacando la presencia de Betsy Blair (esposa en aquel momento del actor y bailarín Gene Kelly) en el papel principal, así como el aporte del galán de moda de la época, el asturiano José Suárez. La *Calle Mayor* que da nombre a la película es ahora la calle Portales en Logroño. Rodada con una magnífica fotografía en blanco y negro realizada por Michel Kelber, el filme muestra sorprendentes paisajes de Alarcón (Cuenca), trufados con escenas de la España del momento, como la de la procesión, con su solemnidad y sus rezos. La escena final es absolutamente dramática: Isabel, derrotada, contempla la calle a través de la lluvia, que se confunde con sus lágrimas. Su mirada triste y perdida lo dice todo: "Ha perdido su último tranvía", jamás será esposa y madre.

Bardem aborda con maestría, en esta obra de corte neorrealista, el papel de la mujer de los cincuenta perteneciente a la pequeña burguesía de provincias, asfixiada por las conveniencias sociales y las imitaciones culturales de la época a través del fracaso de la solterona, que no logra completar el ciclo vital para el que ha sido preparada.

RECEPCIÓN

Se estrenó en el cine Gran Vía de Madrid el 26 de Enero de 1957. La acogida de la crítica fue muy buena, siendo considerada como una de las mejores películas del director. Recaudó 220.314 ptas. y fueron a verla 5.943 espectadores. Entre otros premios, se hizo con el del Círculo de Escritores Cinematográficos (mejor actriz protagonista para Betsy Blaiz), Festival de Cine de Venecia (mejor película).



Betsy Blair interpreta con maestría el papel de Isabel, la víctima del engaño amoroso.

COMENTARIO PERSONAL

En los años cincuenta, la mentalidad de los españoles era tal cual aparece en la película de Bardem. En la cinta participan una serie de intérpretes que bordan su papel. Betsy Blair como Isabel, es de una dulzura increíble, reconociendo que su sueño es casarse y ser madre, pero que será una madre vieja (lo que me produce una cierta tristeza). José Suárez en la piel de Juan no llega a la interpretación de Blair, pero está en su papel; te remueve por dentro su cobardía; lo que hace supera toda broma y te hace desear que se tire desde lo alto del pueblo. Los secundarios están bien; de ellos me gustó especialmente Dora Doll (Tonía).

La fotografía en blanco y negro hace la película más opresiva pero es muy buena, lo mismo que la música.

Bardem muestra a la mujer tal y como era considerada en esos años: ama de casa y madre, se la preparaba para eso y si se acercaba a los treinta sin haber tenido varios hijos, era oficialmente una solterona. El hombre tenía todo el poder, llegaba a casa cuando quería y no siempre de buena manera pero la mujer veía una situación normal en esa forma de comportamiento incluso sabiendo que pasaban las noches de juerga en los prostíbulos.

He leído en alguna parte, que es la primera película feminista del cine español. Discrepo totalmente, porque para mí, es de las más machistas que he visto en mi vida. ¡¡Si los hombres de entonces vivieran ahora aquella edad, se volvían a morir!! Aunque no soy devota de Bardem, me parece que estamos ante una gran película, maravillosamente interpretada y muy bien dirigida.

Hay escenas magníficas: cuando están cada uno en su habitación, ella ilusionada repitiendo el nombre de Juan de mil maneras distintas, mientras él está acobardado viéndose prisionero de su mentira; la declaración de Juan durante la procesión con unos primeros planos de las mujeres excelentes; la escena del salón de baile cuando Federico le cuenta la verdad, y ella se sienta en la silla donde siempre se sentaba para que la sacaran a bailar; la vuelta a casa por la Calle Mayor bajo la lluvia y la pandilla de Juan riéndose en los soportales; y sobre todo, la escena final viendo la lluvia tras los cristales y su vestido de fiesta sobre el maniquí.

En resumen me ha encantado, aunque te deja un regusto amargo de la sociedad de entonces, que por suerte no he vivido.

María Ángeles Gil López

En mi opinión es una película demasiado sórdida y que no me ha agrado mucho verla. Su mensaje es muy machista, pues la broma que recibe la protagonista por parte de los hombres es demasiado dura como para tomarla como un mero juego de divertimento.

La película, sin duda, intenta representar la sociedad española de aquella época, que condenaba a una mujer con treinta años y que aún no se había casado a ser una solterona oficial, fruto del machismo y la gran presencia de una religiosidad en la sociedad.

No me gusta tampoco pensar en el destino de los dos personajes principales: Isabel termina encerrándose en sí misma sintiéndose como una fracasada tras la broma que le hicieron; y Juan, que al principio parecía un hombre muy duro al lado de sus amigos, al final acaba como un cobarde que se quiere suicidar después de haber destrozado la vida de una mujer inocente. Todo acaba de una forma muy pesimista y de golpe. El avance de la historia es muy lento y eso ha hecho que me parezca bastante pesado su visionado.

Ángel Llopis del Arco

3.6. VIRIDIANA (1961)

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Gustavo Alatríste para Unión industrial cinematográfica (UNINCI), Gustavo Alatríste.

Guión: Julio Alejandro y Luis Buñuel, basado en la novela "Halma" de Benito Pérez Galdós.

Fotografía: José F. Aguayo (B/N).

Montaje: Pedro del Rey.

Música: Gustavo Pittaluga (selección de obras de Mozart, "El mesías" de Händel y "Novena sinfonía" de Beethoven).

Dirección artística: Francisco Canet.

Duración: 90 min.

Intérpretes: Silvia Pinal (Viridiana), Francisco Rabal (Jorge), Fernando Rey (Don Jaime), José Calvo (Don Amalio), Margarita Lozano (Ramona), José Manuel Martín ('el cojo'), Victoria Zinny (Lucía), Luis Heredia (Manuel 'el Poca'), Joaquín Roa (Señor Zequiél), Lola Gaos (Enedina), María Isbert (Beggan), Teresa Rabal (Rita).



Emeterio Cotarelo Mera

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

María Caballero Rodríguez

(Estudiante de la UPSA)

Celia Conde Rodríguez

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Viridiana está a punto de tomar los hábitos en el convento cuando le llega la noticia de que Don Jaime, su tío y benefactor encargado de costearle sus estudios, está enfermo. Viridiana decide ir a verle posponiendo su noviciado.

Don Jaime pronto se obsesiona con la joven por el gran parecido que guarda con su difunta mujer, fallecida la noche de bodas. En el momento en que Viridiana se propone regresar al convento Don Jaime se afana en disuadirla por todos los medios a su alcance, llegando a darle un narcótico con la intención de violarla, o al menos hacerle creer que aquello sucedió para que la joven renuncie a su retiro y se quede en la mansión junto a él a practicar la caridad cristiana. A punto de coger el autobús, Viridiana recibe la noticia de que su tío, desesperado ante su negativa, se ha suicidado.

Sintiéndose culpable, la mujer renuncia a ingresar en el convento y se instala en la casa, donde acoge a un grupo de vagabundos a quienes brinda refugio y alimentos. Al poco, llega al lugar su primo Jorge, único hijo natural de Don Jaime. Juntos se desplazan a la ciudad, y durante este periodo de tiempo los mendigos bajo su protección organizan una fiesta que termina ocasionando grandes destrozos y desemboca en libertinaje. Al regresar, uno de los indigentes intenta forzar a Viridiana, pero Ramona, la sirvienta de la casa, acude en su auxilio con la Guardia Civil para poner freno a la barbarie.

En la última escena del filme, Viridiana se dirige a los aposentos de su primo, donde éste la convence para jugar una partida de cartas junto a Ramona.



Viridiana funciona como síntesis de la obra de Luis Buñuel y plantea un retablo de las miserias humanas.

CONTEXTO DEL FILME

Luis Buñuel (Calanda, 22 de febrero de 1900-Ciudad de Méjico, 29 de julio de 1983) considerado uno de los más importantes y originales directores de la historia del cine, nació en el seno de una familia burguesa, tradicional y católica. Pronto, influido por sus amigos, Federico García Lorca y Salvador Dalí, se abrió camino en el mundo de las artes y la cultura. Impresionado tras asistir a una proyección del filme alemán *Las tres luces* (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921), tomó la determinación de dedicarse al cine. Entre 1929 y 1977 dirigió un total de 32 películas. Su ópera prima fue *Un perro andaluz* (1929), icono del surrealismo cinematográfico, tras la cual desarrolló una prolífica carrera a caballo entre España, Méjico y Francia. De su filmografía cabría destacar: *Los olvidados* (1950) –obra maestra de su etapa mexicana–, *Él* (1952) –Buñuel ha reconocido que es la película en la que más ha puesto de sí mismo–, o bien *El ángel exterminador* (1962) –una de sus películas más conocidas y una auténtica bomba de relojería contra su despreciada burguesía–.

Viridiana es un título que sintetiza su arte y funciona como clave de su obra. Se trata de un drama psicológico que recoge la gran tradición narrativa del siglo XIX. La muerte, la religión y el sexo son temas centrales del filme, que encontramos también en toda la obra de Luis Buñuel.

Filmada en Madrid y en una finca de las afueras, el rodaje de *Viridiana* transcurrió plácidamente gracias a que Buñuel contaba con suficiente presupuesto y un equipo técnico y artístico de gran calidad. Algunos de los mendigos que salen en la película no son actores profesionales, sino que fueron encontrados en las calles y se les ofreció participar en la película.

La censura franquista discrepó acerca del final original de la cinta en el que *Viridiana* llamaba a la puerta de su primo, él abría y ella entraba cerrando tras de sí. Buñuel propuso el que hoy conocemos –*Viridiana*, Jorge y Ramona jugando a las cartas– que terminó siendo más audaz que el primero en su interpretación simbólica. Curiosamente, fue aceptado por los censores sin reparos.



La cinta trata de forma simbólica temas polémicos como la represión sexual, la muerte y la religión.

BREVE ANÁLISIS

La trama versa sobre una mujer llamada Viridiana, que al parecer Buñuel recordaba como una santa poco conocida de la que antaño le habían hablado en un colegio de Zaragoza. Es una historia que surge de la mezcla de la memoria y la imaginación, de las fantasías propias de la infancia y la juventud del director, en la que se mezcla la represión sexual y la religión como territorios a explorar.

Viridiana es un retablo de las miserias humanas. No se salva de la quema ningún personaje. Todos son unos títeres al servicio de la trama; incluso la compasiva Viridiana, que se delata a sí misma en sus paseos sonámbulos luciendo su pierna en su desmedido fetichismo y en su visita formal a la habitación de Jorge, su primo.

Sería un error quedarse únicamente con el ataque frontal al catolicismo o la visión castradora del sexo que ofrece el filme: está claro que la insinuación de diversas acciones que no se llegan a consumir alude a la represión sexual, así como la escena de la cena de los mendigos imita cinematográficamente "La Última Cena" de Leonardo Da Vinci. Pero más allá de su provocador mensaje, la cinta posee una puesta en escena muy cuidada que se apoya en un preciso montaje, aparentemente transparente, que construye las ideas y guía las emociones del espectador.

En varias ocasiones, a lo largo del metraje de *Viridiana*, la entrada de un personaje en escena esta precedida por su *voice over* que, en forma de introspección, inicia o continua el diálogo. Un diálogo, por cierto, construi-

do de forma exquisita, dotado de sentido, tono, ritmo y musicalidad en el lenguaje.

El personaje de Jorge representa una rigurosa contradicción de las convivencias piadosas de Viridiana. Nada de Viridiana es, en principio, compatible con él. Buñuel le define de esta forma: "No es un hombre inmoral, es un hombre muy racional con un sentido práctico y desdeñoso de las convicciones sociales". A su visión racional y burguesa se opone su anticlericalismo y su machismo hedonista –trata a la compañía femenina a su antojo–. Viridiana, por el contrario, vive su experiencia a través del prisma de la religión. Don Jaime, lo hace a través de su obsesión necrófila.

Entre los mendigos, "el cojo" se presenta como un líder que, en el momento en que se siente libre de la mirada vigilante de los señores de la casa, se transforma en la mano armada del grupo: con facilidad echa mano de la navaja –en sentido estricto–; amenaza al leproso obligándole a abandonar la cocina, desvalija la casa; al ser descubierto por Jorge le amenaza con un cuchillo; y es él quien intenta perpetrar la violación de Viridiana.

El personaje del leproso, construido de forma cruel al obligarle a caminar arrastrando unas latas para hacer patente su llegada, está interpretado por un auténtico indigente, un figurante ocasional de teatro y actor fracasado; igualmente, "el malagueño", en la vida real era un alcohólico que pedía limosna en Madrid.

Los decorados apenas suman cuatro espacios en los que se mueve la acción del filme: la casa, los exteriores de la misma (el jardín y el bosque), la plaza del pueblo y el convento. La casa aparece como el lugar propicio para la creación de las emociones y la puesta en escena dentro de la misma pone énfasis en acentuar la idea de que es un lugar cerrado e inaccesible.

El vestuario caracteriza simbólicamente a los personajes: Viridiana con el vestido blanco representa la positividad, la bondad, la virginidad; su tío, vestido de negro, asume un rol negativo y lleno de perjuicios; mientras que la criada se caracteriza por ser un personaje indiferente.

Con una selección brillante para la banda sonora –recurrió a Händel, concretamente al Aleluya de "El Mesías", que aparece con los créditos y luego en el clímax del filme–, el valor del sonido dramático recae también en los silencios, entendidos como forma de expresión de una emoción determinada.

RECEPCIÓN

Durante muchos años la película, al ser una coproducción, se presentó como mejicana para evitar a las autoridades españolas, ya que tras haber dado luz verde al guión los censores patrios consideraron irreverente la película una vez vista.

La cinta obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Pero a continuación el periódico oficial de El Vaticano redactó un artículo en su contra que supuso su inmediata prohibición en España. A Buñuel le fue denegada la nacionalidad española en represalia por su crítica mordaz del catolicismo y de la sociedad española del momento. La película se estrenó finalmente en nuestro país en 1977, después de la muerte de Franco.



Sus censuradas imágenes ejercieron una crítica mordaz al catolicismo y la sociedad española del momento.

COMENTARIO PERSONAL

Película genial, tanto por el desarrollo de la misma, como por el resultado final. Es una de los pocos filmes en los que no he estado constantemente mirando la hora para ver cuánto faltaba para que acabase.

Desde mi punto de vista, *Viridiana* se pueden dividir en dos partes. La primera abarca desde la presentación de la joven hasta el trágico final de su tío tras su reencuentro. La segunda, se inicia con la decisión de Viridiana de cambiar de vida asumiendo el papel de redentora de los pobres de la ciudad.

El tema central del filme es la religión y el enorme contraste que se establece entre la realidad y los ideales cristianos: la diferencia entre lo que realmente sucede día a día dentro de la sociedad y lo que propone la caridad del cristianismo.

Entre las escenas que difícilmente se pueden clasificar como "reales" podemos citar dos: cuando Viridiana en pleno campo se pone de rodillas a rezar con los pobres; y cuando se produce el intento de violación del mendigo estando todo el grupo de indigentes presente.

La película se desarrolla en una España humilde, llena de necesidades, que malvivía gracias a la clásica picaresca española. Su producción también data de la década de los sesenta, por lo que es algo esperpéntico que la proyección en el Festival de Cannes trajera tan terribles consecuencias: su exhibición fue prohibida en España, originó el cierre de la productora y el cese del director general del cine de la época.

Partiendo de un buen guion literario y técnico, para mí el final es inesperado, ya que nunca creí que los personajes terminasen jugando a las cartas.

En síntesis, *Viridiana* es, en mi opinión, una película sin gran fondo y gran trama, pero especialmente cuidada y planteada ante el espectador, pues hay conversaciones que, a pesar de no existir en la película, se dan por entendidas.

Emeterio Cotarelo Mera



Buñuel, uno de los directores más importantes y originales de la historia del cine, tuvo que desarrollar esta obra en el contexto en el que se encontraba la España de la época, lo que le llevó al exilio, la censura y prohibición de sus películas en su tierra natal.

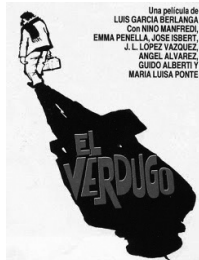
La película aborda asuntos como la religión, la política (con el fin de la apertura de la censura franquista) y la sociedad, ya que la clase baja se burla de los de la alta y viceversa.

Respecto al lenguaje que utiliza, es más bien coloquial por parte de los mendigos y culto o formal por parte de Viridiana y su primo Jorge. Me ha llamado la atención la forma en que el director narra el filme, con un estilo muy moderno y surrealista. Sus ideas están muy bien reflejadas en la pantalla, expresadas a través del punto de vista de cada uno de los personajes.

Para mí, en fin, *Viridiana* encarna ese tipo de película que nunca se había hecho en España. No parece española. Además, la podría ver tanto una persona joven como una persona más mayor sin perderse nada de lo que quiso representar este brillante director. Es una obra muy fresca, entretenida y no se hace para nada pesada; de esas películas en las cuales no miras el reloj constantemente deseando que llegue la hora de que se acabe.

María Caballero Rodríguez y Celia Conde Rodríguez

3.7. EL VERDUGO (1963)



Dirección: Luis García Berlanga.

Producción: Nazario Belmar para Inter Lagar y Zebra Film.

Guión: Rafael Azcona, Luis García Berlanga y Ennio Flaiano.

Música: Miguel Asins Arbó.

Montaje: Alfonso Santacana.

Fotografía: Tonino Delli Colli (B/N).

Dirección artística: Luis Argüello.

Duración: 87 min.

Intérpretes: Nino Manfredi (José Luis Rodríguez), Emma Penella (Carmen), José Isbert (Amadeo), Ángel Álvarez (Álvarez), Guido Alberti (director de la prisión), María Luisa Ponte (Estefanía), María Isbert (Ignacia).

Tomás Marcos Elvira

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

Pedro de Mercader Cárdenas

(Estudiante de la UPSA)

Vicente Modino Sicilia

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Amadeo, ejecutor de la justicia, está a punto de jubilarse. Al terminar un ajusticiamiento entra en contacto con José Luis, empleado de una funeraria. Su compañero le ofrece a Amadeo transportarlo a la ciudad, en contra de la opinión de José Luis, quien aborrece por completo la imagen del verdugo. Finalmente lo llevan y Amadeo se deja el maletín en la furgoneta. José Luis se lo acerca a su casa donde conoce a la hija del verdugo, Carmen.

José Luis tiene aspiraciones de emigrar a Alemania y formarse como mecánico. Por tanto, es reacio a crearse compromisos que le impedirían ir. Sin embargo, establece una relación con la hija del verdugo, Carmen. Poco después son descubiertos por Amadeo en el lecho conyugal y, para evitar el disgusto a su padre, Carmen le dice que van a casarse, en contra de los deseos de José Luis. Carmen queda embarazada y se celebra la boda.

Después del enlace, y como posible solución a continuar viviendo en el piso que les concedió el Patronato, padre e hija intentan convencer a José Luis para que solicite la plaza de verdugo, a pesar de su oposición. A José Luis le conceden la plaza, obsesionado por el tema de tener que ejercer su profesión tarde o temprano.

A pesar de que suegro intenta convencerle de que nunca tendría que practicar el oficio, ya que siempre está presente el indulto, es requerido en Mallorca para ajusticiar a un preso que asesinó a su mujer y a su amante. Mientras que toda la familia aprovecha para hacer turismo, José Luis vive en un continuo sufrimiento por la idea de tener que matar a una persona.



El verdugo, una comedia negra sobre un pobre hombre condenado a vivir matando.

Tras muchas esperas provocadas por un perdón que nunca llega, y por una enfermedad del reo, finalmente José Luis, tras ser embriagado, es forzado a cumplir su cometido.

Regresa al barco de vuelta a casa con la familia, totalmente desmoralizado y convencido de que nunca volverá a hacerlo. Sin embargo, su suegro lo duda asegurando: "Eso dije yo también la primera vez". La película finaliza con un contraste entre el estado de ánimo de José Luis y unos turistas que se dedican a la *dolce vita*.

CONTEXTO DEL FILME

El director de *El verdugo*, Luis García Berlanga (Valencia, 12-6-1921-Madrid, 13-11-2010) fue uno de los directores más destacados de la historia del cine español. Formó parte del grupo de participantes en las Conversaciones de Salamanca (1955), a partir de las cuales se dio un nuevo rumbo a la cinematografía española. También formó parte de la primera promoción del recién creado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, donde coincidió con Juan Antonio Bardem (con el que co-realizó *Bienvenido Mr. Marshall*) y donde se formarían después otros cineastas como Picazo, Camus, Summer, Borau, Saura, Fons...

Berlanga fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Miguel Hernández de Elche. Fue Premio Nacional de Fotografía (1980), Medalla de Oro de Bellas Artes (1981), Príncipe de Asturias de las Artes (1986), Premio Goya por *Todos a la cárcel* (1993), miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1988) y destacado como uno de los diez cineastas más relevantes de todos los tiempos en el Festival de Karlovy Vary.

El cine de Berlanga se caracteriza por una fina ironía y ácida sátira sobre diversas situaciones sociales y políticas de la época. Además, Berlanga tuvo una especial habilidad para burlar la censura con diálogos y situaciones de inteligente contralectura, y, las más de las veces, utilizando pinceladas en escenas de muy corta duración, pero que en ningún momento resultan vulgares ni melodramáticas.

Este sistema lo utilizó en sus películas *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), *Plácido* (1961) y *Los jueves milagro* (1957), pero es en *El verdugo* en la que más se aprecia, quizás por la trascendencia del tema.

El film, que es un alegato contra la pena de muerte, fue especialmente castigado por la censura. Hay que tener en cuenta que en el año de su

estreno se ejecutaron en España al comunista Julián Grimaldi (abril) y a los miembros de las Juventudes Libertarias Francisco Granados y Joaquín Delgado (agosto). El ambiente europeo contra el régimen político español que las consumó era extraordinariamente sensible. El estreno de la película en Cannes originó una nota de protesta de nuestro Embajador en Roma, el señor Sánchez Bella. El filme acabaría siendo estrenado el 17 de febrero con más de cuatro minutos censurados.



Berlanga y Azcona construyen una sátira muy apegada a la realidad de la España de los primeros años sesenta.

BREVE ANÁLISIS

Berlanga hace muestra de sus conocimientos cinematográficos presentándonos una película en apariencia simple, pero que esconde sutilmente multitud de detalles que hacen de ella una obra maestra.

