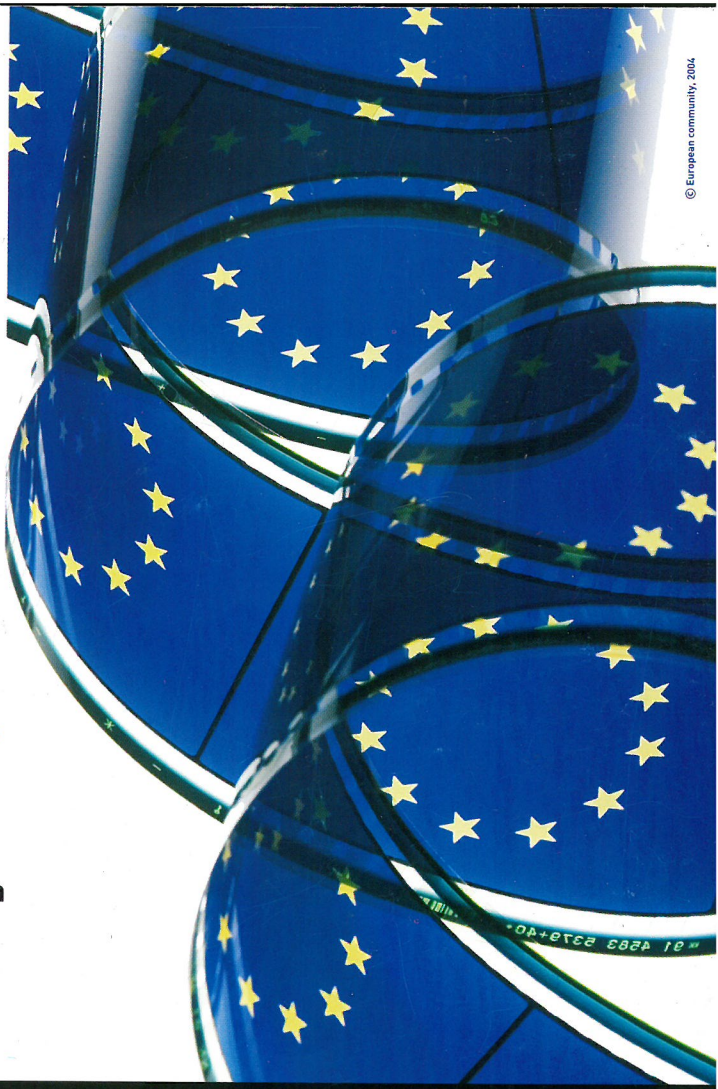
3ª Semana de Cine Europeo

Madrid, del 25 al 30 de enero de 2005




UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA

VINCE IN BONO MALUM

Oficina de Europa
Centro de Documentación Europea

# LA LETRA EN EL CINE

## Escritores en el cine europeo

Coordinado por
Mercedes Miguel Borrás

# 3ª Semana de Cine Europeo

## Madrid, del 25 al 30 de enero de 2005


Mercedes Miguel Borrás (coord.)

Ignacio Armada Manrique
Isabel Arquero Blanco
Luis Deltell Escolar
Pedro Gómez Martínez
Elena Medina de la Viña
Luis Gonzalo Díez
Alberto Úbeda-Portugués
Javier Martín
Lucas Martí Padilla

Ana María del Valle Morilla
Bernardo Fiol Repiso
Xavier Fortino Pous
David Aparicio Fernández
David Blanco Ballestín
Salva Martínez Mas
Manu J. Díez Redondo
Miguel Ángel Fonta Góngora

Marta Barbeira Gómez (documentalista)

# LA LETRA EN EL CINE

## Escritores en el cine europeo

ORGANIZA

UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA

COLABORAN

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

GOETHE-INSTITUT

Ayuntamiento de POZUELO DE ALARCÓN
Patronato Municipal de Cultura

PATROCINA

Comisión Europea
DG Educación y Cultura

**Edita:** Oficina de Europa
Centro de Documentación Europea
Universidad Francisco de Vitoria

Para más información consultar internet: www.fvitoria.com

**ISBN:** 84-89552-85-1
**Depósito Legal:** M-1975-2005



Producción gráfica:
Comunicación Global Gráfica, S.L.
Tel.: 91 371 76 42

# ÍNDICE

**nº págs.**

**Introducción** ..... 7

**Calendario de proyecciones** ..... 13

**PRIMERA PARTE**

**1. La letra en el cine. Relaciones entre cine y literatura**..... 21
Mercedes Miguel Borrás

**2. Escritores en el cine español**
- *Una relación de confianza: la literatura de Delíbes en imágenes de Giménez-Rico.* Alberto Úbeda-Portugués ..... 39
- *El bosque animado: nosotros, los hijos de Cecebre.* Alberto Úbeda-Portugués ..... 45
- *Celuloide de papel (breve aproximación al Arte Secuencial).* Ignacio Armada Manrique ..... 51

**3. Cine negro y literatura** ..... 65
Elena Medina de la Viña

**4. La poética del cine**
- *Lugares imaginados* (Víctor Erice). Isabel Arquero Blanco..... 85
- *Sobre la belleza de Platón y la belleza de Casona* (*La bestia humana*, Jean Renoir). Ana María del Valle Morilla ..... 95

**5. El expresionismo alemán: poesía y realidad**
- *Poesía y realidad.* David Aparicio ..... 105
- *Las fronteras del expresionismo.* Javier Martín ..... 117
- *El realismo en el cine de Murnau: el espacio realista en un director formalista.* Luis Deltell ..... 125

nº págs.

## SEGUNDA PARTE


**1. Cinefilia: en torno a la cinemateca francesa:**

- *El humanismo de un cineasta moderno (J. Vigo).* Manu J. Díaz Redondo ..... 137
- *L'Atalante.* Lucas Martí Padilla ..... 143
- *Henri Langlois y la Cinemateca: cine de Autor.* Bernardo Fiol ..... 147
- *Resnais: del compromiso con la idea al compromiso con el afecto.* Salva Martínez ..... 153
- *"Hiroshima mon amour".* Pedro J. Gómez ..... 157
- *La vida era la pantalla.* Miguel Ángel Fonta Góngora ..... 161

**2. Antoine Doinel: historia de un personaje**

- *La comedia humana según Truffaut.* Mercedes Miguel Borrás ..... 169

**3. Cinefilia: en torno a la cinemateca alemana:**

- *El manifiesto de Oberhausen o la ruptura del muro ideológico.* Pedro J. Gómez ..... 187
- *Robert Musil: ídolos de la violencia.* Luis Gonzalo Díez ..... 193
- *El amigo americano (El talento de mister Wenders).* Xavier Fortino ..... 195

**Las Películas** ..... 197
Documentación preparada por Marta Barbeira

**Créditos y agradecimientos** ..... 261

# INTRODUCCIÓN

En otoño de 2002 se celebraba por primera vez en toda Europa Cinedays (www.cinedays.com), una semana dedicada a dar a conocer el rico patrimonio cinematográfico de nuestro continente. Esta convocatoria de la Unión Europea fue recogida por La Oficina de Europa y el Centro de Documentación Europeo de la Universidad Francisco de Vitoria, que se sumaba a ella desde sus aulas, con una voluntad conciliadora donde se dieran cita el cine Europeo más actual con el de nuestros antepasados. Uniéndolos en un mismo corpus para despertar nuestras conciencias de espectadores acostumbrados a la proliferación masiva de imágenes que nos invaden en la actualidad, y así desvelar la voz de los grandes maestros. Aquellos que creyeron en la fuerza sugestiva del séptimo arte, capaz de expresar las metáforas más bellas; dando luz propia al lenguaje del cine, semilla donde germina la cinematografía actual. Quizá sea mejor dejar a Victor Erice, uno de los grandes maestros del cine español, para que sean sus lúcidas palabras las que digan lo que tratamos de expresar:

*"Si queremos saber lo que es el cine, por qué no empezamos preguntándonos lo que el cine ha sido... ? Se trata de un horizonte más amplio de lo que a primera vista parece, porque la revisión de ese pasado nos lleva a la consideración de dos historias tan íntimamente unidas que constituyen una sola: la del cine, la del siglo XX... Cinematógrafo, arte del siglo... Elemento esencial de nuestra memoria, recipiente capaz de contener las imágenes que reflejan la experiencia humana de este siglo".* [1]

Este *Arte del siglo*...merece ser visitado, objeto de estudio, reflexión, debate... Premisas que han sido nuestro faro desde que en 2002 iniciamos este recorrido.

[1] ERICE, Victor (1998). "Escribiendo el cine, pensar el cine". En: *Revista Banda Aparte*, nº 9-10. Enero 1998, pag. 3-4

En *La I Semana de Cine Europeo* las películas más actuales de Francia (*Amelie*, J. P. Jeunet, 2001), Dinamarca (*Bailando en la oscuridad*, L.Von Trier, 2002), o Italia (*La habitación del hijo*, N. Moretti, 2002), se daban cita junto a *Metrópolis* (F. Lang, 1926), uno de los films más significativos del Expresionismo alemán, o *La naranja mecánica* (S. Kubrick, 1971), película de culto de la que se nutre gran parte del cine de acción actual.

*La II Semana de Cine Europeo* se sumergía en el Neorrealismo italiano y las Nuevas Olas, cuyos jóvenes directores revolucionaron el concepto del cine, liberándolo de las ataduras de la industria, Cine de autor que abría las puertas hacia el cine moderno, para dar paso a sus influencias en la actualidad con el Dogma y el auge del Realismo. Una Muestra de Directoras; y de Cine de los últimos siete años, completaron el programa.

*La III Semana de Cine Europeo* dedica su atención a las relaciones entre Cine y Literatura, fuentes narrativas de las que manan inagotables relatos. Las adaptaciones, la imagen literaria y la reivindicación del cine como lenguaje autónomo son algunos de los temas que serán tratados a lo largo de esta semana, que (en consonancia con nuestros propósitos), dará lugar a coloquios, presentaciones..., guiados por ese espíritu que movió a la Cinemateca francesa, desde cuyas salas se organizaban debates entre directores y aficionados... el público tiene la palabra.