Un abogado de Berlanga, quien había acudido a un ajusticiamiento con garrote, le contó al director lo mal que lo había pasado la noche anterior el verdugo, totalmente desecho, entre otras cosas porque el ajusticiado era mujer.

El verdugo se aleja del sainetismo y el coralismo de Berlanga para profundizar en la tragedia y la paradoja del destino. Este es el hilo narrativo, la tragedia de un joven tímido y temeroso que termina ejerciendo como verdugo, forzado por su familia y por las circunstancias económicas. En este sentido el verdugo y su hija son dos personajes que viven alejados del resto del mundo y ven ese trabajo como algo necesario. En resumen, se trata de la película en la que Berlanga utiliza el humor como arma destructiva,

fustigando sin piedad, pero sin tomar partido en ningún momento, más bien tomando el papel de cómplice.

El realizador nos trae una obra narrada con un orden lineal tradicional, pero estimulante con el manejo que hace de la cámara y del fuera de campo, los planos secuencia –cosa habitual en su filmografía– y una puesta en escena teatral y costumbrista para hacer mayor énfasis en las dosis de crítica social. También destaca esta película por su uso de la iluminación. Todo ello hace que el resultado sea sumamente interesante desde el punto de vista del lenguaje.

Narrativamente se trata de una obra con grandes dosis de crítica social, con un humor muy sutil y satírico. Azcona y Berlanga debieron agudizar el ingenio para evitar a la censura, presentándonos una película con una atmósfera muy ácida, en la que abordan, disimulándolo en forma de gags, temas tan polémicos y candentes como las ejecuciones que fueron acometidas durante el régimen o el retraso cultural del país. Se trata de un guion sumamente arriesgado y comprometido para la época en la que se produjo el filme, lo cual denota un gran coraje de sus responsables.

El verdugo es una de las obras fundamentales del cine español. Berlanga y su crítica social disimulada con humor es una de las grandes influencias del cine que se produce actualmente, teniendo como máximo exponente a cineastas españoles que beben de su cine como Álex de la Iglesia.

RECEPCIÓN

El verdugo recibió el respaldo internacional con el Premio de la Crítica en la Mostra de Venecia. Hubo una fuerte manifestación a la salida del cine y los del equipo pidieron que abandonaran el recinto por la puerta de atrás. Emma Penella cogió a Berlanga y le dijo que una actriz española no sale por la puerta de atrás. Al final salieron por delante y fueron aplaudidos por los manifestantes.

La película sufrió los ataques de la censura cinematográfica: no en vano, como ya se señaló, se recortaron cuatro minutos de la versión original y originó una nota de protesta del embajador español en Roma.



Uno de los mejores encuadres de la historia del cine español: el verdugo es consolado minutos antes de su actuación.

COMENTARIO PERSONAL

¿Qué se puede comentar sobre *El verdugo* que no se haya dicho ya? Analizamos la película que, junto con *Plácido*, quizás haya suscitado más comentarios dentro del cine español. Por ello tendremos que ser repetitivos.

Se trata de la película que destila el humor negro más ácido de la obra berlanguiana, al igual que en *Plácido*, pero acrecentado por el tremendismo del tema.

En primer lugar es un alegato contra la pena de muerte, con escenas cargadas de patetismo como la conducción del reo a la sala donde está instalado el garrote vil, una sala enorme y desnuda donde la atención se fija por necesidad en el reo arrastrado a su triste destino. Hay otros momentos inolvidables: los sonidos del hierro del mecanismo en el maletín, la magnífica escena de la Guardia Civil en la Cueva del Drach, el humor negro de la defensa del garrote vil frente a otros medios de ejecución, la experiencia del verdugo en el cálculo de la talla del cuello, la banalidad de los argumentos de los funcionarios, que lo único que quieren es terminar pronto con la ejecución. Además, se trata de un patetismo que no cae en ningún momento ni en la vulgaridad ni en la solemnidad.

En segundo lugar la película enseña los sutiles mecanismos que utiliza la sociedad contra el individuo, a quien presiona y chantajea para hacerle actuar contra sus propias normas y convicciones morales (alusiones al piso que perdería junto con la pérdida de un sueldo estable) y el fatalismo e impotencia de luchar contra ello, todo en contrapunto de la escena final con alusiones a la *dolce vita*.

Y en tercer lugar, Berlanga utiliza la película para, mediante guiños al espectador, reflejar y criticar las miserias de una época: las alusiones a la emigración, los celos del macho ibérico, la pobreza de las instalaciones en las cárceles, la falta de una póliza en la instancia, el funcionario jugando al ajedrez en la oficina, las escenas de una boda de "segunda" con la recogida de la alfombra o el apagado de las velas, la alusión a la falta de cultura universal (el desconocimiento de un escritor de fama cuando le aluden a Bergman y Antonioni), etcétera.

Posiblemente sea la crítica más dura que ha hecho nuestro país sobre la pena de muerte y todo ante la cara del franquismo. Además, es significativo el sutil final dirigido a otros países que viven ajenos a esa pena de muerte con el barco de los jóvenes extranjeros disfrutando de la vida.

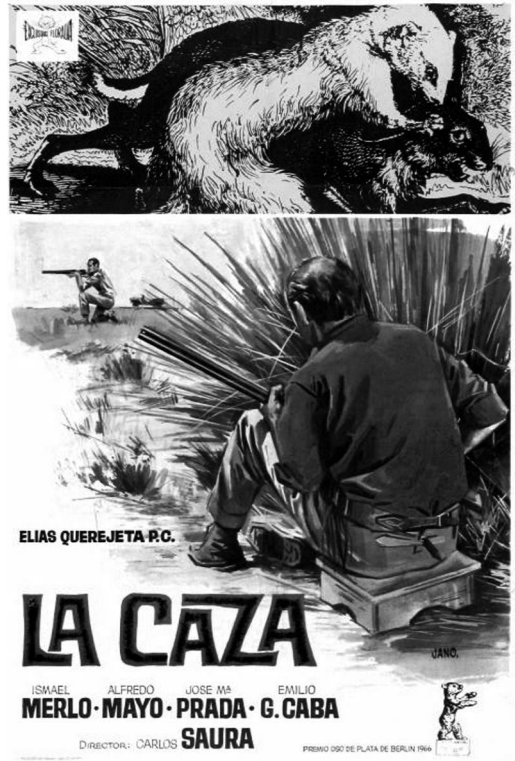
Es una película atemporal que nos muestra la visión de Azcona y Berlanga acerca del controvertido tema de la pena de muerte. Una película demoledora que no deja lugar al optimismo ni a las medias tintas. Además se produjo en un periodo oscuro de la historia de España, con una dictadura llevando a cabo asesinatos de presos políticos, lo cual demuestra una valentía y una implicación social notable por parte de sus autores.

También es destacable una puesta en escena costumbrista, lo cual favorece la sensación realista y el tratamiento de la muerte como algo cotidiano con lo que se convive día a día, así como el magnífico uso del lenguaje y del fuera de campo en algunas escenas que dotan a la película de un aura de solemnidad en algunos instantes que hacen de ella una obra maestra en nuestro cine.

*Tomás Marcos Elvira, Vicente Modino Sicilia
y Pedro de Mercader Cárdenas*

3.8. LA CAZA (1966)

Dirección: Carlos Saura.
Producción: Elías Querejeta
 para Elías Querejeta
 Producciones Cinematográficas.
Guión: Angelino Fons y Carlos
 Saura.
Fotografía: Luis Cuadrado
 (B/N).
Montaje: Pablo G. Del Amo.
Música: Luis de Pablo.
Dirección artística: Carlos
 Ochoa.
Duración: 93 min.
Intérpretes: Ismael Merlo
 (José), Alfredo Mayo (Paco),
 José María Prada (Luis), Emilio
 Gutiérrez Caba (Enrique),
 Fernando Sánchez Polack
 (Juan), Violeta García (Carmen),
 María Sánchez Aroca (Madre de Juan).



Oferlina Pérez Hernández

(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

Víctor Santamaría Tessier

(Estudiante de la UPSA)

David Sánchez Sánchez

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Ya en su madurez, José, Paco y Luis, quienes se habían conocido de jóvenes en la Guerra Civil, van a pasar un día de caza al coto privado del primero. Les acompaña en esta jornada Enrique, sobrino de Paco, un joven inexperto en estas lides que acude por primera vez a una cacería.

Antes de llegar a su destino, los cuatro hombres pasan por casa del guarda, Juan, que vive con su madre y su sobrina en unas condiciones muy precarias. Juan no se encuentra allí en ese momento, por lo que el grupo vuelve al todoterreno y se adentra en el coto estableciendo su campamento cerca de la zona de las madrigueras de conejo.

Cuando al rato aparece Juan, trae consigo a su sobrina Carmen, una lozana y alegre adolescente que no duda en bailar con Enrique al compás de la radio. José ordena a Juan que comience a preparar la paella y Paco alienta al resto a cazar argumentando que es la mejor hora para ello.

A medida que transcurre el tiempo, la bebida y el asfixiante calor hacen que el ambiente se vaya volviendo más tenso. Poco a poco, aunque de forma soterrada, las diferencias que hay entre los miembros de la cuadrilla se van poniendo de manifiesto.

Mientras Luis y Enrique bajan al pueblo a comprar pan, José aprovecha para invitar a Paco a conocer su secreto, que resulta ser el esqueleto de un soldado muerto en la contienda española guardado en una cueva. Durante este paseo, José, algo desesperado, pide un préstamo a Paco: se justifica alegando que su negocio le va mal y que la inminente separación de su esposa le sale gravosa. Paco, al descubrir que ese era el motivo principal por el que había sido invitado a la cacería, se enfurece y le deniega el préstamo.

Luis y Enrique regresan entonces del pueblo con un maniquí femenino para practicar con su rifle. Tras la comida, la siesta del grupo se ve interrumpida por Luis que, visiblemente ebrio, dispara al maniquí tratando de acertar a un escarabajo que clavó en el mismo; cuando posteriormente se dispone a prenderle fuego, provoca un pequeño incendio de los pastos adyacentes que a duras penas consiguen apagar entre todos. Este incidente desata la ira de José, que propina un puñetazo a un avergonzado Luis.

La tensión entre ellos crece al retomar la caza: el guardés ha traído a su hurón en ayuda de los cazadores, una mascota a la que quiere de forma especial. Un forcejeo del hurón consigue expulsar a un conejo de la madriguera y ambos animales (conejo y hurón) caen abatidos por los disparos del desatado rifle de un altanero Paco, pese a las advertencias de José para

disuadirle. Aunque el responsable argumenta que fue un descuido, el dueño del coto le acusa de haberlo hecho a propósito y busca la complicidad de Luis, pero éste no acepta sus disculpas ante el golpe recibido anteriormente y le ignora por completo. Sin nadie a quien recurrir, José se sienta solo entre los matorrales, a unos metros del campamento.

Luis decide entonces ir con Enrique a cazar algún conejo más antes de retirarse. José se propone disparar a sangre fría con su rifle a Paco, que se encuentra solo en el campamento, pero en primera instancia le vencen los escrúpulos. Paco se arrima al riachuelo a mojarse la cabeza mientras Luis y Enrique vuelven con el todoterreno hacia el campamento. Un conejo llama la atención de Enrique, que intenta abatirlo con su arma. Advierte a Paco de que va en su dirección, quien consigue matarlo. Inmediatamente, José dispara al fin a Paco, que cae herido de muerte. Al ver esto, Luis coge el todoterreno e intenta arrollar a José, que le acierta con otro disparo en la cabeza. Antes de morir, un agónico Luis coge su rifle y mata a José antes de que pueda huir. Enrique, asustado, sale corriendo de la escena del crimen poniendo fin a la cacería.



La caza ejemplifica el espíritu renovador en forma y contenido del Nuevo Cine Español.

CONTEXTO DEL FILME

Carlos Saura (Huesca, 1932) es cineasta, fotógrafo y escritor. Su filmografía como director, que abarca casi medio centenar de títulos, comienza a mediados de la década de los cincuenta, cuando tras rodar sus primeros cortometrajes y documentales –entre ellos *La tarde de domingo* (1957) y *Cuenca* (1958), premiado en el festival de San Sebastián– firma su primer

largometraje como realizador, *Los golfos* (1949), una película clave que abrió el camino al Neorrealismo en España. *La caza* es su tercera película y está considerada una de sus mejores obras y una de las más representativas del *Nuevo Cine Español*, corriente que, influida por la *Nouvelle Vague* francesa, propuso una segunda renovación de nuestra cinematografía a partir de la presencia del realismo crítico común a muchos de sus títulos.

Saura ha comentado en varias ocasiones que el tema de la película se le ocurrió mientras rodaba unos planos de su filme inmediatamente anterior, *Llanto por un bandido* (1964), en el mismo escenario donde más tarde rodaría *La caza*. El guión, rechazado por las productoras del momento, se pudo convertir en celuloide gracias al apoyo económico del productor Elías Querejeta y al del propio padre de Saura, que aportó la mitad de los dos millones de pesetas del presupuesto final. En principio la cinta se iba a llamar *La caza del conejo*, pero la censura franquista, tratando de evitar connotaciones sexuales, acortó el título y se empeñó, en la revisión del guión, en tratar de quitar toda referencia directa o explícita a la Guerra Civil española.

Elogiada por la crítica y reconocida internacionalmente, el film significó el inicio de una de las relaciones más importantes que ha dado el cine español, el tándem Saura– Querejeta. Si además tenemos en cuenta la aportación de un gran equipo técnico (desde su montador Pablo G. Del Amo hasta su director de fotografía Luis Cuadrado), un guion sólido y la gran interpretación de los protagonistas no es de extrañar que *La caza* sea y será uno de los clásicos del cine español.

El tema de la “caza invertida” en donde el cazador se convierte en presa tendrá continuación en otros films como *Fugitivos* (José Luis Boreau, 1975) o *La escopeta nacional* (Luis G. Berlanga, 1978).



Carlos Saura definió su película como:
“Un documental de una situación límite”.

BREVE ANÁLISIS

En palabras del propio Saura, "si tuviera que definir *La caza*, me atrevería a decir que es un documental de una situación límite". Partiendo de una premisa tan simple como tres amigos que se vuelven a reunir para ir de caza, el director consigue radiografiar la mentalidad de la sociedad franquista. Para ello utiliza la caza de conejos como metáfora para representar la violencia contra el hombre.

Con una interpretación muy sólida por parte del elenco protagonista, los personajes son llevados poco a poco a esa situación límite que alcanza su punto más álgido apenas dos minutos antes del final. La *voice over* de los personajes permite al espectador acceder a sus pensamientos, miedos, deseos e intenciones más íntimas, que solo afloraran en la clausura, una vez que se ha desatado la violencia.

El espectador está ante un drama cargado de tensión que va *in crescendo* a lo largo de todo el metraje y que comienza desde el minuto uno con la música de los títulos de crédito iniciales. La influencia de la *Nouvelle Vague* (representada por cineastas como Claude Chabrol y Jean-Luc Godard) está presente en el ritmo narrativo y en los recursos fílmicos empleados: movimientos bruscos de cámara, monólogos en primer plano, introspección compartiendo el pensamiento con el público... Pero sobre todo, este nuevo cine español comparte alma con el de la corriente francesa, por su búsqueda de una estética realista que se aproxima al documental; por su ritmo vitalista: reactivándose gracias a la incorporación al relato de cambios súbitos en el tono: como los disparos de Luis que alteran la tranquilidad de la siesta o el incendio que provoca. No es casual, entonces, que la imagen congelada del joven Enrique corriendo al final de la película recuerde a la del adolescente que François Truffaut retrató siete años antes en *Los 400 golpes* (1959).

La diferencia entre las categorías sociales está muy marcada en la historia –tema central de otra película clave de nuestro cine, *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984)–. En *La caza*, José es el propietario del coto y Juan su empleado, que actúa con obediencia y resignación hacia su señor. Los personajes de Enrique y Carmen representan, en cierta medida, la posible reconciliación entre ambas categorías. El peso del relato no recae, además, sobre las peripecias que acontecen, sino que avanza a medida que se materializan los conflictos internos que sufren los personajes.

La película toma como escenario ficcional un coto de caza toledano dominado por colinas esteparias, que constituye un marco espacio-temporal idóneo para construir la atmósfera opresiva y las situaciones límite que se

producen. Todo ello está gobernado por un calor sofocante que recuerda al que el propio director construyó en la recreación de la matanza de Puerto Hurraco en *El séptimo día* (2004).

La mano de Pablo G. Del Amo en el corte final de la película es fundamental: el montador construye los tiempos a medida, dota de un ritmo único y frenético a las escenas de caza y consigue crear tensión a través los momentos de pausa de la historia. La música de Luis de Pablo dota de energía a la narración, primando la incidental sobre la diegética, que aparece únicamente a través de la radio. Los cambios son repentinos, pero continuados y guían al espectador por la narración del film.

Desde el punto de vista del contenido metafórico, la cinta propone transformar al hombre en objeto de caza, dejando al descubierto diferentes caras de lo peor de la condición humana: la envidia, el rencor, la soberbia, el odio... Con todo, Saura retrata de manera arrolladora al ser humano y muestra al espectador cómo camina hacia su destrucción.



Al final, la violencia contenida a lo largo de todo el metraje estalla y las metáforas dan paso a las acciones.

RECEPCIÓN

Tras su estreno, Carlos Saura empezó a ser reconocido internacionalmente, alzándose con el Oso de Plata al mejor director en el Festival de Cine de Berlín. Tanto es así que la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* británico y los albores del cine independiente estadounidense la señalaron como ejemplo de las vanguardias del momento, reconociendo su brillante lidia a la censura franquista del momento. El filme, además, influyó en otros directo-

res, como reconoció el mismo Sam Peckinpah. Sin embargo, en España una parte de los críticos más importantes la calificaron como "muy mala" a pesar de ser valorada como la mejor película en la carrera de Alfredo Mayo.

COMENTARIO PERSONAL

La caza de Carlos Saura me parece una gran película, muy atrevida para la época en que se rodó por el tema que trata. En 1965 se vislumbran los primeros conatos de apertura del régimen franquista que es aprovechado por Saura para hacer de *La caza* una gran metáfora sobre la Guerra Civil, aunque no se hable expresamente de ella, me imagino para evitar problemas con la censura.

El sitio elegido como escenario, muy bien definido por una magnífica dirección de fotografía, juega con una completa planificación. El tremendo calor evidenciado por las gotas de sudor en los cuerpos de los protagonistas; los veranos en los campos de Castilla que parece que se van a derretir hasta las piedras; el constante sonido de las chicharras como hinchas animando a los contrincantes en un torneo que puede ser mortal... Todo ello contribuye a crear la atmósfera en la que nos envuelve esta película.

Su estructura se asienta en la tensión que se despierta entre los personajes, construida tanto por los diálogos como por los silencios, estos últimos abundantes en la misma para mantener ese nivel de conflicto. El odio, el resentimiento, la envidia y el sadismo afloran en estos personajes como un auténtico muestrario de la naturaleza humana. Solo la aparición de la joven sobrina de Juan parece dar un soplo de esperanza en tanto deterioro de estos personajes.

La mixomatosis (enfermedad infecciosa) de los conejos también contribuye a crear este deterioro de los participantes en la cacería dando la impresión que la podredumbre se ha extendido a los humanos con peores consecuencias que la sufrida por los animales.

Oferlina Pérez Hernández

—

La caza es el fruto del trabajo conjunto de grandes nombres de la industria cinematográfica española del momento (Saura, Querejeta, Pablo

G. Del Amo, Angelino Fons o Luis Cuadrado entre otros) que consigue ahondar de manera acertada en la moral y mentalidad de la sociedad franquista del momento. Lejos de parecerse a un retrato costumbrista, conflictos tan universales como la soberbia, la mentira o la opresión se dejan ver en unos personajes que son llevados a una situación límite para construir de forma velada la crónica de una muerte anunciada: la destrucción del hombre.

La ambientación desde el minuto uno sumerge al espectador en la historia y poco a poco se teje la tensión, sembrando poco a poco los diferentes elementos a lo largo de su desarrollo: la música rítmica y contundente, la madre enferma, las dudas de los personajes, la enfermedad de los conejos, etc.

La película de Carlos Saura goza de una lógica y estética propias que la hacen única: recurre al primer plano para construir ese encuadre opresor que otorga ritmo y tensión a la cinta. A su vez a través de la *voice over* de los personajes da al espectador acceso a su conciencia: revela sus verdaderas intenciones y sentimientos más inconfesables.

Y si lo primero que nos viene a la cabeza cuando recordamos el filme es su dramático final, presagiado durante toda la proyección, pero reservado a los últimos minutos, lo siguiente que retenemos son sus violentas escenas de caza o los momentos de pausa en los que aparentemente no sucede nada, pero se masca la tragedia. Es por eso que *La caza* funciona en sus distintos niveles, incluso en el final (donde los personajes parecen guiados por una fuerza irracional que les lleva inevitablemente a matarse); cada pieza encaja en un engranaje que se ha ido armando en hora y media y que se desencadena con el disparo de José a Paco, abatido ante el rechazo manifestado por sus dos amigos. La frustración y la miseria son el denominador común en una operación en la que los personajes representan los distintos sumandos y cuyo resultado consiste en una sobrecogedora metáfora del mal y un clásico del cine español.

Víctor Santamaría Tessier

3.9. NO DESEARÁS AL VECINO DEL QUINTO (1970)



Dirección: Ramón Fernández.

Producción: José Frade para Atlántida Films S.A. y Fida Cinematográfica.

Guión: Sandro Continenza y Juan José Alonso Millán.

Música: Piero Umiliani.

Montaje: Pedro del Rey.

Fotografía: Hans Burmann (C).

Duración: 83 min.

Intérpretes: Alfredo Landa (Antón Gutiérrez), Jean Sorel (Pedro Andreu), Ira von Fürstenberg (Jacinta), Isabel Garcés (Socorro), Margot Cottens (madre de Jacinta), Adrián Ortega (Luis), Annabella Incontrera (Matilde), Guadalupe Muñoz Sampedro (abuela de Jacinta), Franco Balducci (Fred Corleone).

Emeterio Cotarelo Mera

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

María Caballero Rodríguez

(Estudiante UPSA)

Celia Conde Rodríguez

(Estudiante UPSA)

SINOPSIS

En una ciudad de provincias cercana a Madrid, Andreu, un apuesto ginecólogo, abre su consulta sin ningún éxito, ya que es demasiado atractivo para que los maridos y los novios de sus pacientes no sientan celos de él.