Este año, *La III Semana de cine Europeo* se abre como un crisol con proyecciones y ciclos, en la Filmoteca Nacional cuya sede acogerá el Ciclo "Escritores y cine Español": el cine literario de Gonzalo Suárez; la poesía narrativa de Víctor Erice; y las adaptaciones de la obra de Miguel Delibes (Antonio Giménez-Rico) o Wenceslao Fernández Flórez (José Luis Cuerda), entre otros. El cine Bellas Artes (en colaboración con la Embajada francesa y el Instituto Goethe) ofrecerá una muestra del cine francés y alemán nacido durante los años sesenta y sus herederos. Y El Centro Cultural Mira (Pozuelo) que por Segundo año colabora en La Semana de Cine en esta ocasión con una muestra de Cine Negro Europeo y Literatura.

Tantas han sido las películas propuestas y los temas merecedores de debate que, conscientes de la magnitud del proyecto (equiparable quizá al entusiasmo de todos los que participamos en esta empresa), y guiados por un mismo impulso de conocimiento, decidimos ampliar nuestro campo con **La letra en el cine (Escritores en el cine europeo)** (el libro que el lector tiene en sus manos) donde están presentes las películas y

temas que esta Semana no ha podido abarcar. Puerto en el que hemos echado amarras para dejar sellados nuestro impulso y saber, nuestra pasión, en suma.

## LA OBRA

Para una mejor comprensión de sus contenidos y temas, hemos organizado el libro en dos partes:

## Primera parte: cine y literatura

Cine o literatura. Esa es la cuestión. Más allá de los enfrentamientos teóricos el cine es ante todo narración pues su propósito fundamental es contar historias. Adopta formulas de la novela y la novela lo hace del cine; la simbiosis entre ambos discursos parece incuestionable. Un ejemplo de la difícil línea de separación entre escritura y cine lo veremos a través de la obra de Gonzalo Suárez. ¿Puede considerarse el guión una narración autónoma? ¿Es posible la fidelidad al original en las adaptaciones? La transposición de ambos lenguajes nos conduce directamente hacia las imagenes poéticas, material con el que se construye el universo de ficción. Temas con los que inauguramos estas páginas (*La letra en el cine*) son ampliamente desarrollados en capítulos posteriores:

El problema de las adaptaciones es estudiado en el capítulo **Escritores en el cine español**, a través de la obra de dos grandes novelistas, Miguel Delibes (Antonio Giménez-Rico) dentro de *Una relación de confianza: la literatura de Delíbes en imágenes de Giménez-Rico,* y Wenceslao Fernández Flórez (José Luis Cuerda) con "*El bosque animado": nosotros, los hijos de Cecebre;* para dar paso a la relación del cine español con el cómic en *Celuloide de papel.*

**Cine negro y literatura** ofrece un amplio estudio sobre el *polar francés*, nombre dado a los films deudores del cine negro y policial norteamericano, apoyados en la novela de corte realista, que se caracterizó por su estilo y contenido sombríos, en los que también ocupa un lugar el cine español con la obra de José Antonio Nieves Conde.

Dos capítulos dedican su atención a la capacidad del cine para describir a través de imágenes: **La poética del cine** y **El expresionismo alemán: poesía y realidad**.

Dónde radica la fuerza expresiva de un film? ¿Cuál es su poética? Esa huella latente cuyas imágenes quedan grabadas en nuestras retinas para siempre es explorada en *Lugares imaginados,* detenido estudio que se acerca a la obra de Víctor Erice, artista inclasificable cuyos films se mueven entre la narración y la poesía. *Sobre la belleza de Platón y la belleza de Casona* estudia la poética de Jean Renoir en *La bestia humana,* descubriéndonos la fusión entre el el universo de la realidad y el imaginario.

Una de las máximas de los primeros cineastas expresionistas fue expresar simbólicamente la realidad. Veremos sus deudas con la literatura romántica del Sturm und Drang en *Poesía y realidad*; y sus influjos sobre el cine europeo y norteamericano en *Las fronteras del expresionismo.* Un estudio sobre la utilización del espacio en Murnau con *El realismo en el cine de Murnau: el espacio realista en un director formalista*, que nos muestra cómo este cineasta expresionista consigue penetrar en el realismo más radical, cierra este capítulo.

## Segunda parte: Cinefilia: en torno a la cinemateca francesa

Desde la Cinemateca francesa se apoyaba un cine denominado de *Arte y ensayo.* El Cineclub se convierte en un hecho cultural. El público participa en los debates que se organizan tras la proyección de las películas, junto a cineastas y críticos como François Truffaut, Alexander Astruc, André Bazin, Jean-Luc Godard y Claude Chabrol; y en los que se criticaban las adaptaciones que se hacían en Francia por considerarlas meras ilustraciones de los textos escritos; porque lo que desde esas salas se reivindicaba era el cine como lenguaje autónomo, capaz de expresar las metáforas más bellas a través de sus imágenes. Estos encuentros, junto a las publicaciones y films que surgieron alrededor, crearon la CINEFILIA.

**Cinefilia: en torno a la cinemateca francesa:** El concepto de cine de Autor y la irrupción de la Nouvelle Vague como corriente cinematográfica aglutinadora es el capítulo con el que se abre esta segunda parte; la obra de François Truffaut se aborda en *La comedia humana según Truffaut,* un estudio sobre Antoine Doinel y los cinco films que realizó con este personaje. Cerramos el trabajo sobre el director con *La vida era la pantalla*, un análisis sobre *Jules et Jim.* El inclasificable director Alain Resnais es estudiado en *Resnais: del compromiso con la idea al compromiso con el afecto.*

**Cinefilia: en torno a la cinemateca alemana**: Siguiendo la estela de la Nouvelle Vague, un grupo de jóvenes creadores proclamaban en Alemania un cine fuera de las imposiciones de la industria; tema ampliamente tratado en *El manifiesto de Oberhaussen o la ruptura del muro* ideológico. Volker Schlöndorff, Wim Wenders, Werner Herzog y Rainer Werner Fassbinder son los cineastas con los que ponemos fin a la Cinefilia.

El libro concluye con un apéndice dedicado a las películas exhibidas (con fichas y comentarios), que sirve de guía para seguir la 3ª Semana de Cine Europeo.

El ingente trabajo que ha llevado esta publicación, así como la 3ª Semana de Cine Europeo, no habría sido siquiera posible sin el impulso, el esfuerzo, la inteligencia y el buen humor permanente que a todos nos ha contagiado de Eva Ramón (Centro de Documentación Europea) y Susana Sánchez (Oficina de Europa).

Esperamos que el espíritu poético y la cinefilia que han impulsado esta páginas encienda nuestras pupilas dormidas. Tomando prestadas las palabras de Luís Buñuel:

*"Octavio Paz dijo, basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo; y yo agrego: Bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el Universo".*

Mercedes Miguel Borrás
Comisaria de la Muestra

# CALENDARIO DE PROYECCIONES

## martes 25

## Círculo de Bellas Artes

17:30 L'Atalante
JEAN VIGO, 1934
V.O.S.C.- 89 min.

19:45 Los niños terribles
Les enfants terribles
JEAN-PIERRE MELVILLE, 1949
V.O.S.C.- 105 min.
basada en la novela de Jean Cocteau

22:00 Stavitsky
ALAIN RESNAIS, 1974
V.O.S.C.- 117 min.

## Cine Doré

20:00 Los peces rojos
J. A. NIEVES CONDE, 1955
V.O.- 94 min.
SALA 2

## Espacio Cultural MIRA

12:00 El perro del hortelano
PILAR MIRÓ, 1996
V.O.- 109 min.
basado en la obra de Lope de Vega

## miércoles 26

17:30 La bestia humana
La bete humaine
JEAN RENOIR, 1938
V.O.S.C.- 100 min.
basada en la novela de Emile Zola

19:45 Woyzeck
WERNER HERZOG, 1979
V.O.S.C.- 78 min.

22:00 Jules et Jim
FRANÇOIS TRUFFAUT, 1961
V.O.S.C.- 105 min.
basada en la novela de Henry Pierre Roché

20:00 El mundo sigue
FERNANDO FERNÁN GÓMEZ, 1963
V.O.- 124 min.
SALA 2

12:00 El otro barrio
SALVADOR GARCÍA RUIZ, 2001
V.O.- 136 min.
basada en la novela de Elvira Lindo

## jueves 27

17:30 Una muchacha sin historia
Abschied von gestern
ALEXANDER KLUGE, 1966
V.O.S.C.- 92 min.
basada en la novela Robert Musil

19:45 Coloquio "Nuevo cine alemán"

22:00 El joven Törless
Der junge Törless
VOLKER SCHLONDÖRFF, 1965
V.O.S.C.- 87 min.
basada en un relato homónimo

20:00 Epílogo
GONZALO SUÁREZ, 1984
V.O.- 90 min.
SALA 2

12:00 El Alquimista impaciente
PATRICIA FERREIRA, 2002
V.O.- 105 min.
basada en la novela de Lorenzo Silva

19:30 Beltenebros
PILAR MIRÓ, 1991
V.O.- 114 min.
basada en la novela de Antonio Muñoz Molina

## viernes 28

30 Hiroshima, mon amour
ALAIN RESNAIS, 1959
V.O.S.C.- 90 min.
basada en textos de
Marguerite Duras

45 Coloquio
"CINEFILIA, EN TORNO A
LA CINEMATECA
FRANCESA"

00 Los 400 golpes
Les quatre - cents coups
FRANÇOIS TRUFFAUT, 1959
V.O.S.C.- 97 min.

0 El sur
VICTOR ERICE, 1983
V.O.- 94 min.
basada en un relato de
Adelaida García Morales
SALA 1

0 El silencio de un hombre
Le samouraï
JEAN-PIERRE MELVILLE,
1967
V.O.S.C.- 114 min.
basada en la novela de Joan
Mcleod

## sábado 29

17:30 El amigo americano
Der Amerikanische freund
WIM WENDERS, 1977
V.O.S.C.- 127 min.
basado en la novela de
Patricia Highsmith

19:45 Smoking
ALAIN RESNAIS, 1993
V.O.S.C.- 110 min.

22:00 No smoking
ALAIN RESNAIS, 1993
V.O.S.C.- 110 min.

17:30 El disputado voto del Sr.
Cayo
ANTONIO GIMÉNEZ-RICO,
1986
V.O.- 94 min.
basada en la novela de
Miguel Delibes
SALA 1

## domingo 30

17:30 On connait la chanson
ALAIN RESNAIS, 1997
V.O.S.C.- 120 min.