Mientras que el doctor Andreu fracasa rotundamente, el modista Antón, propietario de una *boutique* y con fama de afeminado debido a sus modales y a su perrita, hace que los maridos tengan la seguridad en él, dejando que sus mujeres hagan sus compras en su tienda.

El doctor Andreu se traslada a Madrid para asistir a una conferencia de ginecología y, arrastrado por sus compañeros, decide ir a un cabaret. Allí el doctor contempla asustado cómo Antón, su vecino del quinto, sin peluca y desplegando toda su oculta masculinidad, lo pasa bomba entre dos hermosas mujeres. Al ser descubierto, Antón le confiesa a Andreu que finge ser "marica" para no tener problemas con los maridos de sus clientas. Más tarde lo lleva a su apartamento donde, a través de un telescopio, ligan con dos guapas azafatas del piso de enfrente. Poco después, regresan a su ciudad. Allí todo son habladurías y provocan el mismo comentario: ¿qué sucia amistad une al ginecólogo con el sensitivo modista?



No desearás al vecino del quinto, *un título fundamental en el cine popular del tardofranquismo.*

Jacinta, la novia del doctor, se siente desesperada y dispuesta a entregarse a su novio antes de que éste se deje arrastrar por Antón, pero cuando llega a Madrid dispuesta a sacrificarse se encuentra en el portal con una bellísima mujer repleta de hijos, que es nada más y nada menos que la esposa

de Antón. Al conocer Jacinta la verdad, ambas se confabulan, alquilan el piso de las azafatas y le dan a su novio y a su esposo un susto de muerte. A partir de aquí se resuelve el problema y, quizás, sus negocios pierdan algo de clientela pero su fama de gays jamás se perderá.

CONTEXTO DEL FILME

Ramón Fernández Álvarez, director de la película, nació en San Esteban de Pravia (Asturias) y murió el 9 de septiembre de 2006 en Ronda (Málaga) después de asistir a una corrida de toros.

El director plasma en sus películas las obsesiones del español medio de los años 60-70, desde la falta de dinero y de sexo hasta el enfrentamiento entre el provincianismo y la modernidad, realizando películas muy taquilleras al puro estilo del cine comercial de la época.

Dirigió 38 filmes y varias series de televisión como *Cuéntame cómo pasó* (TVE: 2001-), que recrea la vida de una familia de clase media en la España post-franquista. Otra de las series en las que dejó su firma fue *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3: 1993-1997).

Consiguió un enorme éxito con la película *No desearás al vecino del quinto*, una de las comedias españolas más representativas del momento. También se encuentran en su filmografía películas dispares: policíacas, de espionaje y musicales como *Rueda de sospechosos* (1964), *Siete minutos para morir* (1971), *Las aventuras de Enrique y Ana* (1981) o *¡¡¡A tope!!!* (1984).

Sus producciones solían ser de bajo presupuesto y, normalmente, rodadas en tiempo insuficiente. *No desearás al vecino del quinto* costó 17 millones de pesetas, pero su recaudación oficial estuvo en torno a la cifra de 177 millones, todo un logro para el cine español. Su contenido se acerca al contexto social de la época, en un momento de descomposición moral de la sociedad. *No desearás al vecino del quinto* acabó siendo un éxito en taquilla, sólo superado 31 años después por *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura).

Al morir Franco, el cine español sufre una crisis comercial que Ramón Fernández (en ocasiones firmando como Tito Fernández) sabe remontar con películas como *Las mujeres de Jeremías* (1981), *De hombre a hombre* (1985) y *La chica de la piscina* (1987).

El protagonista, Alfredo Landa, creó un subgénero cinematográfico bautizado como *landismo*, en el que plasmó un determinado tipo de espa-

ñol machista, fanfarrón y reprimido. Esta película es la más representativa e imitada del *landismo*, que fue lo que dio pie al término para referirse a comedias eróticas, tal y como se llamaban a las comedias ligeras y un poco subidas para la época.



Un ginecólogo "demasiado" atractivo sufre las iras de los maridos celosos de la ciudad en la que trabaja.

BREVE ANÁLISIS

No desearás al vecino del quinto gira alrededor de las relaciones sexuales, proponiendo su particular visión del "macho ibérico". La idea del hombre y la mujer desde el prisma de sus dimensiones eróticas y morales es uno de los temas centrales del filme que, además, se sitúa con premeditación en un contexto de choque de valores entre la tradición y la modernidad, así como entre la provincia y la capital.

La narración se sitúa alrededor del enunciado central que Jacinta da al médico, que recibe a su marido con la siguiente reflexión: "hoy en día vivir en una capital de provincia es difícil, ¿sabe?". Todo se complica, se vive pendiente de los demás, el aire moderno contrasta con los viejos prejuicios.

Las antiguas tradiciones se mezclan con tendencias revolucionarias, así es posible que un ginecólogo guapo sea odiado por los varones, mientras que un tipo que se comporta con demasiado amaneramiento suscite gran confianza.

En un principio, *No desearás al vecino del quinto* propone una caricatura de unos principios anticuados y prejuiciosos, pero el discurso de la misma es muy distinto, ya que su honor se basa exactamente en esos valores.

La figura masculina está caracterizada por un permanente e insatisfecho deseo sexual, considerándolo propio de lo español. La referencia a lo autóctono es reiterativa, ya que Antón y Pedro se presentan ante sus víctimas con capotes de toreo y organizan fiestas flamencas con abundante jamón. Los tópicos son tan interesantes como imposibles de resistir para las jóvenes extranjeras, vistas como objetos en todo momento. Es muy ilustrativa la escena en la que el doctor Andreu descubre a su vecino besándose con un par de rubias y éste empuja a una de ellas mientras grita: "Toma, ésta es para ti".

Ellas, generalmente extranjeras, llamadas "criaturas" por parte de Antón, se muestran siempre encantadas en su papel de codiciadas y atractivas presas de caza para el hombre nativo español. Este carácter choca con el de la mujer española, representada por Jacinta, controladora y posesiva; tiene muy claro los límites del noviazgo, pero cuando se convence de la homosexualidad de Pedro, se plantea perder su virginidad para curar a su amado, quien la rechaza de inmediato diciendo: "Contigo, no". Y es que con ella no debe mantener relaciones sexuales hasta pasar por el altar, así se mantiene el romanticismo decente obligatorio cuando se trata de la novia con la que lleva varios años preparando su futuro matrimonio.

La obra también contiene una comicidad de tintes homófobos: continuamente se liga la homosexualidad con la "enfermedad" y con la esfera de lo "anormal", de ahí la exageración de las formas de conducta. No se puede pasar por alto que, en realidad, no hay homosexual alguno en la película, más bien todo lo contrario, el español que se hace pasar por ello es, en realidad, un heterosexual con un currículum amoroso impresionante, que esconde en su aparente homosexualidad su incontrolable pasión por las mujeres.

Hay que destacar que los personajes no tienen una psicología muy matizada, sino que responden a arquetipos. Por otro lado, la planificación, el vestuario y la puesta en escena se ponen al servicio del personal que se encuentra al otro lado de la pantalla. Las posiciones de la cámara adoptan ángulos contrapicados con encuadres que potencian el atractivo de los muslos femeninos, sugiriendo pero sin mostrar. No es extraño por ello que Antón y Andreu utilicen para sus conquistas un telescopio con el que pueden controlar desde su ventana la habitación de las azafatas europeas con las que después se divierten.

No desearás al vecino del quinto iguala a las mujeres, tanto foráneas como españolas, al mostrar sus cuerpos que exhiben sin cortapisas; algo que hasta Jacinta comenta dentro de una escena, en las que señala sus extremi-

dades y dice: "Esto es una pierna fenomenal". No obstante, esta comedia costumbrista de colores alegres, espacios interiores y tono ligero, establece nítidas diferencias entre unas y otras como parte del juego de oposición al que sumar los contrastes urbe/provincia y modernidad/tradición, saldados en este caso con la perpetuación de los tópicos.



La película, representativa del "landismo", consiguió un éxito comercial histórico.

RECEPCIÓN

A pesar de que se estrenó con tan sólo 35 copias y tuvo problemas con la censura franquista (que rechazó los primeros títulos que se barajaron, como *Es cosa de hombres*, *Ama a tu prójimo y verás* o *Yo engaño sin daño*), se convirtió en uno de los grandes éxitos del cine español de todos los tiempos, aunque ha quedado muy desfasada por el paso de los años. Inicialmente la película pasó sin pena ni gloria por Madrid, pero su triunfo en Sevilla y Barcelona provocó que se fijara una nueva presentación en Madrid, momento en el que llegó su verdadero éxito, con 4.371.624 espectadores que pasaron por taquilla.

*Emeterio Cotarelo Mera, María Caballero Rodríguez
y Celia Conde Rodríguez*

COMENTARIO PERSONAL

No desearás al vecino del quinto es, actualmente, una película trasnochada que exagera hasta el extremo los deseos sexuales del español medio; apatencias surgidas por la cruel represión sexual, política y religiosa de la época en la que se desarrolla. Es digno de señalar que, tanto en esta película como en otras de similares características, se utilice solamente la fantasía sexual del español hombre, pero nunca o muy pocas veces las fantasías femeninas; es como si este tema fuese tabú para cualquier expresión literaria o artística.

Creo que la película es una representación cómica de la situación real por la que atravesaba el país en esos instantes, donde casi todo estaba prohibido, una sociedad recatada para la que cualquier sugerencia de carácter sexual era pecado.

Es de destacar el papel desarrollado por el intérprete protagonista, muy en la línea de casi todas sus películas previas, con su peculiar forma de actuar que resulta reiterativa a lo largo de su trayectoria cinematográfica, de ahí que el que se dispone a ver una película de Alfredo Landa sabe ya con gran fiabilidad cual será el tema de la película.

Lo que se va a encontrar en la pantalla es una comedia ligera y costumbrista, con tintes sexuales, tema que utilizaron numerosas películas de la época, con algunas variaciones, y que sin ser grandes obras cinematográficas, gozaron de un gran éxito y del apoyo del público en su momento.

Emeterio Cotarelo Mera

Bajo nuestro punto de vista se trata de una película que solo podría realizarse en España. Pertenece a un género conocido como *landismo* mediante el que se entiende que fuese un éxito de taquilla en la época tardofranquista, ya que no se había visto nada de ese calibre hasta el momento. Pero, en nuestra opinión, hoy en día resulta muy exagerada: propone una historia que no se creería nadie repleta de aspectos machistas que pueden ofender a multitud de personas. Aunque es probable que de haber vivido en esa época nos hubiésemos reído con esta película como los millones de espectadores que tuvo entonces.

María Caballero Rodríguez y Celia Conde Rodríguez

3.10. EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (1973)



Dirección: Víctor Erice.

Producción: Elías Querejeta, para Elías Querejeta Gárate.

Guión: Ángel Fernández Santos y Víctor Erice.

Música: Luis de Pablo.

Montaje: Pablo G. del Amo.

Fotografía: Luis Cuadrado (C).

Dirección artística: Jaime Chávarri.

Duración: 97 min.

Intérpretes: Fernando Fernán Gómez (Fernando), Teresa Gimpera (Teresa), Ana Torrent (Ana), Isabel Telleria (Isabel), Laly Soldevilla (Maestra), Queti de la Cámara (Milagros), Estanis González (brigada de la Guardia Civil), José Villasante (Frankenstein), Juan Francisco Margallo (maqui), Miguel Picazo (médico).

Juan José Vergel Hernández

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

David Zamora Beneitez

(Estudiante de la UPSA)

Miguel Sánchez Vegas

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Hacia 1940 llega a un pueblo de la meseta castellana un camión de cine para proyectar la película *Frankenstein* (James Whale, 1931), y las niñas hermanas Isabel y Ana acuden a ver la película. Ana queda impactada por el monstruo y los relatos de su hermana, que le dice que es un espíritu y le explica que no lo matan (pues en el cine es todo mentira). Ana, sin embargo, decide intentar encontrarlo cueste lo que cueste.

Fernando, padre de las niñas y antiguo republicano, vive enfrascado en la apicultura y mantiene escasa relación con su mujer e hijas. Mientras tanto, su mujer escribe cartas a algún destinatario misterioso, aunque puede que se trate de algún exilido habida cuenta de que en los sobres figura una dirección de Niza (Francia) y la dirección de la asociación Cruz Roja.

Mientras tanto, las niñas asisten a la escuela del pueblo para educarse en la ideología de la época, propia del nacional catolicismo. Ana acude también con frecuencia a una casa en el campo, que le ha enseñado Isabel, donde según la hermana mayor vive el espíritu. Un día Ana se encuentra allí con un fugitivo, con el que entabla una relación. Éste, sin embargo, acaba desapareciendo, pues lo matan a tiros.

Ana se escapa para volver a buscar el espíritu, teniendo una alucinación con el monstruo de Frankenstein. Finalmente, es encontrada por su familia y devuelta a casa, aunque seguirá buscando el espíritu, invocándole cuando está sola: "Soy Ana".



El espíritu de la colmena, *poema visual y quintaesencia del llamado "cine metafórico"*.

CONTEXTO DEL FILME

Víctor Erice es un cineasta español con una obra personal muy corta, compuesta por solamente tres largometrajes: *El espíritu de la colmena* (1973), *El Sur* (1983) y *El sol del Membrillo* (1992). Además, es responsable de una decena de cortometrajes.

El espíritu de la colmena fue rodada en un pueblo de Segovia, Hoyuelos. En un principio se trataba de un encargo para una obra de terror, pero luego, debido al presupuesto –unos 70 millones de pesetas–, se convirtió en una obra más personal y menos vinculada al cine fantástico.

La película transcurre en los primeros años de la dictadura franquista, en la que se vivía una gran represión política e intelectual. El guión es del propio director y del crítico de cine Ángel Fernández Santos. Es una obra original, si bien su título está inspirado en una obra del gran poeta y dramaturgo Maurice Maeterlinck, el cual utiliza la expresión del “espíritu de la colmena” para referirse al comportamiento de las abejas a la hora de trabajar y obedecer.



El productor Elías Querejeta impulsó una obra dirigida con maestría por Víctor Erice.

La corriente estética a la que pertenece es la metafórica, desarrollada en la última década del franquismo e impulsada por el productor Elías Querejeta. En este tipo de cine se utilizan símbolos y recursos indirectos para realizar una crítica a los elementos que sostenían la sociedad franquista. La censura tenía cierta dificultad para atajar ese estilo subrepticio. Además, el éxito en el extranjero permitió ofrecer una imagen de España como un país

abierto mientras que en el interior del territorio no tenía una gran repercusión popular. Otras películas que guardan una gran relación con la que tratamos son, por ejemplo, *Ana y los lobos* (1973), *La prima Angélica* (1974) y *Cría cuervos* (1976), las tres dirigidas por Carlos Saura y producidas por Elías Querejeta.

BREVE ANÁLISIS

El espíritu de la colmena evita, como vemos, una alusión directa al reciente conflicto civil. La trama que mueve la película responde a un enigma, ya que la historia se desarrolla dentro de un mundo en el que las cosas no son lo que parecen, mientras que la imaginación parece situarse por momentos sobre la realidad. Nos encontramos dos mundos, el imaginario de las niñas frente al realista y triste representado en la figura de Fernando, el padre. Estos dos mundos los encontramos también en los diálogos, ya que, por ejemplo, las conversaciones de las niñas son ingenuas y se arropan con un fondo musical presidido por canciones infantiles, tales como *Vamos a contar mentiras* o la de las tablas de multiplicar.

Por otro lado, sobresalen otros aspectos formales como el peso que posee el silencio, los encuadres con gran fuerza dramática y los movimientos de cámara, casi imperceptibles. El montaje lento y los planos más estáticos terminan creando un ambiente contemplativo muy sugerente.

El vestuario, los escenarios y la iluminación nos ayudan a situarnos en la España de los años de la posguerra. En líneas generales, la dirección artística es magistral. Toda la película aparece bañada con un tinte de color miel y hay escenas muy contrastadas, reflejando así el claro oscuro de la época.

En cuanto a la interpretación, cabe destacar las miradas expectantes de los niños en el cine, son planos robados por parte del director de fotografía, Luis Cuadrado, mientras visionaban realmente la película clásica de James Whale. Ellos, los niños actores, estaban descubriendo al igual que el personaje de la ficción esa idea de la muerte.

Los temas que se tratan en el largometraje son el reflejo de la vida durante la posguerra civil en España, el primer e inocente contacto con la muerte y la infancia.

La película, al tener un tono bastante poético, hace gala de una simbología muy variada, con la aparición de un tren que refleja la única salida que tienen los personajes para abandonar el mundo al que pertenecen, pero

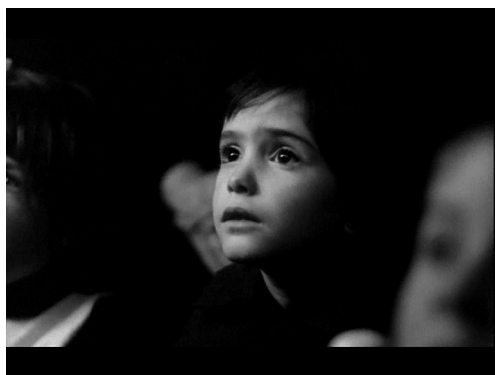
del que no pueden escapar. Este tren deja tras de sí un humo negro que hace que estas abejas de la colmena se espanten y no lleguen a su salvación. También encontramos muchos planos en los que aparecen surcos, metáforas de las actuaciones de toda la sociedad de la época en una misma dirección. De ahí que tenga cierto significado que Ana evite seguirlos y los cruce.

Los personajes se mueven dentro de la enorme casa familiar como si no hubiera un exterior. Se trata en el fondo de una colmena con incontables habitaciones, mientras que una luz color miel atraviesa las vidrieras en forma de panal. Allí cada uno cumple sus tareas sin más, al igual que ocurre con las abejas.

Toda esta utilización de símbolos persigue hacer una crítica encubierta al régimen establecido en España tras la Guerra Civil. Y es que los pensamientos, la imaginación y la fantasía podían esquivar con más facilidad la censura en la España de 1973.

RECEPCIÓN

La acogida por parte del público y de la crítica fue muy buena. Esta aceptación fue muy sorprendente por la gran crisis económica y creativa en la que se encontraba el cine español de la época. La película de Erice llegó a ganar, de hecho, la Concha de Oro a la mejor película en el festival de San Sebastián de 1973. Así, y al tratarse de una de las obras más influyentes e importantes dentro de nuestro cine, por su 25º aniversario recibió un homenaje en el certamen donostiarra.



La actriz Ana Torrent descubrió al mismo tiempo que su personaje la fascinación por el monstruo de Frankenstein y por el cine.

El espíritu de la colmena marca un antes y un después y va a tener una gran influencia en el cine de otros directores que también se adentrarán por el territorio del lenguaje metafórico para realizar sus propuestas artísticas.

COMENTARIO PERSONAL

Siendo un gran aficionado al cine, reconozco que había pasado por alto *El espíritu de la colmena*, llevándome una gran sorpresa al verla y quedándome gratamente sorprendido tras hacerlo. Nunca pensé que fuera tan buena. La verdad es que me ha gustado mucho.

Con mi DVD, yo solito, con un folio y un bolígrafo, sentado en un butacón de mi salón; sin palomitas ni bebidas que me molestaran, fui dando cuenta de ella. Anotando con minuciosidad todo lo que encontraba interesante de la misma: la casa como una colmena, el color del campo, los largos caminos, el gato, los surcos, las canciones, las abejas, las setas, el tren... Elementos simbólicos que me llevaban a a una infancia que en parte me tocó vivir.

Y quizás haya sido el momento de verla, gracias a mis nuevos conocimientos del séptimo arte –recibidos por mis profesores de cine en la UPSA (Michi y Pedro)–, así como la aportación de mis compañeros en el trabajo Miguel y David, lo que ha hecho saborearla mucho más y disfrutar de ella.

Con este comentario, lo único que deseo es que los buenos aficionados al cine, no la pasen por alto y no dejen de verla.

Juan José Vergel Hernández



En mi opinión *El espíritu de la colmena* es una de las grandes obras maestras del cine español, si no la gran obra. Sobre todo por la gran utilización de la simbología y la creación de ambientes mágicos que podemos ver en los versos que forman este film. En gran parte estos ambientes que nos encontramos tienen como su mayor culpable al director de fotografía Luis Cuadrado, que tiñó de una manera brillante los escenarios con una luz color miel y añadió un gran contraste en las escenas de los interiores de la casa.

Me gustaría destacar la forma en la que se enmascaró la crítica al régimen político en este poema de Víctor Erice, con el objetivo de esquivar a la

censura y poder enseñar sus ideas sobre la etapa que se estaba viviendo en el país, tanto en España como en el exterior. Resulta interesante el análisis de estos aspectos, por la enorme dificultad que se tenía entonces para poder realizar una crítica.

También me resulta muy enriquecedor poder contar con diferentes visiones del tema de la película, ya que no es lo mismo lo que me puede decir a mí como joven y primerizo estudiante de Comunicación Audiovisual en comparación con lo que puede ser para alguien que sufrió en sus carnes el horror sobre el que nos habla Erice. Por ello el lector va a contar con dos visiones de la película muy aprovechables.

David Zamora Beneitez

3.11. LOS SANTOS INOCENTES (1984)

Dirección: Mario Camus.

Producción: Julián Mateos para Ganesh Producciones cinematográficas y Televisión Española (TVE).

Guión: Mario Camus, Antonio Larreta y Manolo Matji, según la novela homónima de Miguel Delibes.

Fotografía: Hans Burmann (Color).

Montaje: José María Biurrún.

Música: Antón García Abril.

Dirección artística: Rafael Palmero.

Duración: 107 min.