19:45 El tambor de hojalata
Die blechtrommel
VOLKER SCHLÖNDORFF,
1979
V.O.S.C.- 145 min.
basada en la novela de
Günter Grass

22:00 Desesperación, un viaje a la
luz
Despair, eine reise ins licht
RAINER WERNER
FASSBINDER, 1974
V.O.S.C.- 119 min.

17:30 El bosque animado
JOSÉ LUIS CUERDA, 1987
V.O.- 108 min.
basada en la novela de
Wenceslao Fernández Flórez
SALA 1

# PRIMERA PARTE

# LA LETRA EN EL CINE

# LA LETRA EN EL CINE [2]: RELACIONES ENTRE CINE Y LITERATURA

**Mercedes Miguel Borrás**

Cine y literatura son instancias narrativas y su propósito fundamental es contar historias. El cine ha estado siempre muy próximo a la literatura. La simbiosis entre ambos es indiscutible. Las técnicas narrativas literarias forman parte del discurso cinematográfico; pero también el influjo del cine se ha dejado sentir en las obras literarias, aportando a la narración una nueva mirada. El guión y las imágenes literarias desvelan los mecanismos que intervienen en el proceso de la adaptación.

## *INTRODUCCIÓN*

*"Sin duda la novela tiene sus medios propios, su materia es el lenguaje, no la imagen; su acción confidencial sobre el lector aislado no es la misma que la del film sobre el público de la sala a oscuras. Pero precisamente, las diferencias en las estructuras estéticas hacen todavía más delicada la búsqueda de las equivalencias y requieren por tanto mucha más imaginación y capacidad de invención por parte del cineasta que quiere realmente obtener una semejanza.... La buena adaptación cinematográfica debe llegar a restituir lo esencial de la letra y del espíritu"* [3].

---

[2] Este estudio tiene su origen en la conferencia *La letra en el cine: De Shakespeare a Welles*. impartida dentro del I Curso de Cine y Literatura "Cine y literatura: el teatro en el cine". 2002 .

[3] BAZIN, André (1990) *Qué es el cine*. Pag 116. En esta idea se inspira el título de estas páginas, *La letra en el cine*.

Estas certeras palabras del prestigioso crítico André Bazin lanzan un dardo sobre las conflictivas (y precisamente por ello apasionantes) relaciones entre cine y literatura, fuentes narrativas de las que manan inagotables relatos.

*"La calle sin lengua se retuerce, no tiene con qué gritar y hablar."*[4]

Vladimir Maiakovski

¿En qué medida el cine es deudor de la novela? ¿Qué parte de literatura hay en *Remando al viento*?[5] ¿Es posible la fidelidad al relato original?

Profundizar en estas cuestiones es nuestro cometido. Partiendo del cine y la literatura como hechos narrativos, indagaremos en los mecanismos que intervienen en el proceso de la adaptación, con el propósito de descorrer el velo que dificulta el entendimiento entre ambos discursos.

## CINE Y LITERATURA COMO HECHOS NARRATIVOS

*"Octavio Paz dijo, basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo; y yo agrego: Bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el Universo".*

Luís Buñuel

*"La literatura nació el día que un chico llegó gritando ¡el lobo, el lobo! sin que nadie lo persiguiera."*[6]

Vladimir Nabokov

---

[4] FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1974). *Maiakovski y el cine.*

[5] Film dirigido por Gonzalo Suárez e inspirado en Lord Byron, Mary Shelley y su creación de Frankenstein.

[6] NABOKOB, Vladimir (1997) *Curso de literatura europea.*

Llamamos narración al proceso de contar una historia por medio del lenguaje oral, escrito e icónico. Cine y literatura son instancias narrativas y su propósito fundamental es contar historias. Abordan la ficción por medio de una trama narrativa organizada en capítulos o secuencias; amén de focalizar la atención a través de un narrador y personajes que trasladan al lector-espectador a un espacio y tiempo imaginarios.

Para el teórico Edgar Morin[7], el cine ha sintetizado las estructuras del teatro y la novela. Es decir, la ficción dramática teatral y el relato literario.

## QUIÉN HABLA EN EL DISCURSO DE FICCIÓN

Cualquier relato es el resultado de la manipulación de una historia; no se encuentra, por tanto, en la sucesión natural de las acciones, sino en la lógica en la cual son expuestas. Las diferentes voces que organizan el relato son parte fundamental en el discurso de ficción. Es la estrategia de la que se sirve el autor para conducir al lector-espectador a través de la trama narrativa.

¿Quién habla? ¿Quién cuenta? ¿Quién se haya implicado en lo contado?

En novela y cine el autor se disfraza a través de las distintas voces; en teatro el autor da la palabra a los personajes (el diálogo es parte fundamental de su discurso). Lo específico de cada medio, su propia sustancia de expresión, lo encontraremos pues, en el modo de organizar el espacio de representación.

El escenario teatral coincide con el espacio de ficción, las escenas se van yuxtaponiendo y el espectador accede a los acontecimientos desde un único punto de vista, el del patio de butacas. En la manipulación de ese espacio, sugerido en novela, representado en cine, es donde éstos construyen el discurso de ficción. Mediante el cambio de escala en la observación y la articulación de los diferentes puntos de vista, el lector-espectador está siempre en el lugar ideal para acceder a los acontecimientos; ubicuidad que es alcanzada plenamente por el cine. Mientras en la novela el autor da la palabra al narrador y éste a los personajes, en el cine intervienen: la acción de un narrador implí-

[7] MORIN, Edgar (1972). *El cine o el hombre imaginario.*

cito que define su posición con respecto a la narración con sus juicios; y la acción imaginaria ocasionada por el emplazamiento que se le da al espectador y a los personajes[8].

Cine y literatura son artes narrativas y por su carácter ficcional, participan de un desarrollo de la trama, construcción de personajes y la acción. Las distintas voces que organizan el relato serán pues en ambos discursos, las encargadas de articular la ficción.

## HERENCIA DEL NATURALISMO: EL CINE

Afirma el teórico Gilles Delleuze que "*los herederos del Naturalismo no son los mediocres discípulos de Maupassant o Zola, sino el gran periodo de la novela americana y, con él, el cine, en sentidos muy diferentes, por ejemplo, Griffith, Stroheim, Buñuel, Renoir*"[9].

El cine ha estado siempre muy próximo a la literatura. Parte de la grandeza del cine clásico (entre los años treinta y cincuenta) se debe a los prestigiosos escritores que, contratados a sueldo, y a la sombra del glamour, aparcaban su inestable y en algunos casos precaria situación para vivir cómodamente de los grandes estudios. Las técnicas narrativas literarias forman parte del discurso cinematográfico. Si nos fijamos en la filmografía de Jean Renoir y François Truffaut (por poner dos ejemplos de cineastas homenajeados en esta publicación), observaremos cuánto deben a Guy de Maupassant y a Honore de Balzac, respectivamente.

Pero también el influjo del cine se ha dejado sentir en las obras literarias, aportando a la narración una nueva mirada[10]. La simbiosis entre ambos campos narrativos es indiscutible:

---

[8] Un film combina diferentes tipos de planos, subjetivos, semisubjetivos y objetivos. El montaje es el encargado de articular los puntos de vista ópticos y establecer la temporalidad en la narración. Dar a ver supone: a) Identificarnos con el que mira, ponernos en su lugar; estrategia de identificación. b) Identificarnos con lo mirado antes que con el personaje desde cuyo locus se observa la escena. c) Abrir una escisión entre el que mira y lo mirado.

[9] DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine.*

[10] Un arte tan joven como el cine -si lo situamos junto sus mayores, la novela y la pintura- no podía dejar de lado la intertextualidad, fenómeno tan presente en nuestros días.

## El cine adopta fórmulas narrativas de la novela

Cuando en 1908 David W. Griffith presentó *After Many Years*, los ejecutivos de la Biograph (estudios para los que trabajaba) la tacharon de ininteligible ¿Cómo iba a entender el espectador una historia narrada mediante acciones paralelas? A lo que el director contestó diciendo que narraba a la manera de Dickens, sólo que éste escribía con palabras y él lo hacía mediante imágenes. Unos años después con *El nacimiento de una nación* (1914) Griffith sería considerado el precursor del cine Clásico[11]. Sus estructuras narrativas están presentes más que nunca en la actualidad. Sólo tenemos que acercarnos a Steven Spielberg, cuyas películas se encuentran entre las más taquilleras de la historia.

## La novela adopta fórmulas narrativas del cine

A finales de los años cincuenta hubo un intento de los novelistas por emular al cine; algunas formas de estructurar la acción en el relato fílmico se convirtieron en referentes para la narración literaria (la omisión de conjunciones, indicadores temporales que remiten a las técnicas del montaje cinematográfico, el empleo de frases cortas y diálogos rápidos, etc.). La obra de escritores como Carmen Martín Gaite, Juan Marsé o Ignacio Aldecoa (por citar algunos ejemplos de la literatura española) no se entendería sin la existencia del discurso cinematográfico. Sirva como muestra Javier Marías que homenajeaba al cine en su primera novela, *Los dominios del lobo*, una narración, en palabras del autor, *más cinematográfica que literaria.*

Fernando Marías podría ser el caso en la actualidad de un escritor y guionista de éxito. Tras adaptar su novela *La luz prodigiosa,* dirigida por Miguel Hermoso, estuvo nominado al Goya al Mejor Guión en 2004. También Elvira Lindo simultanea ambos trabajos, escribió el guión de su novela *El otro barrio* (Salvador García Ruíz, 2000), y el de su popular personaje *Manolito gafotas* (Miguel Albaladejo, 2000). Otro ejemplo reseñable es el de Belén Gopegui que tras participar en diversas adaptaciones de sus

---

[11] "*La escritura clásica se caracterizó por la transparencia narrativa en donde los acontecimientos parecen relatarse solos. Se disimula sus artificios recurriendo a técnicas que hacen invisible el cambio de plano y se dirige la mirada del espectador. La cámara está siempre en el lugar adecuado*". El apogeo se situó entre 1930 y 1950 en los grandes estudios de Hollywood. *Lo que el viento se llevó* (Gone With the Wind, 1939) es un ejemplo representativo. MIGUEL BORRÁS, Mercedes (2001) *Historia del cine con cien películas.* Acento Editorial. Colección Flash Más. Vol. 1. pg.36 .

novelas, ha escrito el guión original de *El principio de Arquímedes* (Gerardo Herrero, 2004).