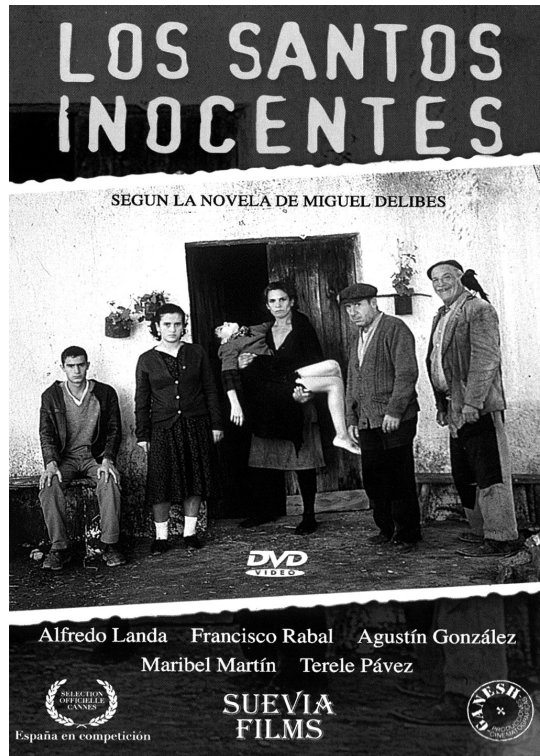
Intérpretes: Alfredo Landa (Paco, El Bajo), Terele Pávez (Régula), Belén Ballesteros (Nieves), Juan Sánchez (Quirce), Francisco Rabal (Azarías), Juan Diego (Señorito Iván), Ágata Lys (Doña Pura), Agustín González (Don Pedro), Mary Carrillo (Señora Marquesa), Susana Sánchez (la "niña chica").

Manuel Villacampa Romero

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

Pablo Manchado Cascón
(Estudiante de la UPSA)

José Alberto Matas Casado
(Estudiante de la UPSA)



SINOPSIS

Mediados de los años sesenta. Una familia de campesinos vive miserablemente en una casucha de la Raya extremeña. El matrimonio formado por Paco el Bajo y Régula se afana para que sus hijos salgan de pobres: se muestran orgullosos del talento de su hija Nieves, mientras su hijo Quirce empieza a aprender tardíamente a leer. La pequeña del clan, la "niña chica", sufre una parálisis cerebral y ve pasar la vida desde su maltrecho camastro.

En la finca también vive Azarías, un deficiente mental hermano de Régula que se orina las manos para que no se le agrieten y siempre se hace acompañar de su ave favorita: la "Milana bonita"; despedido del trabajo en el campo por su avanzada edad y su falta de higiene, pronto se convierte en una carga más para la familia.

Un buen día, el señor de las tierras, Don Pedro, llama a Paco para mudarse al cortijo y éste acepta pensando que así podrá conseguir que sus hijos vayan a la escuela. Mientras tanto, Azarías llora la muerte de su pájaro, y su sobrino le regala una nueva "Milana". Por su parte, Iván, el señorito del cortijo, contento con los servicios que presta Paco y su obediencia, y ante el temor de que ya empiece a ser viejo para acometer su trabajo, le ordena que enseñe a cazar a su hijo Quirce y le forme como futuro ayudante.

Cuando se celebra la comunión del nieto de la Marquesa dueña de la finca, ésta muestra su generosidad ante los sirvientes repartiendo monedas, y es recibida entre vítores. Posteriormente se organiza una cacería e Iván presume de Paco y su habilidad para rastrear perdices, exhibiendo sus habilidades como si fuese un trofeo. Paco siempre se esfuerza por agradar a su amo, y en labores de secretario de la escopeta de su señorito, sube a un árbol, cae y se fractura una pierna. El médico asegura que no estará en condiciones para la próxima batida.

Quirce ocupa entonces el puesto de su padre en la siguiente cacería, pero el señorito acostumbrado a las buenas artes de Paco, no está a gusto con el nuevo y joven ayudante, y culpa a éste de su mala puntería. Para la próxima partida, el señorito obliga a Paco a acudir aun con la pierna quebrada, pero en su esfuerzo se vuelve a lesionar. El siguiente en acompañar a Iván será Azarías. Una mala jornada sin una pieza que cobrar hace enfurecer a Iván, y en su frustración dispara a la "Milana". Azarías, hundido, la recoge llorando: "El señorito me ha matado a La Milana". Finalmente termina vengándose al aprovechar la primera oportunidad de la que dispone en la siguiente partida de caza ahogando a su patrón en un árbol.



Los santos inocentes traslada a la pantalla el relato homónimo de Miguel Delibes de forma brillante.

CONTEXTO DEL FILME

Mario Camus (20 de abril de 1935, Santander) forma parte, en su primera época, junto a Carlos Saura, José Luis Borau o Manuel Summers, de lo que se conoce como la generación del Nuevo Cine Español. Polifacético y versátil en su carrera profesional, ha ejercido como guionista (en filmes de Miguel Hermoso y Pilar Miró entre otros), intérprete esporádico y director de escena teatral. Como realizador ha abarcado distintos géneros: comedia, suspense, musicales, series... Títulos como *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973), *La colmena* (1982), *La casa de Bernarda Alba* (1887), o miniseries como *Fortunata y Jacinta* (TVE: 1980) reflejan su predilección por las adaptaciones al celuloide de grandes literatos españoles: Calderón de la Barca, Camilo José Cela, Federico García Lorca y Benito Pérez Galdós respectivamente. No obstante, *Los santos inocentes*, la adaptación de la novela homónima de Miguel Delibes, se trata sin duda de su obra más célebre.

Miguel Delibes es uno de los escritores que más veces ha visto plasmadas sus novelas en el cine (hasta en diez ocasiones). Su obra y gran parte del cine español comparten un sustrato común: realismo costumbrista, amor al paisaje y preocupación por el país. El novelista vallisoletano, que vivió gran parte de su vida bajo el régimen franquista, escribió *Los santos inocentes* en 1981: siendo un gran conocedor de las precarias condiciones del entorno rural de la posguerra, las reflejó en la novela al calor de la libertad artística de la Transición. En ella también vemos su pasión por la caza y la ornitología.

Con cierto escepticismo acerca de las posibilidades de su adaptación al cine, Delibes vendió los derechos de *Los santos inocentes* a Camus. Cuando finalmente la vio en imágenes en el Palacio de la Prensa de Madrid, se

dirigió al director y le dijo: “Es un buen trabajo”. Muchos años después del estreno, el escritor por fin reveló abiertamente su parecer sobre la adaptación: “La película de Camus es a mi juicio la más perfecta de las que se han hecho hasta ahora sobre mis novelas... la intuición, finura, movimientos de tipos, que realiza Camus en *Los santos inocentes* está por encima de las demás”.

En pleno rodaje del filme, Delibes apareció por sorpresa y pudo conocer a Alfredo Landa caracterizado como Paco el Bajo. El escritor le dijo: “Mire usted, a Azarías lo conocí en un manicomio, al señorito también lo conocí aquí. A Paco el Bajo no le conocí, pero es usted”. Con este papel, Landa logró deshacerse de su encasillamiento como actor de comedias tardo franquistas y relanzó su carrera, consiguiendo el reconocimiento artístico que merecía. Paco Rabal, actor consagrado que ya había trabajado con directores como Luis Buñuel, Michelangelo Antonioni o en anteriores trabajos de Camus, realiza también una interpretación brillante. Para prepararse el papel, se trasladó a Albuquerque meses antes del rodaje y estuvo convivendo con los lugareños y mimetizando sus gestos, hasta el punto que el actor le compró las ropas a un campesino para meterse en la piel de su personaje.



Paco el Bajo obedece y atiende al señorito Iván en circunstancias penosas sin cuestionarse nunca su servilismo.

BREVE ANÁLISIS

Si decimos que *Los santos inocentes*, en poco más de veinte años desde su estreno, se ha convertido en un clásico moderno y un hito de nuestro cine nadie puede tacharnos de exagerados.

En esencia la película de Camus es una historia de amos y siervos, en donde la lealtad sin límites y la obediencia ciega resultado de un vasallaje

fielmente asumido por los campesinos del cortijo, contrasta con la arrogancia y el egoísmo del señorito Iván. La cancela de la finca delimita de forma magistral los dos mundos y ofrece un motivo visual recurrente mediante el cual, tras sus barrotes, los personajes quedan encerrados, presos en un mundo del que no pueden salir. Las relaciones de caciquismo y dominación entre ambas partes nos hacen reflexionar sobre si de verdad hemos avanzado tanto desde el feudalismo medieval en según qué zonas de la España más profunda.

Camus consigue posiblemente el máximo exponente de drama costumbrista rural español. Su elenco de personajes, que ya ha pasado a ser parte del imaginario colectivo del país, ofrece una precisa radiografía sobre la situación en el campo español durante el franquismo y las gentes que lo pueblan: precariedad extrema, analfabetismo y amor por la naturaleza.

Ante esta premisa, la estructura narrativa del filme se mueve con protagonismo coral por dos líneas temporales diferentes. En la posterior, se nos presenta a cada uno de los personajes y en cada uno de ellos una sucesión de encadenados nos acercan a sus rostros, para finalmente transportarnos de forma introspectiva al pasado de la familia en el cortijo, donde se desarrolla el grueso de la historia. Este recurso, si bien en un primer momento puede parecer un *flash-back*, falsea el punto de vista, ya que aunque cada "capítulo" se presenta a través de la mirada de un personaje particular, luego la cámara de Camus acompaña indistintamente a cualquiera de los miembros de la familia. La elección narrativa del filme nos revela una conclusión agridulce sobre el futuro de los personajes. Por un lado, Paco y Régula son el reflejo de la inmutabilidad de la vida en el campo, la imposibilidad de abandonar la pobreza. Por otro lado, el futuro de sus hijos es más esperanzador: las imágenes de Quirce con uniforme militar, y su hermana Nieves como obrera en una empresa, desde la lejanía de una década después, muestran una vía de escape a esa atmósfera cerrada del cortijo. Solo ellos dos representan una débil rebeldía en busca de prosperidad.

La realización de Mario Camus tras las cámaras acompaña y potencia este conjunto de temas. Su transparencia formal, uso de planos muy abiertos e iluminación natural crean una estética realista en la que el amor por el paisaje y la conexión del hombre rural con la naturaleza tan características de la obra de Miguel Delibes, están siempre presentes. Son comunes esos grandes planos generales en donde el cielo ocupa la mayor parte de la pantalla, mientras que la tierra y el hombre en ella se hacen pequeños, y es en esos momentos cuando se reflejan a la perfección las dimensiones religiosas a las que hace referencia el título del filme.

Camus hizo suya, en definitiva, la filosofía de Cesare Zavattini: “Tenemos que contar lo que sucede a nuestro alrededor con toda la fuerza que podamos y con toda la emoción que seamos capaces de transmitir”.

RECEPCIÓN

Los santos inocentes es un clásico moderno que instantáneamente se convirtió en parte del imaginario colectivo de nuestro país. Es una de las pocas películas que consiguió llevar al cine tanto a los que suelen ir como a los que no van nunca. Por ello, caló muy hondo en la sociedad postfranquista que inauguraba los años ochenta con ansias de libertad, necesitada de referentes artísticos y de denuncia social que sintonizaran con el cambio histórico y político (el unánime apoyo a la primera legislatura socialista) que acababa de producirse: cada vez que se exhibía la película en los pueblos y ciudades, e incluso en el propio Festival de Cannes, en la escena en la que Azarías ahorca al señorito, el público explosionaba en un aplauso cerrado y unánime como expresión de macabra satisfacción ante aquella justicia natural.

Además, el filme de Camus fue ganador de varios premios en el Festival de Cannes. Alfredo Landa y Paco Rabal fueron galardonados como mejor actor ex aequo y Mario Camus se llevó el reconocimiento especial del jurado. De esta forma, obtuvo gran éxito internacional siendo premiada por el Círculo de Escritores Cinematográficos como mejor película y Alfredo Landa recibió el galardón a mejor actor en los Premios ACE de Nueva York.



Quirce y Nieves representan la esperanza de una generación que quiere escapar de la precariedad y el analfabetismo del campo.

COMENTARIO PERSONAL

De niño y en la adolescencia, asistía de una forma compulsiva y placentera al rito mágico del cine. Eran jornadas que comenzaban con "Sesión Infantil" y acto seguido, sin pausa para la merienda de pan con chocolate, tocaba la parte más delicada del día: había que intentar sacar la entrada primero, convencer al portero después y, por último, salvar al acomodador que tras su linterna te interrogaba sobre tu edad y tu talla. "Sesión de Tarde" comenzaba en gris con el NO-DO, y de colores mi corazón se iba recobrando de la aventura de entrar al cine de los mayores.

Cae el tórrido calor y la noche se adueña de la ciudad y me da cobijo en unos bancos de ladrillos encalados y sin respaldo, donde las familias más humildes saborean las viandas que de una enorme bolsa de *nylon* va sacando, la madre. Detrás de los infames bancos aún había dos categorías de localidades sobre el albero andaluz: las sillas-tijeras de madera, para aquellos que se pueden incluso permitir comprar una Coca-Cola, y por último los confortables sillones con cojines, casi siempre vacíos, esporádicamente ocupados por familias con el padre con corbata, pese al calor, la madre con moño de peluquería y los vástagos miméticamente vestiditos iguales, con carísimas rebequitas *Pulligan* anudadas sobre los hombros, y deslumbrantes en la oscuridad calcetines *Punto Blanco* hasta la rodilla. Ya estamos todos, comienza la película que habíamos imaginado minutos antes en los carteles gruesos de cartón, pinchados en la cartelera general de la semana. Bienvenidos al "Cine de Verano".

Desde las cuatro de la tarde a la madrugada veraniega, las tres pantallas me abrían de par en par el alma: emociones, historias, músicas, colores, lugares, personajes, héroes, actores y directores que se iban convirtiendo sin yo tener conciencia en mis mejores maestros en la vida que apenas comenzaba.

Público variopinto, y con diferentes intereses: el abuelo que va porque "echan una de risa"; la tía solterona que llora y se encandila con el galán que jamás tendrá; los niños que armados con los temibles "Bic" ametrallan desde el gallinero, con bolitas de papel ensalivadas, a las señoras del patio de butacas; esa parejita de novios formales, que chantajea al carabina de turno, para tomar asiento en la "fila de los mancos". Gente normal, del pueblo, versada, analfabeta funcional, intelectuales, golfos, puritanos, sinvergüenzas, de posibles, obreros, cotorras... Soberanos en el veredicto final de sus emociones.

No tuve en mi infancia un latifundio extremeño, pero si una Isla de León, nunca estuve en un cortijo, pero nací y me crié entre corralones de patios de vecinos, no corrí entre encinas centenarias, las salinas y los esteros ponían cercas naturales a mis pasos. Nunca tuve una escopeta para abatir la pieza, pero me causaba respeto, contemplar los fusiles, en hileras infinitas, portados por muchachos que habían sido “arrancados” de sus pueblos, de sus familias, para servir a la Patria, desfilando lo más marcial que les permitían los pocos meses que llevaban en El Cuartel de Marinería y Camposoto. No tuve señoritos y caciques que me humillaran, siempre sentí un rubor inquietante en las Fiestas del Carmen, en los alrededores de Capitanía General, las bandas rojigualdas cruzando pechos cargados de relucientes medallas, zapatos y guantes relucientes de un blanco que se confundía con la cal de las fachadas, todos a la iglesia Castrense (donde me bautizaron al ser vecino próximo) a honrar al Capitán General de la Armada y la Santísima Virgen del Carmen. Mi madre no recibió ningún óbolo de Marquesa, muy al contrario para vestirnos acudía al dintero, que apuntaba con destreza en un libro gordísimo, a razón de un par de calcetines, un pantalón corto, dos pañuelos, unos calzoncillos, una bobina de hilo negro... Mis padres no fueron obligados delante de extraños a demostrar que sabían escribir, ellos tuvieron bastante con dejarse las rodillas fregando de hinojas escaleras de mármol, y partirse los riñones tirando de inacabables carretillas en una infausta Ladrillera. Acudir con toda la dignidad a la llamada del Director del colegio de su hijo, y negar la beca que este le ofrecía: “Marina, el niño vale para estudiar y debe ir al Instituto y la Universidad”; “Don Idelfonso, yo se lo agradezco mucho, pero no puede ser, no podemos costearle ni una peseta más”, le respondía mi madre con el corazón roto. Ellos eran obreros y yo su hijo.

“Los Santos Inocentes de hoy en día somos nosotros” – Mario Camus.

Manuel Villacampa Romero



¿Por qué *Los Santos Inocentes* es un hito de nuestro cine? Cuando uno piensa en el filme de Camus no encuentra un prodigio estético, una revolución formal o novedad narrativa alguna, y en cambio nadie dudamos de su importancia capital dentro del cine español. En mi opinión, el gran valor de esta obra es su compromiso histórico y social con la realidad de nuestro

país. Un compromiso que consiste en la construcción por parte del cine, la literatura, la pintura, etc. de un conjunto de obras que sirvan como reflejo del momento y el lugar en el que son creadas. Gracias a ellas, somos capaces de acudir a creaciones concretas que nos revelen nuestras raíces, despierten conciencias o unifiquen sentimientos comunes.

Ante esto, el retrato que hace Camus en *Los santos inocentes* de la Extremadura rural recuerda inevitablemente al que hace Luchino Visconti sobre los pueblos pesqueros de Sicilia en los años cuarenta en *La tierra tiembla* (*La Terra Trema*, 1948), por poner un ejemplo análogo de otro país. Pero entre el filme de Visconti y el que nos ocupa hay una diferencia muy importante: el primero se hizo simultáneo a los acontecimientos históricos que se cuentan, que no son otros que la dura posguerra en Italia (al igual que hizo el resto del Neorrealismo), mientras que en este caso tuvimos que esperar varias décadas a que la muerte de Francisco Franco trajera consigo el fin de la censura. Las únicas críticas a la situación que padeció el país fueron en clave más simbólica, véanse las comedias satíricas de Berlanga o el cine metafórico de Víctor Erice, por ejemplo. Pero tras eso, Camus, al igual que otro puñado de realizadores que se sintieron en su misma necesidad, pudo hacer un retrato totalmente directo y frontal. Desde luego, el filme no es precisamente sutil en los hechos que muestra. La brutalidad de la historia, la deprimente caracterización de los protagonistas, sus miserables condiciones de vida y la transparencia con la que el director nos cuenta todo esto ofrecen una sensación de indignación e impotencia al espectador equiparable a la de la situación real que se sufrió.

Dos décadas después de que ocurrieran estos hechos ya fue imposible cualquier propósito de apelación activista al espectador (como sí sucedió con los filmes neorrealistas) pero al menos ha quedado lugar para la memoria histórica de unos acontecimientos que a día de hoy, queramos o no, siguen definiendo una parte de nosotros (al fin y al cabo, la estratificación social, los dominados y los dominadores, siguen presentes). Por tanto, el hecho de que haya filmes como el de Camus que nos lo recuerden, hacen de *Los santos inocentes* una obra fundamental, no solo por su calidad artística, sino por la necesidad de su propia existencia.

Pablo Manchado Cascón

3.12. LA VAQUILLA (1985)

Dirección: Luis García Berlanga.

Producción: Alfredo Matas y Benjamín Benhamou para In-Cine Compañía industrial cinematográfica y Jet Films.

Guión: Rafael Azcona y Luis García Berlanga.

Música: Miguel Asins Arbó.

Montaje: José Luis Matesanz.

Fotografía: Carlos Suárez (C).

Dirección artística: Enrique Alarcón.

Duración: 122 min.

Intérpretes: Alfredo Landa

(Brigada Castro), Guillermo

Montesinos (Mariano), José

Sacristán (teniente Broseta), Violeta Cela (Guadalupe), María Luisa Ponte

(Juana), Eduardo Calvo (coronel republicano), Agustín González (comandante nacional), Adolfo Marshallach (Marqués), Santiago Ramos (Limeño), Juanjo Puigcorbè (el Alférez).

Miguel Cabero Pisonero

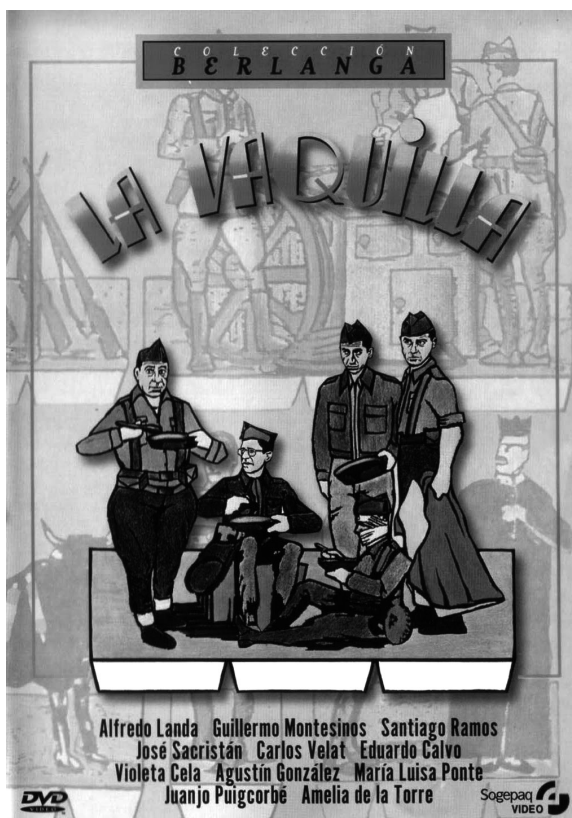
(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

Ángela Agudo Gómez

(Estudiante de la UPSA)

Mohamed Anass Álvarez Ouriaghli

(Estudiante de la UPSA)



SINOPSIS

Durante la Guerra Civil Española (1936-1939), en el frente de Sos del Rey Católico, un grupo de soldados republicanos vive una situación precaria. Debido a la falta de disciplina sus componentes se dedican a escribir cartas y a holgazanear. A través de la megafonía del Ejército Nacional se enteran de que, con motivo de la Virgen de Agosto, se va a celebrar una corrida en este pueblo. Cinco de ellos deciden entonces robar la vaquilla para satisfacer su hambre de carne y hundir la fiesta al enemigo. Dadas las circunstancias, el grupo, dirigido por el Brigada Castro y el Teniente Broseta, se verá envuelto en diferentes situaciones que dificultarán su aventura.



La vaquilla, una comedia negra sobre las "dos Españas" y la Guerra Civil española.

CONTEXTO DEL FILME

Luis García Berlanga nació el 12 de julio de 1921 en Valencia en el seno de una familia burguesa. Su abuelo, Fidel García Berlanga, había sido miembro activo del Partido Liberal de Sagasta y su padre fue diputado durante la Segunda República por Unión Republicana. Fue uno de los mayores representantes de la disidencia cinematográfica durante el franquismo de los años cincuenta, especialmente junto a Juan Antonio Bardem. Ambos surgen del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Su filmografía, compuesta por una veintena de títulos, es considerada como un fiel reflejo de la sociedad española. En ella utiliza una visión irónica de los referentes sociales y culturales de una España profundamente marcada por la dictadura, la censura y la represión, que solo se desarrollará tímidamente durante la etapa de apertura al exterior, caracterizada por una menor intervención y aislamiento gracias al turismo y a las ayudas internacionales.

En la década de los cincuenta y primeros sesenta Berlanga huía de la apariencia que mantenían las producciones de CIFESA, imitadora de los modelos de producción de los grandes estudios de Hollywood. El realizador valenciano se opuso a rodar en estudios manteniendo su preferencia por los escenarios naturales que proporcionaban la autenticidad y el realismo que buscaba. Por ello, ha sido emparentado por la crítica cinematográfica con el Neorrealismo Italiano.

La Vaquilla es una película situada en el ecuador de la carrera de Berlanga. Es de gran importancia la coautoría de Rafael Azcona en el guión, aunque se trate de su penúltima colaboración con el director valenciano. La historia original surge en los años cincuenta, pero su rodaje fue imposible debido a la censura de la época, por lo que tuvo que estrenarse tras la muerte de Francisco Franco en 1975, una vez instaurada la democracia. Fue un trabajo sumamente difícil para los actores y sujeto a muchos condicionantes económicos. Los extras que aparecían eran los propios habitantes de Sos del Rey Católico, sumando un total de quinientas personas. Existieron muchos problemas entre estos intérpretes y Berlanga debido al perfeccionismo buscado en los planos secuencia (hacen coincidir el tiempo real con el tiempo cinematográfico al rodar sin cortes en una sola toma), muy representativos de la técnica de realización del director.

Económicamente, fue la película más cara de la historia del cine español hasta 1986, asumiendo un presupuesto de 250 millones de pesetas (millón y medio de euros). Por otro lado, también fue la película que más éxito comercial proporcionó al director.



La película volvió a reunir al dúo Berlanga/Azcona en un relato con múltiples personajes.

BREVE ANÁLISIS

La Vaquilla es una crítica a la situación de la Guerra Civil española en un determinado frente y al sinsentido de la guerra. Es la muestra de una batalla organizada por los políticos en su afán de lograr el poder sin tener en cuenta las consecuencias que tiene esta lucha para los ciudadanos de a pie. Muestra las desigualdades entre los bandos: mientras unos no disponen de comida ni de munición, los contrarios se permiten el lujo de celebrar fiestas y derrochar alimentos.

El ataque a la guerra que propone Berlanga en esta obra se realiza a través de la contradicción entre los "organizadores" y los soldados. Estos últimos intercambian tabaco, papel de liar, se bañan juntos en el río, visitan el prostíbulo y participan en la procesión. Todo esto sirve como metáfora de lo absurdo de la guerra: no hay nada que los diferencie excepto un uniforme; todos son personas al fin y al cabo.

La película comienza mostrándonos el frente republicano a través de un plano secuencia, motivo recurrente a lo largo de la filmografía del director a partir de *Plácido* (1961). A través de esta descripción, sitúa a los espectadores dentro de este bando, como si fuéramos un miembro más del mismo, para que de este modo los espectadores se posicionen a su favor y generen empatía hasta el final del filme.

Los representantes de la Iglesia confraternizan con los militares y la aristocracia con el propósito de no perder sus privilegios y propiedades. En realidad, el relato muestra una sociedad que, bajo las apariencias de paz y armonía, oculta el problema de vivir bajo la dominación del bando nacional, el cual obliga a esconder a los miembros que no comulgan con los ideales fascistas.

La vaquilla, que representa la República, es el motivo de la lucha: unos quieren matarla y saciar sus necesidades, y otros buscan divertirse a su costa, demostrando así su preponderancia. En el final del filme aparecen los pájaros carroñeros, las banderillas, símbolo de los nacionales y el canto del enterrador que pone punto y final a esta grabación. Todo ello sirve al espectador como metáfora de la muerte de la República y el triunfo del fascismo.

La estructura dramática de la película mezcla diferentes temas en un fresco coral cuya acción transcurre a lo largo de un día, lo que le permite hacer gala de un pelotón de actores secundarios que convierten a la película en una perfecta representación costumbrista de la situación de la Guerra en el frente de Sos del Rey Católico. El planteamiento coral recuerda mucho a

Bienvenido, Mr. Marshall (1953), ya que el protagonista principal está muy difuminado para que el tratamiento colectivo pueda surgir.

La historia, a su vez, incluye tramas secundarias relacionadas con los miembros del bando republicano. Por ejemplo la del teniente, cuya profesión era barbero y se sentía feliz ofreciendo sus servicios, tanto que es requerido por el comandante del bando nacional para su servicio personal. También la historia del sargento Costa, que toma la iniciativa y organiza al grupo para conseguir la vaquilla. O la de Mariano, vecino del pueblo concedor del lugar: nos presenta su pueblo y los alrededores por miedo a ser reconocido por alguno de sus convecinos y, por ello, finge estar herido con una venda que rodea su cabeza. Además, estas tramas se cruzan: Mariano es novio de Guadalupe, pero tiene que resignarse a abandonarla porque ella está "enamorada" del alférez provisional. A su vez, la madre de Guadalupe esconde tras un armario a su marido y alimenta a Mariano porque, a pesar de la situación que tiene que vivir, no está de acuerdo con el bando nacional, como tantos otros vecinos del pueblo.



La vaquilla que da título al filme simboliza la muerte y la destrucción que trae consigo una guerra fratricida.

RECEPCIÓN

La Vaquilla fue estrenada en Madrid, en marzo de 1985 y permaneció en salas durante casi cinco meses, siendo la película de Berlanga que más se mantuvo en la cartelera. Obtuvo una gran aceptación, contando con un total de 1.907.140 espectadores y una recaudación total de 3.170.129,68 euros.

COMENTARIO PERSONAL

Para realizar una crítica personal constructiva sobre *La Vaquilla* hay que tener muy en cuenta que fue la primera película en la que se trataba la Guerra Civil Española desde la comedia. Supone un acto muy inteligente por parte de Berlanga el realizar este filme en el momento que atravesaba el cine español, un momento clave para comenzar a tratar temas tabúes. Además, *La Vaquilla*, a pesar de que trata sobre nuestra Guerra Civil, está muy alejada de la enorme cantidad de películas que se produjeron tras ver la aceptación que suscitó en el público. Se opone a la mirada trágica y melancólica de la etapa frustrante de nuestra historia que plasman otras producciones sobre el mismo tema. Pero lo que verdaderamente la distingue es su género: las pinceladas de comedia que la componen, ya que desde el principio Berlanga muestra su apoyo al bando republicano, distanciándose así de una mirada apolítica. A pesar de ello, es una gran crítica a la guerra en general basándose en un ejemplo cercano.

El conjunto de planos metafóricos filmados, la interpretación de los actores y extras y la elección de los espacios naturales hacen de *La Vaquilla* una comedia deliciosa que, ante todo, invita a la reflexión, ya no solo sobre el sinsentido de la guerra, sino también sobre nuestras raíces y el hecho histórico que más ha marcado nuestros días. Berlanga, una vez más, demuestra ser uno de los mejores analistas de la sociedad española de todos los tiempos.

Miguel Cabero Pisonero y Ángela Agudo Gómez

3.13. AMANECE, QUE NO ES POCO (1989)



Dirección: José Luis Cuerda.

Producción: Jaime Borrel, José Miguel Juárez y Antonio Oliver para Compañía de Aventuras Comerciales.

Guión: José Luis Cuerda.

Fotografía: Porfirio Enríquez (C).

Música: José Nieto.

Montaje: Juan Ignacio San Mateo.

Dirección artística: Ramón Moya.

Duración: 110 min.

Intérpretes: Antonio Resines (Teodoro), José Sazatornil (Cabo Gutiérrez), Carmen de Lirio (Doña Rocío), Cassen (cura), Rafael Alonso (Alcalde), Luis Ciges (Jimmy), Cris Huerta (tabernero), Paco Hernández (Don Roberto, maestro de la escuela), Samuel Claxton (Nge Ndomo), Paco Cambres (Don Alonso, el médico), Gabino Diego (portavoz americano), Guillermo Montesinos (suicida permanente), Queta Claver (Doña Remedios).

Miguel Cabero Pisonero

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

Ángela Agudo Gómez

(Estudiante de la UPSA)

Mohamed Anass Álvarez Ouriagli

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Teodoro, profesor de ingeniería en la Universidad de Oklahoma, regresa a España para realizar un viaje en una vespa con sidecar con su padre Jimmy. De este modo llegan a un pueblo de montaña, desértico en un principio. Pronto descubrirán las costumbres, cuanto menos peculiares, del lugar. Sus habitantes no solo acuden a misa todos los días, sino que también nacen de la tierra, los niños aprenden cantando y el surrealismo es su modo de vida. Además, también han llegado al pueblo unos meteorólogos belgas, un grupo de estudiantes universitarios de Norteamérica, incluso una banda de invasores camuflados de un pueblo cercano que harán de su viaje una experiencia inolvidable.



Amanece, que no es poco se convirtió en una de las producciones más singulares del cine español.

CONTEXTO DEL FILME

José Luis Cuerda nació el 18 de Febrero de 1947 en Albacete. Su filmografía comienza en el año 1975 con la serie televisiva *Cultura 2* y termina en el año 2012 con *Todo es Silencio*, un drama basado en los años setenta. En la obra del director, compuesta por casi una quincena de largometrajes, destaca el costumbrismo rural y el tratamiento de la comedia basada en el humor absurdo. La primera obra con la que lo acredita es *Total* (1983), una comedia fantástica en la que se trata el fin del mundo. Cabe destacar la importancia de la colaboración de Rafael Azcona en *El Bosque Animado* (1987), *La Lengua de las Mariposas* (1999) y *Los Girasoles Ciegos* (2008). Al igual que en la filmografía de Luis García Berlanga, Azcona ostenta un

peso importante de la obra de Cuerda. En 1988 se estrenaría *Amanece, que no es poco*, largometraje que consagra al manchego como realizador.

Rodada en la tierra natal del director *Amanece que no es poco* basa su humor en el más puro estilo surrealista. La película está considerada como una obra dentro del surrealismo. Un buen ejemplo de ello es que en el ciclo de cine *El surrealismo y el sueño*, realizado en el Museo Thyssen-Bornemisza, *Amanece, que no es poco* se proyectaba junto con obras como *Un Perro Andaluz* (*Un Chien Andalou*, Luis Buñuel, 1929), o *La Estrella de Mar* (*L'Étoile de Mer*, 1928) de Man Ray. Al igual que en Macondo, el pueblo ficticio de la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* (1967), o en el universo de Juan Rulfo, se crea un universo marcado por el realismo mágico.

La película forma parte de un trilogía compuesta por *Total* (1983), un telefilm de menos de una hora de duración en el que se trata el costumbrismo rural desde la comedia absurda y *Así en el Cielo como en la Tierra* (1995), largometraje en el que se maneja el tema de la religión desde este tipo de comedia.

El humor absurdo de José Luis Cuerda, a quien sus amigos definen como un hombre muy cartesiano, nace de la influencia de Luis Buñuel, el grupo cómico Monty Python o Luis García Berlanga, entre otros. Este humor enmascara temas muy serios porque la comedia permite unos límites de verosimilitud más amplios que el drama, pero en el fondo es algo muy serio. Posteriormente, creará escuela en el panorama humorístico español, sobre todo en los creadores de *La Hora Chanante* (Paramount Comedy: 2002-2004) y *Muchachada Nui* (La 2: 2007-2010) –Joaquín Reyes, Ernesto Sevilla, Raúl Cimas y Julián López–, dos espacios televisivos de referencia en los últimos años.

El contexto histórico se muestra a través de la trama del filme. La llegada de la democracia tras la dictadura fascista de Francisco Franco se ejemplifica con las elecciones del pueblo. Muestra una España deseosa de finalizar la etapa totalitaria que ejerce su derecho a la participación en la tan esperada democracia.

BREVE ANÁLISIS

Amanece, que no es poco, fue rodada en los pueblos Ayna –conocido como “la Suiza manchega”–, Lietor y Molinicos, todos ellos pertenecientes a la Sierra del Segura. Las escenas del semillero de hombres, la escuela, la taberna, la casa del cura y el amanecer fueron rodadas en Ayna, mientras que

en Lietor se realizaron las escenas de la asamblea de mujeres y la ermita de Belén y en Molinicos tuvieron lugar la llegada al pueblo, los exteriores de la Plaza Mayor y el ayuntamiento y el ahorcamiento del alcalde. Los habitantes de los tres pueblos ejercieron una participación muy activa en el rodaje. A excepción de los personajes principales, el resto de figurantes fueron estos vecinos, quienes la convirtieron en una película muy fresca. En palabras de José María Barreda, ex-presidente de Castilla-La Mancha, "no sólo el paisaje merece la pena ser conocido, sino también el paisanaje".



La comedia mezclaba el costumbrismo con el surrealismo y el resultado fue una película de culto.

El filme utiliza diálogos recurrentes basados en la ironía como medio para resaltar lo grotesco de los actos cotidianos, es decir, plasma la suma del realismo y lo convierte en surrealismo. Un buen ejemplo es el caso de los hombres que nacen de la tierra. El origen de esta escena, surrealista en todos sus aspectos, es que la familia de José Luis Cuerda poseía una huerta en la que, un día, el ahora director de culto español, se hundió y sólo sobresalía su cabeza. Hay un surrealismo realista que hace que las cosas más irreales parezcan reales. El surrealismo no aparece únicamente como género, sino también como ruptura con los esquemas sociales de la época, por lo que puede considerarse surrealista, por ejemplo, la aparición de una persona de color en el pueblo, ya que las minorías étnicas apenas existían en la época en España.

Amanece, que no es poco guarda una estrecha relación con las películas sobre pueblos del cine español de la década de los cincuenta, entre las que destacan las dirigidas por Luis García Berlanga. El elemento coral se trata del

mismo modo que en *Bienvenido, Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953). El protagonista principal está totalmente difuminado y asume ese papel el conjunto de habitantes del pueblo. Cada uno de estos transmite un mensaje relacionado con la historia enmascarada en la comedia, tal y como el espectador puede apreciar en el personaje que quiere cambiar de papel, interpretado por Enrique San Francisco. Tras la dictadura y, con la llegada de la democracia, los hombres libres tienen la posibilidad de elegir su destino.

Cabe destacar la influencia de Luis Buñuel en el filme. Concretamente, Cuerda realiza su interpretación del final de *Él* (Luis Buñuel, 1952), una de sus películas favoritas, a través del andar en zig-zag de Nge Ndomo.

La realización está muy cuidada. Valga como ejemplo que la música de la escuela fue producida por especialistas para evitar que fuera un desastre. Nadie de los que cantaban aparecían en la película, a excepción de la cantante de ópera. Las voces de los alumnos de la escuela fueron dobladas por la Escolanía del Valle de los Caídos del Escorial, un excelente coro. Además, pocas producciones han reunido en sus créditos tantos nombres esenciales de la historia del cine nacional como *Amanece que no es poco*: José Sazatornil, Cassen, Luis Ciges, María Isbert, Gabino Diego o Chus Lampreave son solo algunos de los actores que dieron vida a los inolvidables y numerosos personajes de la cinta. En palabras de José Luis Cuerda, a día de hoy lo único que cambiaría serían las cabras, ya que habían sido congeladas pero se descongelaban a lo largo de la noche.

En cuanto a los decorados merece la pena destacar que actualmente muchos de ellos se mantienen intactos en los pueblos y forman parte de la ruta de la película. Los decoradores realizaron el intento de prolongar la naturaleza del entorno en el interior de los escenarios, como se puede observar en la habitación de Mercedes o en el árbol de escayola que decora la taberna.

El análisis simbólico de la película sería muy amplio. En general, trata la incorrección política, mostrando la idea de una sociedad utópica que después de 26 años no hemos logrado vislumbrar, el meta-cine, la religión, la destacable cultura de los vecinos del pueblo, quienes hablan de Fiódor Dostoyevski o de William Faulkner como si fueran unos vecinos más. También hay quien defiende que la historia, contada de una manera muy poco tradicional, enmascara el paso de la dictadura a la democracia. Lo que sí se puede afirmar es que es una película que exige una revisión, ya que la opinión de los sucesivos espectadores siempre varía, generalmente para bien.



Antonio Resines y Luis Ciges, dos de los muchos actores que sobresalieron en una obra coral.

RECEPCIÓN

Amanece, que no es poco, fue estrenada el 13 de enero de 1989 en el Gran Hotel de Albacete, el cual alberga un cine en su interior. No fue muy bien acogida por la crítica. Tuvo un total de 305.156 espectadores y recaudó 100.707.285 pesetas (605.262,97 euros), mientras que otra película como *El Bosque Animado* tuvo un total de 694.019 espectadores y una recaudación de 1.325.309,03 euros. En un principio la película no fue comprendida, ni siquiera por los propios actores, tal y como afirman algunos de ellos. No será hasta veinte años más tarde cuando comenzó a ser valorada y considerada una película de culto en la historia del cine español.

La cinta trajo mucha prosperidad para el pueblo. Son muchos los turistas que visitan los pueblos de la Sierra del Segura para seguir la ruta que recrea algunas de sus escenas más míticas. También se ha organizado un certamen nacional de cortometrajes llamado "*Amanece, que no es corto*", cuyas bases establecen que el tema de los mismos es libre pero ha de ser rodado en las localizaciones de la película de Cuerda. A día de hoy, la leyenda que se cierne sobre el filme sigue estando muy viva; sus seguidores recitan diálogos completos en sus conversaciones cotidianas y, además, cuenta con una página de fans en Facebook que suma un total de 12.451 seguidores o "*amanecistas*", como ellos se hacen llamar.

COMENTARIO PERSONAL

A pesar de ser una obra maestra del cine español genera muchas controversias y, al principio, el filme crea dificultades para su comprensión. Da la impresión de que es un conjunto de *sketches* sin nexo. El director juega con el absurdo para meternos de lleno en el largometraje y utiliza el surrea-

lismo para dar vida a una comedia. Trata los temas sociales (homofobia, xenofobia, religión, alcoholismo, cambio de roles, suicidio, adulterio...) de una forma sarcástica muy avanzada para aquella época. No solo critica al propio país, sino que también lo hace con otras culturas como la estadounidense la rusa y la francesa.

Mohamed Anass Álvarez Ouriaghli

Un humor tan absurdo que provoca la sensación de absurdo en el espectador, que se ríe sin entender por qué. En un primer visionado la película puede parecer incoherente pero a medida que la vemos una y otra vez nos vamos introduciendo más en este mundo creado por el cineasta. Vivíamos en un mundo ilógico durante la etapa fascista, pero al menos vivimos, hemos seguido hacia adelante. O en otras palabras, como sucede al final del largometraje: aunque amanezca por el lado contrario, al menos amanece, que no es poco.

Miguel Cabero Pisonero

3.14. TESIS (1996)

Dirección: Alejandro Amenábar.

Producción: José Luis Cuerda y Ricardo Steinberg para Las Producciones del Escorpión.

Guión: Alejandro Amenábar y Mateo Gil.

Fotografía: Hans Burmann (Color).

Montaje: María Elena Sáinz de Rozas.

Música: Alejandro Amenábar y Mariano Marín.

Dirección artística: Wolfgang Burmann.

Duración: 125 min.

Intérpretes: Ana Torrent (Ángela Márquez), Fele Martínez (Chema), Eduardo Noriega (Bosco Herranz), Miguel Picazo (Figueroa), Nieves Herranz (Sena Márquez), Xavier Elorriaga (Jorge Castro).



José Carlos Muriel Parra

(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

Enrique Plaza Laguardia

(Estudiante de la UPSA)

Bárbara Ramos López

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Ángela, estudiante de imagen en la universidad, prepara una tesis sobre la violencia audiovisual. Al profesor Figueroa, director de su trabajo, le pide alguna película de contenidos de violencia extrema para progresar con el mismo. Figueroa está visionando la cinta seleccionada para su alumna cuando muere de un repentino ataque cardíaco. La protagonista descubre el cadáver y sin más se lleva la cinta. Cuando la ve en su casa, descubre horrorizada que sus imágenes muestran una crueldad indescriptible, encajando perfectamente en el tipo de documento audiovisual que ella estaba buscando para documentarse.

Reclama entonces la ayuda de un compañero de clase, Chema, que según dicen está muy puesto en lo referente a cine de violencia explícita y pornografía; éste llega a la conclusión de que la cinta no es "ficción", sino la muerte real y grabada de una persona (una antigua compañera de clase desaparecida dos años atrás). Atando cabos mientras analiza la imagen, Chema descubre también, con gran sorpresa, que la cámara con la que se ha rodado la cinta es una Sony XT-500, el mismo modelo que se utiliza en su facultad para realizar ciertos trabajos prácticos. A partir de ahí, la pareja que forman Ángela y Chema comienza a investigar, involucrándose en un mundo un tanto desconocido para el chico y completamente ajeno a la protagonista, que les conduce a situaciones de riesgo.

Un buen día, Bosco, un compañero de facultad, se pasea por las instalaciones con una cámara de similares características a las de la que registró el asesinato de la alumna desaparecida. Desde este momento, los dos protagonistas seguirán los pasos de Bosco sopesando su posible implicación en los hechos pretéritos.

Simultáneamente, Jorge Castro, el profesor sustituto de Figueroa, continúa con la labor de su predecesor colaborando en la elaboración de la tesis de Ángela. Gracias a las grabaciones de seguridad del edificio, sabe que Ángela se llevó la cinta que su colega visionaba en el momento de morir, y siendo conocedor del contenido de la misma, exige que se la devuelva para poder ocultarla.

La intriga en la que se sumergen los dos protagonistas con los misteriosos Bosco y Castro les llevará a vivir situaciones límite en las que tendrán muy poco margen para esquivar la muerte...



Tesis, la ópera prima de Alejandro Amenábar, ejerce un reflexión sobre el uso de la violencia en la imagen.

CONTEXTO DEL FILME

La raíz de *Tesis* se encuentra en uno de los libros del historiador audiovisual Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (1989), en el que el joven cineasta descubrió la existencia de las *snuff-movies*. Alejandro Amenábar pertenece a la generación de jóvenes directores noveles que, sin haber vivido la dictadura franquista ni la Guerra Civil, proponen nuevos temas nunca tratados en el cine español, impregnado en sus formas por la cultura anglosajona.