Un hecho que se da cada vez con más frecuencia es que algunas películas que han sido éxitos de taquilla se adaptan al lenguaje literario, El éxito de la película *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) llevó a adaptar el guión de S. Beaufoy a novela[12]; o se convierten en obras de teatro: *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2002), *Familia* (Fernando León de Aranoa, 1997), *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). Caso interesante es el de las últimas novelas sobre el agente James Bond (*GoldenEye* y *El mañana nunca muere*), que ya no están escritas por Ian Fleming, el creador del personaje, sino que son adaptaciones hechas a partir de su estreno cinematográfico.

La carrera del cineasta Gonzalo Suárez supone el caso perfecto de la incursión de *la letra en el cine*[13]. En su dilatada trayectoria artística, Suárez ha simultaneado con similar acierto ambos discursos. Aunque es más conocida su carrera como cineasta, ha publicado novelas y cuentos. Para el director no hay diferencia entre ambos lenguajes. *"Cuando me preguntan* -dice Suárez- *qué porcentaje de literatura hay en el cine o viceversa, experimento el mismo desaliento. Tengo la pulsión desesperada de llamar a mi contable. Sólo él, o Dios, lo sabe"* [14].

La simbiosis entre ambos discursos parece incuestionable: el cine utiliza estructuras de la novela y ésta se nutre de las técnicas narrativas del cine. Paralelamente, el guión -obra escrita que, por supuesto, más tiene que ver con la literatura- se constituye en una narración independiente, y algunas películas, tras ser un éxito de taquilla, se transforman en novelas.

---

[12] Ya en 1968 *con 2.001: una odisea en el espacio* el escritor Arthur Clarke, que colaboró en el guión con su director, Stanley Kubrick, hizo una novela del film. El escritor John Irving obtuvo el Oscar al Mejor Guión por *Las normas de la casa de la sidra* (L. Hallström, 1999) que adaptó de su novela *Príncipes de Maine, reyes de Nueva Inglaterra*. Tras el éxito del film, se ha publicado el guión, y se han hecho nuevas ediciones de la novela en cuya portada aparecen los protagonistas de la película.

[13] En otro capítulo de este libro Elena Medina comenta más detenidamente este tema.

[14] OP. CIT. SUÁREZ, Gonzalo (1995). Pag. 82.

## El guión se convierte en narración autónoma

*"La literatura intenta que lo significativo sea visible. El cine intenta que lo visible sea significativo"*

Tony Richardson

Un guión es una propuesta en imágenes, la preparación literaria del rodaje. En la presentación en la Filmoteca Nacional del libro *Guionistas en el cine español*[15] José Luís Borau se preguntaba la razón por la cual los autores teatrales son considerados escritores y en cambio los guionistas no. El cine es llevado a la pantalla gracias a un texto escrito. Un guionista es ante todo escritor, y sus textos, al igual que los libretos de una obra teatral, pueden ser leídos con independencia de su traslación a la pantalla grande.

¿Es el guión una narración independiente? ¿O por el contrario es un género híbrido qué sólo adquiere su sentido cuando es trasladado a la pantalla? El progresivo aumento de editoriales que publican guiones[16] corrobora el interés por este -podríamos denominarlo si se nos permite el atrevimiento- género literario.

El guión de Víctor Erice *La promesa de Shanghai*, adaptación de la novela *El embrujo de Shangai* de Juan Marsé, obtuvo, tras su publicación, el Premio a la Mejor Labor Literaria por el Círculo de Escritores cinematográficos, pero nunca verá la luz en las pantallas cinematográficas[17].

---

[15] RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro (1998). *Guionistas en el cine español.*

[16] *Ine, 8 1/2 Libros de Cine, Cuadernos Ínfimos* (Tusquets); *Panorama de narrativas* (Anagrama)

[17] Tras diversos problemas con el productor, Erice fue excluido del proyecto (El guión *La promesa de Sanghai* fue publicado en 2001 por ediciones Areté). El director Fernando Trueba fue el encargado de la escritura de un nuevo guión y la realización del film.

## EL CASO DE GONZALO SUÁREZ

Gonzalo Suárez es quizás el autor español en el que la síntesis entre cine y literatura se da de una forma más completa; su doble vertiente de escritor y cineasta le permite discurrir entre estos dos mundos con una libertad expresiva total, haciendo de ambas disciplinas un continuo en el que se mezclan las dos formas de creación. En su cine asistimos a la difícil simbiosis del mundo real y del mundo imaginado por el que tanto sus personajes como sus espectadores están obligados a transitar.

Para su trabajo cinematográfico se inspira por igual en novelas propias y en obras literarias reconocidas adaptadas muy libremente, caso de *Remando al viento*(1988) en la que trata el tema de la creación literaria en las figuras de Percy y Mary Shelley, Lord Byron y el Doctor Polidori, con la amenaza del monstruo de Frankenstein de fondo, de *Don Juan en los Infiernos* (1991) cuyo punto de partida es el mito de *Don Juan* según Molière, o *Mi nombre es sombra* (1996), una muy peculiar visión de *El doctor Jekyll y mister Hyde* de Robert Louis Stevenson. Algunas de sus obras literarias han sido adaptadas al cine por otros directores: De cuerpo presente por Antonio Eceiza en 1965 o Bailando con Parker por Vicente Aranda en 1969 con el título de Las crueles; en el caso de Fata Morgana, dirigida por Aranda en 1965, ambos autores mantienen una disputa sobre la autoría, y el mismo Gonzalo Suárez ha utilizado en dos ocasiones los personaje creados por él en la novela Rocabruno bate a Ditirambo para sendos films: *Ditirambo* (1967) y *Epílogo* (1984).