Tesis representa por ello una cierta tendencia posmoderna, entendiendo este adjetivo como una forma de hacer cine que tanto retoma elementos clásicos y modernos como los reformula y los trata con trazos de moral esceptica. Uno de los rasgos posmodernos básicos, préstamo de las películas de los nuevos cines que empiezan a brotar en Francia desde finales de los cincuenta y durante los sesenta, es la cita cinéfila o el propio discurso sobre el séptimo arte que opera dentro del filme. Este recurso se repite frecuentemente en el largometraje que nos ocupa. Desde el metalenguaje en discursos como el de Castro sobre la industria cinematográfica, guiños dentro del plano como el que le dedica a *La Noche del Cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955) y citas como las de *El Tercer Hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), pasando por menciones de títulos en camisetas y películas dentro de la propia película. El director nacido en Chile demuestra así su pasión por el arte que él mismo cultiva.

Si directores como Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard o François Truffaut firmaban sus películas apareciendo en ellas mediante cameos, Amenábar

decide hacerlo de un modo diferente: su nombre aparece en la base de datos de compradores de la cámara XT-500. Los que sí aparecen brevemente en pantalla son los productores José Luis Cuerda y Emiliano Otegui, interpretando sendos papeles de profesores.



Chema asume el rol del espectador audiovisual que disfruta del morbo.

BREVE ANÁLISIS

Si tuviésemos que encasillar la obra en cuanto a su género, estaríamos hablando de los llamados “thrillers psicológicos”, que por sus peculiares características son muy difíciles de elaborar y conseguir que lleguen al público con éxito.

En esta ópera prima, el joven cineasta demuestra sus inquietudes y su innegable cinefilia, y elabora una crítica al gusto de la sociedad por lo morboso, centrando su juicio especialmente en la televisión, aunque no con grandes virguerías como realizador. De hecho, sorprende ver la sencillez con la que trata su trabajo en algunas ocasiones.

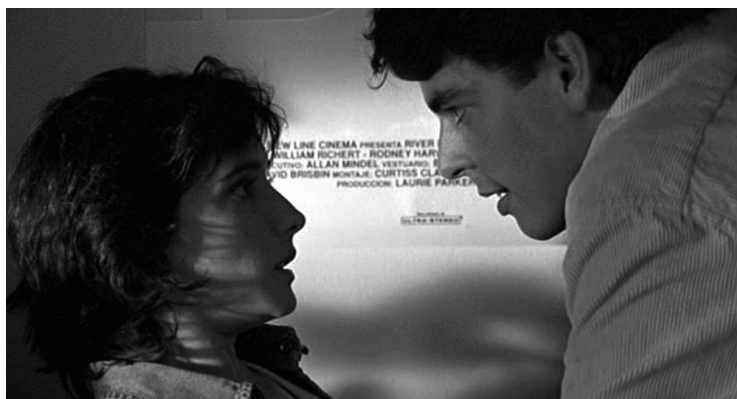
Gran ejemplo de cine posmoderno en España, *Tesis* despliega una cultura cinematográfica por parte de su responsable, que presenta citas y guiños a algunas de las películas que le influyeron como espectador.

Esta producción funciona principalmente por lo más básico, la trama. Esto demuestra que es una producción primeriza y poco pulida; no obstante, ayuda a la hora de transmitir la sensación de frescura y novedad que la hizo nacer. Siendo un relato sobre la investigación de un crimen, a pesar de la complejidad de los inteligentes giros que propone para crear tensión, el espectador sigue el argumento sin perderse y con cierta soltura. Empleando recursos brillantes y sencillos, especialmente los relacionados con el trato del

sonido, el director coloca el punto de vista en el nivel de la protagonista. Por ejemplo: presentar en primer plano lo que ella escucha por los auriculares funciona con gran eficacia.

Si atendemos a la construcción de los personajes, veremos que son excesivamente planos y no aportan nada especial al progreso de la historia. De hecho, la audiencia tiene que hacer un esfuerzo por mantener la credibilidad de lo que está viendo debido a la poca intensidad de los intérpretes, que en ningún momento transmiten con eficacia las sensaciones de confusión y terror que invaden a sus personajes. Los giros del relato sirven para aumentar la sensación de tensión, así como los aparentes roles cambiantes de los personajes, que pasan de transmitir seguridad a despertar sospechas y viceversa.

El aspecto que más dificultades plantea esta película en cuanto a su aceptación es la verosimilitud. Los protagonistas llegan a conclusiones de manera automática, evidenciando la existencia de un guión que marca el curso de su investigación; además es difícil aceptar que, tras la muerte en sospechosas circunstancias del profesor, todos tengan tan fácil acceso a las cámaras de seguridad o que no aparezca la policía; todo esto obviando aspectos más pequeños, como el desconcertante parecido de la videoteca con una mazmorra.



En formato de thriller psicológico, el filme se alinea con la posmodernidad del cine español de los noventa.

RECEPCIÓN

Tesis consiguió gran aceptación de público y crítica, llegando a ganar siete premios Goya, incluyendo los de mejor película, director novel, guión original, montaje y sonido.

La crítica le dedicó buenas revisiones, incluso considerando las imperfecciones en el guión y realización, que correctamente se achacaron a la inexperiencia del joven director.

COMENTARIO PERSONAL

La película requiere una estructura más entrelazada. Carente de secuencias consecutivas, faltan lazos que unan las escenas. Se requiere más continuidad, pero Amenábar deja a los espectadores la responsabilidad de crearla. Por ejemplo: situaciones como la de Bosco apareciendo en la familia de Ángela son una impronta que no ha tenido un acercamiento previo; hay vacíos muy amplios como la muerte del profesor que indicaría la presencia policial y no se produce; Ángela y Chema continúan su investigación entre grandes situaciones de riesgo, sin que ello parezca importarles; la presencia de un túnel con cintas de videos de contenidos tan extremos que se filman dentro de una universidad es del todo inverosímil...

José Carlos Muriel Parra

A la hora de sacar conclusiones sobre esta película, es muy necesario tener en consideración la juventud e inexperiencia de sus responsables delante y detrás de la cámara. La inexperiencia de Amenábar se refleja en la imperfección de la obra, pero también aporta frescor a una narración tensa y llena de referencias a la cultura anglosajona del momento y a sus referentes cinematográficos. Esta obra tiene fallos, pero emana una sensación de juventud y de entusiasmo que aumentan enormemente su valor.

Enrique Plaza Laguardia

3.15. TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY (1998)

Dirección: Santiago Segura.

Producción: Andrés Vicente Gómez, para Rocabruno S.A., Vía Digital y Creativos Asociados de Radio y Televisión (CARTEL).

Guión: Santiago Segura.

Música: Roque Baños.

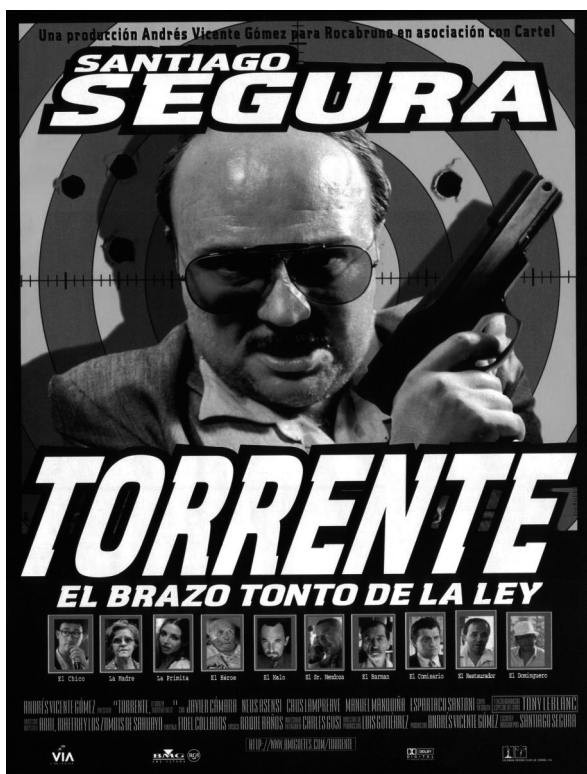
Montaje: Fidel Collados.

Fotografía: Carles Gusi (C).

Dirección artística: Arri, Biaffra, Zombie de Sahuayo.

Duración: 97 min.

Intérpretes: Santiago Segura (José Luis Torrente), Javier Cámara (Rafi), Neus Asensio (Amparito), Chus Lampreave (Cordero), Tony Leblanc (Felipe Torrente), Julio Sanjuán (Malaguita), Jimmy Barnatán (Toneti), Dario Paso (Bombilla), Carlos Perea (Carlitos), Manuel Manquiña (El francés), Espartacos Antonio (Mendoza), Antonio de la Torre (Rodrigo), Javier Jurdao (Israel), Carlos Bardem (Cayetano), César Vea (Borja).



Claudia Sastre Bueno
(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Torrente es un ex policía machista, fascista, devoto del Fary y aficionado del Atleti, que sigue ejerciendo la profesión en la clandestinidad. Vive con su padre, del que se aprovecha porque está postrado en una silla de ruedas. En una noche en la que está de turno, se encuentra al volver a casa con su nuevo vecino Rafi, al que causa un gran efecto y con el que a partir de entonces va a emprender nuevas aventuras. Un día, tras serles prohibida la entrada en su bar habitual, optarán por ir a otro lugar nuevo donde después de varias investigaciones descubrirán que se trafica con drogas. A raíz de esto, Torrente y Rafi, con la ayuda de unos amigos de éste que se les suman, intentarán acabar con la banda de narcotraficantes del establecimiento. Algo que finalmente sucederá en una noche que acabará con Torrente herido y un maletín con una gran suma de dinero en su poder.



Santiago Segura inició con Torrente, el brazo tonto de la ley una saga con recaudaciones millonarias.

CONTEXTO DEL FILME

Santiago Segura (17 de Julio de 1965, Madrid) dirige esta película y el resto de la saga de Torrente siendo además el guionista y actor principal de la misma. Como intérprete ha participado en otros muchos filmes y tiene además una importante trayectoria como productor. Ha trabajado también presentando programas de televisión, ejerciendo de actor de doblaje y como guionista de historietas.

Entre los directores que le han inspirado para desarrollarse como cineasta se cuenta Luis García Berlanga –al que denomina su padre–, Fernando Trueba –al que denomina su tío– y Álex de la Iglesia –al que denomina su hermano mayor–. Con este último empezó a alcanzar fama como actor. Además, durante el rodaje de *El día de la bestia* (1995), la película de De la Iglesia, Segura decidió abordar su primer largometraje, *Torrente, el brazo*

tonto de la ley, que se presenta en una España democrática y multicultural, y cuyo título es una parodia de *Cobra, el brazo fuerte de la ley* (*Cobra*, George P. Cosmatos, 1986), una de las películas que dieron fama a Sylvester Stallone.

Santiago Segura alcanzó con su filme bastantes objetivos, entre ellos trabajar con Tony Leblanc, a quien devolvió al mundo del cine. Además consiguió hacer una de las cintas españolas más taquillera.

La música forma parte del contexto de la película. Durante el metraje se saltean canciones del Fary como "El Torito Guapo" o el tema principal, "Apatrullando la ciudad", compuesta especialmente para la ocasión y que sirve para caracterizar aún más al protagonista mientras recorre las calles de Madrid en las que transcurre la acción.

A raíz del éxito obtenido con esta primera entrega, Segura decidió filmar una secuela, *Torrente 2, misión en Marbella* (2001), a la que siguieron *Torrente 3: el protector* (2005), *Torrente 4* (2011) y la anunciada *Torrente V: Misión Eurovegas* (2014).



El veterano Tony Leblanc salió de años de ostracismo y tuvo un papel secundario muy solvente.

BREVE ANÁLISIS

La saga de *Torrente* explica la forma que tiene Santiago Segura de mostrarse cínico con la sociedad española. Su intención era ironizar sobre una España racista, machista y fascista, que mucha gente no ha llegado a entender. Por ello, desde ese punto de vista social se considera a la película muy dura y realista.

Estos temas, que serían los que aborda *Torrente: el brazo tonto de la ley*, han sido considerados polémicos ya que en ella las personas son tra-

tadas con discriminación y marginación, incluso existe un predominio del hombre sobre la mujer, vista en ocasiones como objeto sexual. Se considera así al protagonista principal como el antihéroe español por naturaleza.

Pero lo que busca la película, y además consigue, es que todos estos elementos machistas, xenófobos o escatológicos, los cuales están presentes en nuestra sociedad, queden como algo completamente caricaturizado e hiperbolizado.

Los intérpretes que eligió Santiago Segura para que esto fuera posible en su obra son grandes actores y actrices del cine español, junto a los que se dan cita muchos *cameos* (gente famosa que se presta a hacer un pequeño papel).

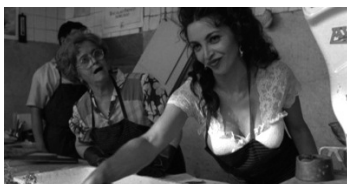
En la escenografía de la película destacan los paisajes aún en decadencia en los que reina la pobreza y la falta de cultura con un ambiente sucio y descuidado. Escatológicos son también los diálogos y las relaciones entre los personajes. Éstos son contruidos como seres con grandes defectos, destacados por sus intérpretes. Hay quien los consideran personajes planos porque desde los primeros minutos del relato muestran sus rasgos personales, aspectos morales y ética. Además las vestimentas apenas varían y caracterizan a cada uno.

RECEPCIÓN

Esta primera entrega de la saga se valoró positivamente, quizás debido a que la parodia que proponía tenía que ver con la época, aunque a través de la ridiculización exagerada de los personajes. Sin embargo, las continuaciones no tuvieron las mismas favorables críticas, fueron empeorando, ya que se consideraban de menor calidad. Aunque hubo también gente que criticaba que su humor era soez y excesivo.

La película tuvo tres millones de espectadores, consiguiendo enfrentarse a estrenos de grandes presupuestos y convirtiéndose así en la más taquillera del cine español hasta ese momento. En cuanto a premios obtuvo dos Goya y un Ondas, entre otros.

Muchas películas se inspiraron posteriormente en *Torrente*, aunque sin lograr su éxito. Y también hubo adaptaciones a videojuegos.



Los ambientes castizos sirven de telón de fondo a una parodia del cine policíaco a la española.

COMENTARIO PERSONAL

Para mí *Torrente, el brazo tonto de la ley* no es una gran película, aunque hasta hace muy poco tiempo haya sido la película española más vista. En parte entiendo que pudiera serlo por los puntos graciosos y paródicos del estereotipo español.

Para que esta película te resulte divertida y te entretenga tienes que entender sobre todo los chistes que el protagonista hace, porque para mí, como película en sí, no tiene más argumento que el humor fácil que utiliza, que es la razón por la que no me ha resultado interesante.

Eso no quita que la intención del director carezca de un arte aplastante de entretenimiento o que me parezca una película mal rodada o mal hecha. Pero pienso que con películas así te expones a que gusten mucho o que no te gusten nada. Además de que a muchas personas le pueda parecer gracioso el lenguaje utilizado en la película por lo soez y grosero que llega a ser, hay otras que no ven en ello gracia alguna.

Claudia Sastre Bueno

3.16. TODO SOBRE MI
MADRE (1999)

Dirección: Pedro Almodóvar.

Producción: Agustín Almodóvar y Michel Ruben, para El Deseo S.A., Renn Productions y France 2 Cinéma.

Guión: Pedro Almodóvar.

Fotografía: Affonso Beato (Color).

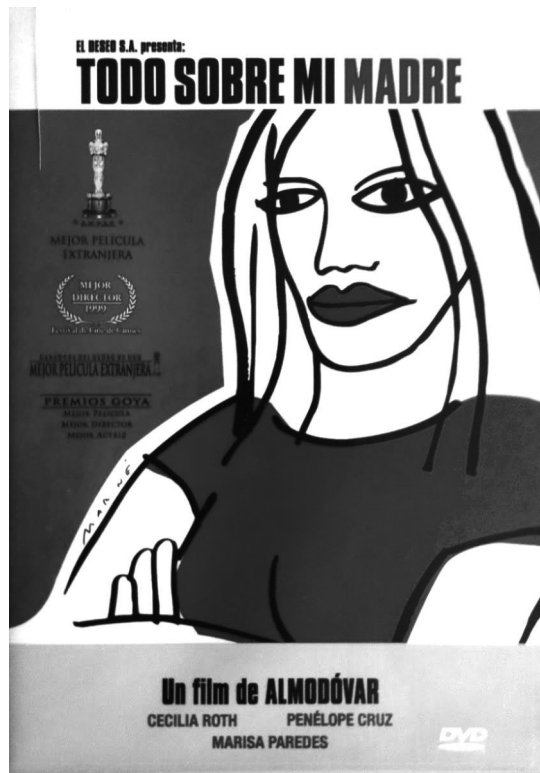
Montaje: José Salcedo.

Música: Alberto Iglesias.

Dirección artística: Antxón Gómez.

Duración: 101 min.

Intérpretes: Cecilia Roth (Manuela), Marisa Paredes (Humana Rojo), Candela Peña (Nina), Antonia San Juan (Agrado), Penélope Cruz (Hermana Rosa), Rosa María Sardà (madre de Rosa), Fernando Fernán Gómez (padre de Rosa), Toni Cantó (Lola), Eloy Azorín (Esteban), Carlos Lozano (Mario).



Manuel Villacampa Romero
(Programa Interuniversitario de la Experiencia en la UPSA)

Pablo Manchado Cascón
(Estudiante de la UPSA)

José Alberto Matas Casado
(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Manuela, enfermera argentina afincada en Madrid, trabaja en la coordinación de trasplantes de un hospital. Vive en la capital con su hijo Esteban, aprendiz de escritor. En el día del 17 cumpleaños del chico, deciden ir al teatro. Al finalizar la representación, Esteban se dispone a pedir un autógrafo a la actriz Huma Rojo, pero al cruzar la calle es atropellado por un coche. Manuela se convierte en dolorosa protagonista de un hecho que siempre ejecutaba como peticionaria: ahora es a ella a quien solicitan los órganos de su hijo, que está clínicamente muerto. Rota, rompe con todo y se va a Barcelona en busca del padre de Esteban.

En los arrabales de la ciudad Condal, por casualidad, encuentra a Agrado, una prostituta travesti que es vieja conocida, justo cuando está siendo objeto de una paliza por parte de un cliente ebrio. Manuela la auxilia e intenta convencerla de que cambie de vida. Juntas se encaminan hasta una casa de acogida, donde las recibe Rosa, una joven monja muy comprometida que tiene la intención de marchar al Salvador para ayudar a los desfavorecidos. Más tarde, Rosa acude a casa de Manuela y le pide que le alquile una habitación, confesándole que se encuentra embarazada de tres meses de un travesti llamado Lola (que además, descubrimos, es el padre de Esteban).

Mientras, la compañía de teatro de Huma Rojo actúa en Barcelona y Manuela acude para pedirle a la actriz el autógrafo que le costó la vida a su hijo. Encuentra a la intérprete muy nerviosa y preocupada por Nina, pareja de la diva, y miembro también de la compañía, con serios problemas de adicción al caballo. Huma, insegura y desvalida, le ofrece un trabajo de asistente personal a Manuela. A los pocos días, cuando Nina no aparece para actuar —está colocada—, Manuela la sustituye y desvela su terrible relación con la obra que están representando: "*Un tranvía llamado deseo*, ha marcado mi vida. Hace 20 años representé esa obra, y mi pareja hacía de Stanley Kowalski, y hace tres meses, mi hijo intentando conseguir un autógrafo, lo atropelló un coche y lo mató".

En el momento en el que se sabe que Rosa es seropositiva y que ha sido infectada por Lola, Manuela lo deja todo para cuidarla y propone a Huma que sea Agrado la que la sustituya como su asistente personal.

Al final, Rosa fallece en el parto. En su funeral aparece Lola, que confiesa que se está muriendo de sida, y que viene a conocer al hijo que ha tenido con ella. Manuela le cuenta entonces que también tuvo un hijo suyo y que éste murió hace seis meses. Tras enseñarle a Lola su bebe y entregarle

una foto del otro hijo adolescente tristemente fallecido, Manuela regresa a Madrid con el recién nacido para cuidar de él. Su abuela teme que el niño pueda contagiar el sida, pero dos años después, cuando Manuela regresa a Barcelona, esta vez no huye: el pequeño ha negativizado los anticuerpos del virus en un tiempo récord y disfruta de una vida sana con su madre adoptiva.



*Todo sobre mi madre, un melodrama de Pedro Almodóvar
en el que las lágrimas son protagonistas.*

CONTEXTO DEL FILME

Pedro Almodóvar es a día de hoy uno de los cineastas españoles más reconocidos por la crítica y el público. Su obra ha marcado un antes y un después en nuestra cinematografía al aunar la realidad de los barrios de Madrid con el resplandor del cine de Hollywood. Sus películas, pertenecientes al cine de la Transición, suponen un soplo de aire fresco, una revolución formal e ideológica totalmente adelantada a su tiempo.

El director nació en Calzada de Calatrava, Ciudad Real, en 1949. De su pueblo natal ha dicho lo siguiente: "Hace 40 años cuando yo vivía allí, La Mancha era una zona árida y machista, en cuyas familias el hombre reinaba desde su sillón orejero tapizado en brillante escay, mientras las mujeres solucionaban realmente los problemas en silencio, teniendo muchas veces que mentir para ello. ¿Será ésta la razón por la que García Lorca decía que España había sido siempre un país de buenas actrices? Contra este machismo manchego que recuerdo, tal vez agigantado, de mi niñez, las mujeres fingían, mentían, ocultaban, y de ese modo permitían que la vida fluyera y se desarrollara sin que los hombres se enteraran y obstruyeran". Estas palabras son muy reveladoras con respecto al mayor pilar de toda su filmografía: el feminismo. Un feminismo que va más allá de la reivindicación por la igualdad y coloca a la mujer como protagonista absoluto de sus filmes en un ejercicio de auténtico culto y admiración por su género.

Hasta el momento, la desigualdad de género se había dejado notar en todos los ámbitos: la situación laboral, la educación, la vida privada... El cine del manchego demuestra que aquella España empezaba a cambiar y se esforzaba por conseguir los mismos derechos para ambos sexos. Su capacidad para tocar además otros temas como la libertad sexual o el hedonismo, convirtió a Almodóvar y su obra en un auténtico símbolo de una nueva modernidad ideológica española en los primeros años de la democracia y le catapultó al liderazgo del movimiento de la Movida Madrileña en su vertiente cinematográfica: supo ofrecer en el momento oportuno un producto apolítico y despreocupado que conectaba a la perfección con una juventud que –al margen de las tensiones y reivindicaciones políticas del momento– solo se preocupaba de divertirse.

Esta ideología del placer y las pasiones iba en consonancia con un estilo *underground* contracultural y anti-esteticista, poblado por unos personajes y situaciones militantemente provocadores. Así lo atestiguan títulos de su primera época como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). En esta película se reflejaba el espíritu de la Movida a ritmo de punk, que se convirtió en la marca personal del autor durante los inicios de su carrera. Asimismo, *Laberinto de pasiones* (1982), protagonizada también por Cecilia Roth, acoge esta misma estética mezclada con el glamour de la vida nocturna que también se puede apreciar en *La ley del deseo* (1987). En este caso, el argumento gira en torno a un cuarteto sentimental donde la homosexualidad y la transexualidad se tratan desde la igualdad y vienen a asentar también parte de las preocupaciones del director por mostrar al espectador la España más transgresora.

La revolución ideológica y estética que trajo consigo Almodóvar al cine español provocó la admiración de unos y el eterno escozor de otros, siendo uno de los directores más polémicos de nuestra industria. No obstante, el elogio de la crítica fue en aumento, si bien sus películas iban siendo progresivamente menos radicales aun conservando su estilo, hasta llegar a su primer gran éxito de público, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), que además de triunfar en los Goya lo hizo internacionalmente. En ella el papel de la mujer también es fundamental dentro de la historia.

Por su parte, *Todo sobre mi madre* continuó en la misma senda de conexión con el público y convirtió a Almodóvar en el director más internacional del cine patrio, haciendo además las delicias de la crítica extranjera. En el equipo técnico encontramos colaboradores habituales de sus anteriores trabajos: Pepe Salcedo al montaje, Affonso Beato en la fotografía, Alberto Iglesias arropa con una excelente banda sonora, y su hermano Agustín como

productor, son sus principales compañeros de viaje. La película se abastece de citas de varias obras precedentes: el título (*All About My Mother*, en inglés) proviene del clásico de Joshep L. Mancewicz *Eva al Desnudo* (*All About Eve*, 1950), que Esteban y Manuela ven en la ficción al comienzo; la muerte de Esteban y el personaje de Huma Rojo guardan bastantes similitudes con los del filme de John Cassavetes *Opening Night* (1977); además, el personaje de Manuela está inspirado en uno de los personajes de otra de sus películas, *La flor de mi secreto* (1995).

Su estreno tuvo lugar en el Coliseum de Barcelona. La elección del lugar no era fortuita, ya que fue en *Todo sobre mi madre* la primera vez que el director manchego sacó las cámaras de su querida y habitual Madrid, y homenajeó a la ciudad Condal a través de los ojos extasiados de Manuela, desde el esplendor de la Sagrada Familia hasta la marginalidad del barrio del Raval.



La maternidad, la pérdida y el reencuentro se dan cita en el argumento.

BREVE ANÁLISIS

“Siempre he confiado en la bondad de los desconocidos”, decía Tennessee Williams por boca de Blanche Du Bois, en *Un tranvía llamado deseo*, obra que convive activamente en la trama y las pasiones de las protagonistas de la historia dura, descarnada, rocambolesca, extravagante, tierna, turbulenta, que nos narra Almodóvar.

En *Todo sobre mi madre*, el director deja su tono habitual de comedia para irse al extremo contrario y adentrarse en un melodrama en donde las lágrimas son protagonistas: “Para mí no hay mayor espectáculo que ver llorar a una mujer, a una actriz quiero decir, reconozco haber tenido la suerte de que me lloraran las mejores y cada una lo ha hecho de modo distinto. No hay ruidos tan personales como la risa y el llanto”.

Pero no es lo único que cambia. El filme supone un paso decisivo de la transición de la filmografía del autor de sus inicios anárquicos y de serie b hacia un estilo más refinado. Desde luego, si comparamos *Todo sobre mi madre* con los primeros pasos del manchego descubriremos una inversión radical de sus planteamientos. De la contracultura y la estética grotesca *almodovariana* pasamos a un premeditado esteticismo, sobre todo en torno a la figura de la mujer. De la sana auto-parodia sin complejos pasamos a la búsqueda de profundidad y belleza.

El tono cambia radicalmente... pero desde luego, el elenco de personajes sigue igual. Éstos siguen escritos con una psicología y circunstancias intencionalmente provocadoras: una monja embarazada por un travesti con sida es una mezcla tan paródicamente kafkiana que cuadraría a la perfección en una película de Berlanga. Sigue existiendo ese laberinto sexual que configuran los personajes y que Almodóvar muestra sin recato ni pudor, complaciente y cercano al esperpento. Hace sentir una ráfaga de simpatía y bondad natural hacia esas histriónicas personalidades, cuando por ejemplo el guión pone en labios del personaje interpretado por Antonia San Juan palabras como estas: "Me llaman la Agrado porque toda mi vida solo he pretendido hacer la vida agradable a los demás". El nuevo tratamiento de este tipo de personajes, que abordan desde un tono realista personalidades o situaciones inverosímiles, cuestiona las convenciones de normalidad en la sociedad. Ante esto, surge la duda de si sería más coherente haber continuado con un estilo imperfecto y consciente de sus imperfecciones e inverosimilitudes de transgresión, o por el contrario este giro hacia un realismo estético sería un cambio a mejor.

Sea como fuere, el universo del manchego demuestra una vez más estar cuajado de mujeres. En la película vuelve a incidir de una manera magistral en el alma de la fémina y entrelaza la pantalla con el teatro de la vida, donde Huma, Nina, Manuela, Agrado o Rosa, protagonizan roles equívocos, desesperados.

El filme es, desde otra lectura, un canto a la maternidad –tanto es así, que Almodóvar dedica en los créditos finales el filme a todas las madres–, mientras que las figuras paternas aparecen en un estado de declive profundo. Esta dicotomía, en su filmografía en general y en esta obra en particular, nos hace preguntarnos por la cantidad de carga autobiográfica que puede haber tras la pantalla.

Todo sobre mi madre también es una película sobre la pérdida (y reencontro) de la identidad. Está llena de mujeres desubicadas en el mundo que

intentan huir de sí mismas de diferentes maneras. Ante este sentimiento de despersonalización, los espejos ocupan un motivo visual recurrente (también en el resto de la obra de Almodóvar).

El filme, además, con sus temáticas no es ajeno a la época a la que pertenece, los años noventa, década en la que el sida ocupó un protagonismo indiscutible y fue motivo de polémica

En definitiva, la obra recorre de nuevo todas los temas y obsesiones del manchego, en especial la maternidad, con un nuevo tono melodramático y en búsqueda de un estilo más depurado y serio, gracias al que consiguió el reconocimiento unánime de crítica y público.

RECEPCIÓN

La carrera de Almodóvar ha estado marcada desde sus inicios por una creciente adhesión de adeptos y –por consecuencia casi mecánica– detractores: empezando como director *underground* de culto, poco a poco se ganó al público general; la valoración nacional, al principio algo dividida, se fue volviendo más unánime y pronto la Academia del cine reconoció su talento con cinco premios Goya; asimismo, la crítica internacional se fijó en su cine y comenzó a conseguir nominaciones y premios por todo el mundo. Esta meteórica carrera llegó con *Todo sobre mi madre* a su clímax.

El filme se llevó 50 premios entre nacionales e internacionales, además de otras 33 nominaciones. Desde el Oscar a la mejor película de habla no inglesa, pasando por el premio del jurado del Festival de Cannes, el Globo de oro, el David de Donatello, los Premios del Cine Europeo, el Cesar y, por supuesto, el triunfo en los Goya con siete galardones: mejor director, película, actriz protagonista, dirección de producción, montaje, música original y sonido.

El público respondió de la misma manera: casi dos millones de euros de recaudación y más de dos millones y medio de espectadores. Ante tal éxito, en 2009 se estrenó con buena acogida la versión teatral de esta película en Londres y posteriormente fue representada en Barcelona, México DF y Melbourne.



Agrado (Antonia San Juan), un personaje entrañable que toma el nombre de su deseo de hacer la vida agradable a los demás.

COMENTARIO PERSONAL

Esteban:

Todo empezó por un autógrafo. En una vieja gaveta con pañito de croché protegido por un cristal que sostenía fotos de primera comunión, una flamenca de Marín, un jarrón con cuatro tulipanes de plástico y una radio Philips con una aguja a modo de dial –que se paseaba por Zúrich, Lisboa, Casablanca, Sevilla, Barcelona– escoltada por frecuencias de dígitos que las yemas de mis dedos acariciaban con finura sintonía. Son la dos y media: se oyen unos pitidos que provienen de las ondas del cercano Observatorio de Marina, y tras ellos la sintonía cotidiana y familiar del *Diario Hablado* de Radio Nacional de España. Debajo de la radio hay una puertecita con un compartimento con dos baldas de formica, protegida de la curiosidad de mis hermanos mayores por una ineficaz cerradurita de la que yo poseo en exclusividad la llavecita.

En la balda superior están depositadas las fotonovelas de Corín Tellado, y al lado las pequeñas novelitas del Oeste de Marcial Lafuente Estefanía. Esta balda no me importaba mucho, pero tenía encomendada su custodia por las vecinas de mi patio y por mi cuñado, lector compulsivo del plomo de los Colts y las flechas de los Siux. Cada dos tardes, como mucho, me hacía con una bolsa de fotonovelas en una mano y otra bolsita más pequeña de tapones de Fundador o “latillas” de Mirinda en la otra. Mi misión era el trueque: proveer de lágrimas nuevas a las candorosas vecindonas, y de tiros sin fin al otro. Los tapones eran mi pequeña válvula creativa, ya que nadie osaba cuestionar mis gustos musicales en los *singles* de vinilo que obtenía como botín.

La otra balda sí era mi autentico negociado. Con los escasos recursos pecuniarios de que disponía, todas las semanas me dirigía al kiosco y com-

praba las revistas taurinas "Dígame" y "El Ruedo". El arte de "Cuchares" no era el verdadero motivo de la compra semanal, sí en cambio la publicidad pagada que desplegaban los diestros, que se ofrecían a través de sus representantes a los empresarios de los cosos.

Cual rito religioso, en un lenguaje solemne, impropio de mi edad y mis circunstancias, iba copiando misiva tras misiva, cambiando solamente el nombre de cada diestro. El motivo y el ruego no era otro que solicitar una foto con el autógrafo del artista. Un silbato impertinente me sacaba cada mediodía de mi letargo, y acudía solicitito al encuentro del personaje uniformado de gris con gorra de plato que le confería respeto y autoridad –al menos a mí me lo parecía– portando una gran cartera de piel que le colgaba del pecho, repleta de noticias, anhelos, penas, alegrías, letras de cambio, postales, fotografías... Ni una sola petición quedaba desasistida. Muy al contrario, la insana machaconería por mi parte, siempre encabezada por el "Muy Señor Mío:", era amablemente contestada una y otra vez por los mismos protagonistas: Paco Camino, Diego Puertas, Santiago Martín "El Viti", Palomo Linares, "El Cordobés", Ruiz Miguel, y tantos y tantos hasta conformar un elenco excepcional de "incalculable valor".

Agrado:

De camino a Correos a comprar sellos y echar las cartas, me cruzaba frecuentemente con marineros con su uniforme blanco y en el "Lepanto" una cinta donde rezaba la Unidad o Navío al que pertenecían. Algunos de estos llamaban mi atención por sus andares provocativos, sus voces desvergonzadas, sus chistes permanentes que ofrecían en el colmado a las parroquianas mientras hacían la compra para la señora del Contramaestre, con su bolsa de nylon llena de frutas y barras de pan, regalando simpatía, derrochando cariño a borbotones, respondiendo a los requiebros que algún albañil pícaramente les lanzaba. Era una provocación natural, espontánea, sin dobleces, cargada de ingenio. Quizás no se querían enterar de que su condición sexual era muy apreciada para labores de "machaca": "asistente" de ciertos mandos que se rifaban sus servicios gracias a su fama de buena gente, divertidos/as, cumplidores, capaces de dejar la casa como una patena al decir de las señoras jefas.

Manuela:

El tren es el instrumento que le sirve a Manuela para huir de su agobio, su dolor y soledad, pero también lo usa como puente hacia un futuro de felicidad con el pequeño hijo de Rosa en su regazo, libre ya de incertidumbres. Con diecisiete nerviosos e inseguros años, espero asustado en el

andén el Expreso que, parsimoniosamente, ruidosamente, va llegando a mi vida, para emprender el viaje iniciático, rompiendo amarras con mi modesto pasado, añorando caminos nuevos, retos nuevos... escapando... soñando... llegando.

Pedro Almodóvar:

Madrid amanece tras una noche insomne soñadora de anhelos y miedo a lo desconocido. El adolescente provinciano baja del chirriante y humeante Expreso que acaba de estacionar en Atocha. En el andén, con una liviana maletita, un trozo de papel con una dirección, entre vociferantes mozos portadores, taxistas al acecho y militares sin graduación, la ciudad le abre sus brazos y con un castizo guiño le empuja hasta sus entrañas.

Pisar por primera vez las tantas veces idealizadas en su mente plazas y calles de la capital, era para el chaval una incontrolable y desordenada explosión de sensaciones nunca antes experimentadas. Atrás dejaba lo conocido, lo seguro, lo protector, el sin futuro, el inicio de la escapada hacia las luces, que desde la lejanía le llamaba a la asamblea de lo nuevo, lo posible, a la conjura consciente e íntimamente personal del sí puedo. El gran estreno de la Libertad empezaba y él era el actor principal.

Manuel Villacampa Romero



Hace unos años atrás cuando vi por primera vez la película con dieciséis o diecisiete años lo que me fascinó fue el personaje de Agrado por su condición oscura: a pesar de ser la más chistosa de las mujeres protagonistas, proviene de lo más hondo de Barcelona, del mundo de la prostitución, y tengo que reconocer que en aquel año (y creo que desde siempre) ya me causaba bastante interés y respeto el tema del dilema de género. Ahora mismo, cinco años después, he tenido que visionar el filme de nuevo para redactar este libro, y he descubierto nuevos personajes con los que quizás no tenía tanta empatía: Manuela como reflejo de lucha, Rosa, de bondad (pero a la vez de pecado), Huma es la esperanza o el anhelo... De cada uno me llevo algo. Y de Manuela, como hablaré más adelante, me llevo mucho.

También me gustaría reflexionar sobre algunos símbolos de la obra: considero que Almodóvar ha sabido plasmar mediante el personaje protagonista de nacionalidad extranjera (Manuela) y el personaje de Rosa, que

la España que acaba de nacer (Esteban) va a ser mejor cuidada por alguien de fuera que por alguien nacido en nuestras fronteras. Es decir, el futuro español es más hispánico que español. De esta forma, Almodóvar muestra su propio juicio sobre nuestra sociedad reflejando que nuestro país es todavía dependiente y en cierta medida permanece anclado en el pasado.

En esta línea considero que el director ha sabido desligar el hecho de que para él la familia tradicional no funcione, de la idea que defiende sobre el fundamental papel de una madre. Es por esto que para mí el éxito de esta película recae en que aún al mismo tiempo transgresión y tradicionalismo, espectáculo y hogar, enfermedad y maternidad.

La considero una película de personajes encontrados, de casualidades, de dolor, pero también de liberación. Este último punto es el que más me hace reflexionar, porque hay sucesos en la vida durísimos que te marcan de por vida; sin embargo, no hay duda de que debemos aprender a ser un poco más "Manuelas" ante los palos que te encuentras por el camino: hay que aprender a liberarnos, a cambiar de aires cuando es necesario, a centrarte solo en el presente, a empezar de cero. En definitiva, a olvidar.

Finalmente, creo que *Todo sobre mi madre*, sin proponérselo, ha logrado permanecer como testigo de una época y de unas personas que hasta entonces no estaban representadas por nadie, unos olvidados que Almodóvar no quiso dejar de lado y que actualmente cobran más vida si cabe.

José Alberto Matas Casado

3.17. TE DOY MIS OJOS (2003)



Dirección: Icíar Bollaín.

Producción: Santiago García de Leániz y Enrique González Macho, para Producciones La iguana y Alta Producción.

Guión: Icíar Bollaín y Alicia Luna.

Fotografía: Carles Gusi (Color).

Montaje: Ángel Hernández Zoido.

Música: Alberto Iglesias.

Dirección Artística: Víctor Molero.

Duración: 109 min.

Intérpretes: Laia Marull (Pilar), Luis Tosar (Antonio), Candela Peña (Ana), Rosa María Sardá (Aurora), Kiti Mánver (Rosa), Sergi Calleja (terapeuta), David Mooney (John), Nicolás Fernández Luna (Juan), Elisabet Gelabert (Lola), Elena Irureta (Carmen), Chus Gutiérrez (Raquel).

Claudia Sastre Bueno
(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Pilar es una mujer que vive en un ámbito familiar deteriorado: su marido la maltrata. Una noche decide huir con su hijo pequeño y refugiarse en casa de su hermana Ana. Allí, trata de cambiar el rumbo de su vida, consiguiendo un trabajo para poder salir adelante de forma independiente.

Su marido Antonio, que ha comenzado un tratamiento especial para maltratadores, vigila y presiona a Pilar tratando de que vuelva junto a él, a lo que la mujer termina accediendo con la esperanza de que quizás el hombre haya cambiado.

Aunque la relación inicialmente funciona, con el paso de los días Pilar se da cuenta de que la rehabilitación de su pareja no ha dado sus frutos: en realidad, Antonio sigue siendo el mismo de siempre (un celoso inseguro) y las palizas regresan.

Finalmente, ayudada por sus nuevas amigas, Pilar cobra el coraje suficiente para huir definitivamente de aquello que un día fue su hogar.



En Te doy mis ojos, Icíar Bollaín aborda la violencia de género que anida en muchas familias españolas.

CONTEXTO DEL FILME

Icíar Bollaín, directora y guionista de la película, nació en Madrid el 12 de Junio de 1967. Debutó en el cine como actriz a los quince años en la mítica película de Víctor Erice *El sur* (1983), para posteriormente alternar su carrera de intérprete con la de realizadora. Además del que nos ocupa, ha firmado emblemáticos títulos del cine español como: *Hola, ¿estás sola?* (1995), *Flores de otro mundo* (1999) o *También la lluvia* (2010).

Bollaín ha comentado en ocasiones que le interesan mucho las cosas que están ocurriendo a su alrededor. Por ello, sus películas se centran en temas universales y cercanos que le preocupan, relatos que abordan conflictos contemporáneos que la directora no entiende o quiere comprender mejor, historias generalmente protagonizadas por seres oprimidos que atraviesan situaciones problemáticas o límite.

Su cine se podría definir como transparente y abocado a la conciencia social. No es de extrañar entonces que el género mayoritario que practique sea el drama social (en este caso concreto: la violencia de género en la pareja).

Tras la experiencia que le supuso rodar el cortometraje que escribió junto a Alicia Luna *Amores que matan* (2000), a la directora le surgieron una serie de preguntas que giraban en torno a la violencia doméstica, que terminaron siendo el punto de partida del largometraje *Te doy mis ojos*.

La película refleja la crueldad del proceso de los malos tratos que el marido infringe a la mujer, lo que le permite a Icíar Bollaín denunciar un problema social y cultural muy presente en la España actual. Desde la tesis que maneja, el filme muestra la frustración que aparece ante la violencia machista sin sentido y la necesidad de encontrar soluciones para detenerla.



Una maltratada Pilar (Laia Marull) huye de su hogar buscando refugio en casa de su hermana.

BREVE ANÁLISIS

La historia de la película se desarrolla en torno a una familia cuyos miembros son: el padre (Antonio), un hombre muy posesivo y dominante; la madre (Pilar), una mujer aterrorizada; y el hijo de ambos. Este entorno

familiar acoge una historia de relación de personajes amenazada por la emergencia de la violencia en el hogar.

El principal interés dramático de la cinta reside en el conflicto relativo a los malos tratos, que a pesar de no verse todo el rato en la pantalla, puede llegar a ser tan grande como el espectador lo experimenta, mostrándose bajo diferentes apariencias. En primer lugar, la violencia latente en la casa se anuncia, no mediante explícitas manifestaciones físicas, sino a través de otras acciones que pueden afectar negativamente a las víctimas, tales como menosprecio, amenazas o chantaje, y siempre acompañada de una tensión que anuncia la tormenta.

La lucha interna que mantiene la protagonista al dar oportunidades a su marido en un vano intento de mantener a flote su hogar, se manifiesta en el filme de forma psicológica, siendo arropada por la interpretación de una Laia Marull en estado de gracia: únicamente cuando Pilar tome conciencia de que debe hacerle frente a sus miedos, podrá escapar realmente de la situación en la que se encuentra.

La puesta en escena de *Te doy mis ojos* es transparente y realista, apoyada en una elección de escenarios naturales de rodaje, creando así una atmósfera real y cotidiana conocida por el público. Los diálogos aparentemente espontáneos contribuyen al aumento de la tensión, conmocionan, emocionan, y contribuyen a compartir moralmente el punto de vista del personaje más desvalido con brillantez. Para conseguir esto ha sido necesaria una gran interpretación por parte de los actores, repleta de matices expresivos.

RECEPCIÓN

La película fue vista por 156.912 espectadores en el año de su estreno. Además, sus críticas fueron positivas, quizás debido a que mostró una imagen fuerte de la mujer contemporánea, imitable y reconocible para muchas espectadoras, al abordar un tema cada vez más actual en la agenda de intereses de los españoles. De su palmarés destacan los siete premios Goya que obtuvo (entre ellos mejor película, mejor dirección y mejor guión) o los tres galardones del Festival de San Sebastián.



El filme muestra gradualmente el horror que muchas mujeres experimentan ante las agresiones machistas.

COMENTARIO PERSONAL

En mi opinión esta película, aunque pase el tiempo, siempre será bien recibida por el público ya que trata un tema delicado que generalmente ha tenido presencia en nuestra sociedad: la violencia de género.

Me ha parecido una buena película, por una parte, porque ha reflejado dicha situación dentro de una familia, mostrándonos los puntos de vista del maltrato que pueda tener cada uno: aparte de identificarnos con la protagonista, nos da cuenta, por ejemplo, del papel de la hermana (que intenta apoyarla para que se aleje de su marido y le denuncie); y de la madre (que ha vivido una situación parecida y aconseja a su hija que guarde silencio ante los malos tratos que pueda sufrir). La película también muestra los sentimientos e inseguridades del maltratador, poniéndonos en su piel para experimentar lo que siente y qué es lo que le impulsa a comportarse de manera violenta (lo que me resulta muy interesante, porque da al espectador una perspectiva más amplia del tema).

Por otra parte, lo que más me ha gustado es que además no es una película que muestre la violencia como tal, con excesos, escenas de sangre o golpes: a veces no es tan necesario enseñar cómo el protagonista puede pegarle a ella, sino mostrar lo que ella pueda sentir, ya que simplemente así sabemos que existe un maltrato y que una mujer lo está sufriendo.

Claudia Sastre Bueno

3.18. NO HABRÁ PAZ PARA
LOS MALVADOS (2011)

Dirección: Enrique Urbizu.

Producción: Gonzalo Salazar-Simpson y
Álvaro Agustín para Telecinco Cinema,
LaZona Films y Manto Films.

Guión: Enrique Urbizu y Michel
Gaztambide.

Música: Mario Benito.

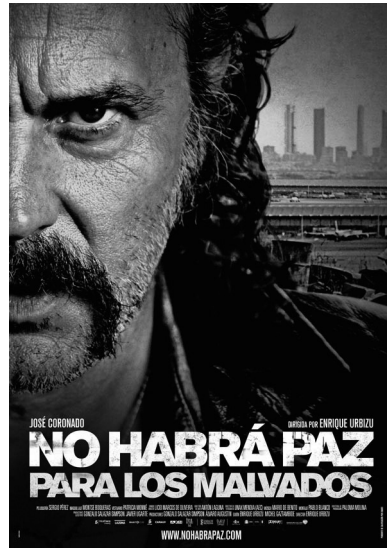
Montaje: Pablo Blanco.

Fotografía: Unax Mendía (C).

Dirección Artística: Antón Laguna.

Duración: 104 min.

Intérpretes: José Coronado (Santos Trinidad), Juanjo Artero (Leiva), Elena Miguel (Chacón) Rodolfo Sancho (Rodolfo), Ricardo Dávila (Flavio), Nadia Casado (Celia), Eduardo Farelo (Cerdán), Karim El-Kerem (joven Guapo), Pedro Maria Sánchez (Ontiveros).



Oferlina Pérez Hernández

(Programa interuniversitario de la experiencia en la UPSA)

Víctor Santamaría Tessier

(Estudiante de la UPSA)

David Sánchez Sánchez

(Estudiante de la UPSA)

SINOPSIS

Principios del año 2000 en Madrid. Santos Trinidad es un policía rudo que no espera mucho de la vida. Destinado en la embajada española de Colombia, fue laureado por sus servicios en el cuerpo. Un día cualquiera, ebrio y de regreso a casa, entra en un club de ambiente tenso en el que termina por involucrarse en un triple asesinato. Un testigo escapa y Santos Trinidad emprende una búsqueda por miedo a que le delate. En la investigación se va a encontrar algo que no esperaba.

Al mismo tiempo la juez Chacón, ayudada por el policía Leiva, que conoce a Santos, investiga el triple asesinato y lo que en principio parecía un ajuste de cuentas entre narcotraficantes se convierte en algo más complejo. Toda la investigación se ve retrasada por la falta de colaboración de los distintos departamentos policiales. La juez llama a Santos Trinidad porque Leiva cree reconocerlo en una foto que aparece en la investigación, sin embargo éste no suelta prenda.

Santos por su parte emprende una carrera contrarreloj para acabar con lo que ha descubierto en la investigación y teme un atentado en un lugar muy concurrido de la capital. Se va a tomar la justicia por su mano a costa de su propia vida.



No habrá paz para los malvados, un thriller seco sobre un policía que no se anda por las ramas.

CONTEXTO DEL FILME

Enrique Urbizu (Bilbao, 1962) es un guionista y director de cine. Perteneció a una generación de jóvenes que encontraron la posibilidad de experi-

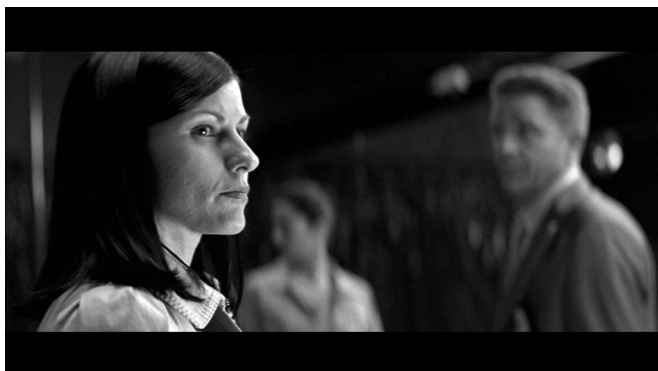
mentar nuevas formas de creatividad y hacer cine con una factura diferente de lo hecho hasta el momento, en plena explosión cultural de los años ochenta, la conocida "Movida".

Empieza haciendo cortos. Sus primeros largometrajes *Tu novia esta loca* (1988) y *Todo por la pasta* (1991) ya dejaron ver sus intenciones. Por encargo del productor Andrés Vicente Gómez rueda la películas *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1994) y *Cuernos de mujer* (1995), basadas en libros de Carmen Rico Godoy, películas no representativas de lo que pudiera ser estilo Urbizu. Salvado este paréntesis, trabaja en el guión de *Cachito* (1996), basada en un relato de Arturo Pérez-Reverte. Con *La caja 507* (2002) marca un estilo propio que se consume en *No habrá paz para los malvados*, dentro del cine negro, género que domina con un ritmo e intensidad fuera de lo habitual en el cine español. Podría decirse que se mueve entre cine comercial y cine de autor. Su protagonista omnipresente a lo largo de toda la cinta es un guiño de Urbizu al *western*.

No habrá paz para los malvados fue rodada en Madrid y Alicante. El equipo formado por el protagonista (José Coronado), coguionistas (Gaztambide y Urbizu) y músico (Mario Benito) vuelve a aparecer después de la anterior colaboración en *La Caja 507* y *La vida mancha* (2003).

Dentro de una industria que no pone las cosas nada fáciles, Urbizu se convierte en algo más que un director. Su tarea va más allá de ponerse detrás de la cámara, participando en otros ámbitos de la industria, siendo vicepresidente de la Academia del cine español, profesor universitario y un largo etcétera que no evitan el hecho de que a día de hoy, como él mismo señala: "En España es muy difícil hacer cine". Un ejemplo de ello es la financiación de *No habrá paz para los malvados*, que contó con 3.300.000 de euros de presupuesto, insuficiente para el planteamiento inicial, por lo que el guion tuvo que ser recortado.

Enrique Urbizu pertenece a esa nueva corriente de renovación generacional que se hacen notar en la década de los noventa (Julio Medem, Álex de la Iglesia o Fernando León de Aranoa, entre otros) gracias a trabajos que llaman poderosamente la atención.



Enrique Urbizu, especialista del cine criminal, dirige una película marcada por la intensidad.

BREVE ANÁLISIS

No habrá paz para los malvados es una película de cine negro policia-co, un filme contemporáneo que pone de manifiesto el clima de inseguridad que viven los países europeos tras el 11-S.

Se muestra la lucha entre los distintos departamentos policiales y el oscurantismo para ciertos temas que permite que existan tipos como Santos Trinidad dentro del sistema. Las mafias de narcotraficantes colombianos y marroquíes conectadas también tienen cabida en la trama de la película.

La historia cuenta cómo un policía laureado se convierte en un personaje como el que conocemos en la película: débil, egoísta y corrompido por el sistema, en un momento determinado es capaz de llevar a cabo una heroicidad de forma inconsciente, salvándose a sí mismo y de paso, a los demás.

En cuanto a la interpretación, Coronado consigue crear un personaje real a través de un trabajo medido. Urbizu consigue que la trama fluya y sea creíble en un ambiente tenso a la espera de acontecimientos. Chacón y el policía Leiva que parecen entenderse sin palabras, denotan que saben mucho sobre la trastienda que se esconde en los distintos ámbitos de la policía y que están traspasando los límites de la legalidad, pero tienen que demostrarlo.

La música, muy profunda en algunos momentos, contrasta con lo que se podría decir que es una película de poco ruido a excepción de la escena de la estación. Las conversaciones son en tono leve, casi ronco, y la juez y el policía sobreentienden sus propios diálogos y pensamientos. No se derro-

chan las palabras. La mano de Pablo Blanco en el montaje y la de Urbizu y Gaztambide en la construcción de la historia han permitido construir una película de gran riqueza narrativa que requiere varios visionados para empaparse de todos sus matices.

La violencia presente en el filme recuerda a las primeras películas urbanas de Martin Scorsese. No existe piedad para el personaje antihéroe de Santos Trinidad, que recuerda a los creados por Jean Pierre Melville, último exponente del cine polar (cintas francesas de intriga criminal muy influenciadas por los maestros del cine negro de Hollywood de los años cuarenta en donde la crítica a las instituciones cobra mucha fuerza) y al que se aproxima *No habrá paz para los malvados*.

RECEPCIÓN

La película se estrenó el 23 de septiembre de 2011, teniendo que lidiar con la comedia *Con derecho a roce* (*Friends with Benefits*, Will Gluck, 2011), que consiguió el primer puesto en taquilla. Aún con todo esto, el filme de Urbizu llegó hasta el segundo puesto, lo que le reportó un beneficio de 759.135 euros en su primera semana. Ha recaudado más de 4.500.00 euros superando su presupuesto y la han visto más de un 1.600.00 personas. Candidata a catorce premios en la XXVI edición de los galardones Goya, llegó a conseguir seis de los mismos, entre los que se encuentran el Goya a la mejor película, mejor director, mejor actor protagonista, mejor guión original, mejor montaje y mejor sonido. También fue candidata a mejor película europea en la IV edición de los Premios Gaudí.



José Coronado interpreta a un agente que se mueve ágilmente entre la basura.

COMENTARIO PERSONAL

Esta película nos presenta una historia compleja en la que a mi juicio destacan las conexiones entre narcos colombianos con marroquíes que viven en Madrid, normalizados en la vida de la ciudad (incluso, uno de ellos está casado con una española), contrastando con su pertenencia a una célula *yihadista*.

Enrique Urbizu refleja la inseguridad que se vivía después del atentado del 11-M en Madrid. Al tiempo que hace una crítica a los estamentos policiales por su oscurantismo y falta de colaboración, que da lugar a que pueda haber policías como Santos Trinidad. Por el contrario, me parece benévolo con la justicia, presentándonos a la juez Chacón como concienzuda y trabajadora a costa incluso de su vida familiar, en aras de esclarecer los hechos y castigar al culpable.

La escena final de un hombre petrificado en una silla con una pistola colgando de un dedo me parece impactante y creo que no podía darse otro cierre para completar el círculo si recordamos cómo empieza: cubatas, prostíbulo, violencia y tres muertos.

La sequedad expositiva corre pareja con la falta de motivación psicológica que nos presenta a un personaje que solo quiere salvar su pellejo. La manera en que ese egoísmo ciego transforma una energía negativa en positiva es un acierto por parte de los guionistas recordando al *polar* francés y su crítica a las instituciones.

El detalle de una tele encendida visualizando un programa tele-basura nos muestra la realidad paralela, dando a entender que en cualquier situación, por muy dramática que parezca, la vida sigue.

La caracterización de Coronado es muy acertada para dar credibilidad al personaje que, junto con la música, ayuda a dar tensión y contundencia a las escenas más violentas.

Oferlina Pérez Hernández



Según mi opinión, *No habrá paz para los malvados* pretendía asemejarse a las típicas películas americanas de género policíaco, cosa que Urbizu logra en su mayor parte.

En el apartado de dirección, este film no tiene nada que envidiar al cine americano, está todo realizado de una manera impecable. La utilización de los planos es increíble, sobre todo en los momentos álgidos de la trama, donde más importancia adquiere este tema porque más atento está el espectador.

El personaje protagonista ha sido pensado hasta el último detalle. Ese carácter que posee le hace único, provoca que todo el mundo le admire como el antihéroe que es. Además, el aura de hombre misterioso que consigue componer a su alrededor es esencial para su construcción. Sin embargo, existe un elemento muy importante que logra hacer de este personaje lo mejor de toda la película: la estelar actuación de José Coronado. El actor consiguió llevar al personaje hasta el límite perfecto consiguiendo una credibilidad absoluta, fusionándose perfectamente con lo que querían crear los dos guionistas, Gaztambide y Urbizu. El personaje de la juez Chacón también resulta perfecto, pero aún le quedan aspectos que pulir que hacen que su impacto sea menor a pesar del gran trabajo de Helena Miquel.

Encuentro que el ritmo de la película, a pesar de ser el adecuado en la mayor parte del film, ralentiza demasiado la acción. Ocurre sobre todo en varios cambios del punto de vista entre la juez Chacón y Santos Trinidad.

Por último, en lo que corresponde a la trama de la película, creo que hay partes que están muy forzadas, como por ejemplo el triple asesinato que desencadena toda la película ya que ocurre demasiado rápido y no queda naturalizado en el tiempo. Además, el final de la película es algo confuso por el hecho de que no explica completamente lo acontecido y hace pensar mucho al espectador medio.

David Sánchez Sánchez

BIBLIOGRAFÍA, Y FILMOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio Nevado, Felipe: "La caza del hombre, recreación de un motivo legendario, novelesco e histórico en *La caza*, de Carlos Saura", en *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, n 748 (2011), pp. 269-277.
- Azcona, Rafael, G. Berlanga, Luis, L. Colina, José Luis y L. Font, José Luis (1994): *Plácido (guión original)*, Alma/Plot, Madrid.
- Buñuel, Luis (1982): *Mi último suspiro*, Plaza & Janes, Barcelona.
- Castro, Antonio (1974): *El cine español en el banquillo*, Cosmos, Valencia.
- Costa, P. "Garrote vil para la envenenadora", *El país* (2-8-2010). http://elpais.com/diario/2009/07/05/eps/1246775210_850215.html
- Company, Juan Manuel (1996): *Huellas de Luz*, Diorama, Madrid.
- Delibes, Miguel (1981): *Los Santos inocentes*, Planeta, Barcelona.
- Fierro Novo, Andrés (2009): *Atlas ilustrado del cine español*, Susaeta, Madrid.
- García Escudero, José María (1958): *Cine Social*, Taurus, Madrid.
- García Márquez, Gabriel (1967): *Cien años de soledad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Gubern, Román (1989): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel y Pérez Morán, Ernesto (2012): *El 'Cine de Barrio' tardofranquista. Reflejo de una sociedad*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Perales, Francisco (1997): *Luis García Berlanga*, Cátedra, Madrid.
- Sánchez Noriega, José Luis (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza editorial, Madrid.
- Sangro, Pedro (2011): *La práctica del visionado cinematográfico*, Síntesis, Madrid.
- Seguín, Jean Claude (1995): *Historia del cine español*, Acento, Madrid.

FILMOGRAFÍA

- ¡¡¡A tope!!!* (Ramón Fernández, 1984)
Amanece, que no es poco (José Luis Cuerda, 1989)
Angustia (José Antonio Nieves Conde, 1947)
Agustina de Aragón (Juan de Orduña, 1950)
Alba de América (Juan de Orduña, 1951)
A mí la legión (Juan de Orduña, 1942)
Amores que matan (Icár Bollaín, 2000)
Ana y los lobos (Carlos Saura, 1973)
Así en el cielo como en la tierra (José Luis Cuerda, 1995)
Balarrasa (José Antonio Nieves Conde, 1950)
Bienvenido Mr. Marshall (Luis G. Berlanga, 1953)
Cachito (Enrique Urbizu, 1996)
Calle Mayor (Juan Antonio Bardem, 1956)
Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)
Cobra, el brazo fuerte de la ley (*Cobra*, George P. Cosmatos, 1986)
Cómicos (Juan Antonio Bardem, 1954)
Cómo ser infeliz y disfrutarlo (Enrique Urbizu, 1994)
Con derecho a roce (*Friends with Benefits*, Will Gluck, 2011)
Correo de Indias (Edgar Neville, 1942)
Cotolay (José Antonio Nieves Conde, 1966)
Cría cuervos (Carlos Saura, 1976)
Cuenca (Carlos Saura, 1958)
Cuéntame cómo pasó (TVE: 2001-)
Cuernos de mujer (Enrique Urbizu, 1995)
De hombre a hombre (Ramón Fernández, 1985)
Él (Luis Buñuel, 1952)
El abuelo (José Buchs, 1925)
El ángel exterminador (Luis Buñuel, 1962)
El bosque animado (José Luis Cuerda, 1987)
El buscavidas (*The Hustler*, Robert Rossen, 1961)

- El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995)
El diablo también llora (José Antonio Nieves Conde, 1965)
El doctor Frankenstein (*Frankenstein*, James Whale, 1931)
El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973)
El hotel eléctrico (Segundo de Chomón, 1907)
El marqués de Salamanca (Edgar Neville, 1948)
El negro que tenía el alma blanca (Benito Perojo, 1923)
El tercer hombre (*The Third Man*, Carol Reed, 1949)
El traje de luces (Edgar Neville, 1947)
El séptimo día (Carlos Saura, 2004)
El sol del Membrillo (Víctor Erice, 1992)
El sur (Víctor Erice, 1983)
El verdugo (Luis G. Berlanga, 1963)
En busca del arca perdida (*Raiders of the Lost Arc*, Steven Spielberg, 1981)
Esa pareja feliz (Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga, 1953)
Eva al desnudo (*All About Eve*, Joshep L. Mankiewicz, 1950)
Hola, ¿estás sola? (Icíar Bollaín, 1995)
Felices pascuas (Juan Antonio Bardem, 1954)
Flores de otro mundo (Icíar Bollaín, 1999)
Fortunata y Jacinta (TVE: 1980)
Frankenstein (James Whale, 1931)
Fugitivos (José Luis Boreau, 1975)
Fútbol, amor y toros (Florián Rey, 1929)
Laberinto de pasiones (Pedro Almodóvar, 1982)
La aldea maldita (Florián Rey, 1930 y 1942)
La caja 507 (Enrique Urbizu, 2002)
La casa de Bernarda Alba (Mario Camus, 1887)
La caza (Carlos Saura, 1966)
La chica de la piscina (Ramón Fernández, 1987)
La colmena (Mario Camus, 1982)
La escopeta nacional (Luis G. Berlanga, 1978)
La estrella de Mar (*L'Étoile de Mer*, Man Ray, 1928)
La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995)

- La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934)
La hora chanante (Paramount Comedy: 2002-2004)
La lengua de las mariposas (José Luis Cuerda, 1999)
La ley del deseo (Pedro Almodóvar, 1987)
La leyenda del alcalde de Zalamea (Mario Camus, 1973)
La Lola se va a los puertos (Juan de Orduña, 1947)
La noche del cazador (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955)
La prima Angélica (Carlos Saura, 1974)
La revolución matrimonial (José Antonio Nieves Conde, 1974)
Las aventuras de Enrique y Ana (Ramón Fernández, 1981)
La guerra de las galaxias (*Star Wars*, George Lucas, 1977)
Las mujeres de Jeremías (Ramón Fernández, 1981)
La torre de los siete jorobados (Edgar Neville, 1944)
La traviesa molinera (Harry d'Abbadie d'Arrast, 1934)
Las tres luces (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921)
La tarde de domingo (Carlos Saura, 1957)
La tierra tiembla (*La Terra Trema*, Luchino Visconti, 1948)
La venganza (Juan Antonio Bardem, 1958)
La vaquilla (Luis G. Berlanga, 1985)
La vida en un hilo (Edgar Neville, 1945)
La vida mancha (Enrique Urbizu, 2003)
Ladrón de bicicletas (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948)
Llanto por un bandido (Carlos Saura, 1964)
Locura de amor (Juan de Orduña, 1948)
Los 400 golpes (François Truffaut, 1959)
Los crímenes del museo de cera (*House of Wax*, André De Toth, 1953)
Los girasoles ciegos (José Luis Cuerda, 2008)
Los golfos (Carlos Saura, 1949)
Los jueves, milagro (Luis G. Berlanga, 1957)
Los ladrones van a la oficina (Antena 3: 1993-1997)
Los olvidados (Luis Buñuel, 1950)
Los peces rojos (José Antonio Nieves Conde, 1955)
Los santos inocentes (Mario Camus, 1984)

- Luces de la ciudad* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931)
Muchachada Nui (La 2: 2007-2010)
Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955)
Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar, 1988)
Nada (Edgar Neville, 1947)
Nobleza baturra (Florián Rey, 1935)
Nosferatu, el vampiro (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922).
Morena clara (Florián Rey, 1936)
No desearás al vecino del quinto (Ramón Fernández, 1970)
No habrá paz para los malvados (Enrique Urbizu, 2011)
Novio a la vista (Luis G. Berlanga, 1954)
Opening Night (John Cassavetes, 1977)
Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Pedro Almodóvar, 1980)
Plácido (Luis G. Berlanga, 1961)
Rueda de sospechosos (Ramón Fernández, 1964)
Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza (Eduardo Jimeno, 1897)
Senda ignorada (José Antonio Nieves Conde, 1946)
Siete minutos para morir (Ramón Fernández, 1971)
Sin perdón (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992)
Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)
Tesis (Alejandro Amenábar, 1996)
También la lluvia (Icíar Bollaín, 2010)
Te doy mis ojos (Icíar Bollaín, 2003)
Todo es silencio (José Luis Cuerda, 2012)
Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999)
Todos a la cárcel (Luis G. Berlanga, 1993)
Torrente, el brazo tonto de la ley (Santiago Segura, 1998)
Torrente 2, misión en Marbella (Santiago Segura, 2001)
Torrente 3: el protector (Santiago Segura, 2005)
Torrente 4 (Santiago Segura, 2011)
Torrente V: misión Eurovegas (Santiago Segura, 2014)
Total (José Luis Cuerda, 1983)

Tu novia esta loca (Enrique Urbizu, 1988)

Todo por la pasta (Enrique Urbizu, 1991)

Un perro andaluz (*Un Chien Andalou*, Luis Buñuel, 1929)

Viridiana (Luis Buñuel, 1961)

Volvoreta (José Antonio Nieves Conde, 1976)