Julio Cortázar ha dicho de él:

*"Escritor que hace cine, cineasta que regresa a la literatura? De cuando en cuando hay mariposas que se niegan a dejarse clavar en el cartón de las bibliografías y los catálogos, de cuando en cuando, también, hay lectores o espectadores que siguen prefiriendo las mariposas vivas a las que duermen su triste sueño en cajas de cristal."*

Elena Medina de la Villa

## LAS IMÁGENES LITERARIAS

*"Las imágenes son el mundo del que el escritor se sirve para expresar su pensamiento."* [18]
Rosario García Arance

Las imágenes literarias, ese mundo auxiliar del que se sirve el artista (llámese escritor, guionista, o director) para expresar sus ideas, es el germen de su universo poético.

En *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette; Vittorio de Sica ,1948) De Sica y Cesare Zavattini, sus guionistas, elevan algo tan insignificante como el robo de una bicicleta en símbolo de la esperanza o la desesperanza del pueblo italiano. La imagen de Rita Hayworth, cuyo cartel está pegando Antonio cuando le roban la bicicleta, expresa la frustración de los deseos de esos obreros cuyas expectativas están truncadas nada más empezar, pues una sociedad sumida en la miseria sólo puede engendrar tristeza y desesperanza. Porque son víctimas de la Italia de la posguerra, gente en paro que no tiene la posibilidad de escapar, de vivir dignamente. La humilde casa familiar, las largas colas del autobús en las que se agolpa la gente, y por su puesto, la calle desierta en la que caminan Antonio y su hijo tras la infructuosa búsqueda de la bicicleta, son indicios de la desolación del protagonista, y del pueblo italiano, expresada metafóricamente en ese túnel donde Antonio pierde al ladrón que le robó la bicicleta, y con él sus esperanzas.

Universo poético que queda definido en *Barrio* (Fernando León, 1998), con esos adolescentes sin perspectivas de futuro sentados en una pasarela de la M-30; el rostro de Montxo arrojando piedras al camión donde va preso su querido profesor (*La lengua de las mariposas*, José Luis Cuerda, 1999); la pequeña embarcación fluyendo por las aguas del río que acarician el rostro de la recién desposada, aún con las galas nupciales en *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934); y cómo no mencionar *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice (1973)[19], pues este film, a caballo entre la narración y la poesía, está concebido con imágenes puras: el cinematógrafo, el mito de Frankenstein, la infancia... Para la llegada del tren, portador del mito en la película, Erice eligió un encuadre similar a la imagen primigenia de los Lumière en *La llegada al tren a la estación de la Ciotat.*

Son reveladoras las declaraciones hechas por el guionista Tonino Guerra en la presentación de un libro de poemas:

---

[18] GARCÍA ARANCE, Mª Rosario (1983). *La imagen literaria*. Pag. 20.

*"Para mí no existe una diferencia profunda entre escribir poesía y escribir guiones, ambas conducen a lo mismo: la creación de imágenes."* [20]

## EL PROBLEMA DE LA ADAPTACIÓN

Hace ya más de un siglo que el cine vio la luz por primera vez en un café de París[21]. De los infinitos relatos que desde entonces han ido poblando el universo cinematográfico una inmensa proporción tiene como soporte argumental una obra literaria. Desde sus orígenes el cine se ha apoyado en la literatura como fuente de inspiración argumental[22]. No tenemos más que revolver en los archivos de la Academia española para comprobar que, en sus dieciocho años de andadura, muchos de los anhelados Goya han tenido como soporte argumental un texto literario, ya sea novela (*El bosque animado* de Wenceslao Fernández Florez; dirigido por José Luís Cuerda y escrito por Rafael Azcona en 1987) o teatro, *El perro del hortelano* (escrita y dirigida por Pilar Miró, 1997), según el libreto de Lope de Vega.

*"Lo que me gusta de un relato no es su contenido ni su estructura sino las rasgaduras que le impongo a su bella envoltura."* [23]

Roland Barthes

---

[19] Isabel Arquero da cumplida cuenta sobre el tema en el capítulo "La poética del cine".

[20] Declaraciones hechas al diario El País (12-1-02) con motivo de la presentación de *Poesía completa* (Universidad Popular José Hierro, San Sebastián de los Reyes). Guerra fue guionista de las mejores películas de Federico Fellini (*Amarcord*, 1958) y Michelangelo Antonioni (*Crónica de un amor*, 1955), con quien sigue colaborando en la actualidad (*Más allá de las nubes*, 1996).

[21] El 28 de diciembre de 1895 los hermanos Lumière hacían la primera proyección pública en el café Royal de París con *La llegada del tren a la estación de la Ciotal* (L'arrivée d'un train en gare) y *La salida de los obreros de la fábrica* (La sortie d'usine).

[22] En otros apartados de este libro se tratan con detalle algunas adaptaciones, no obstante hemos querido reseñar además *Drácula*, clásico del cine fantástico de Bram Stoker llevado al cine en 1931 por James Whale (De las innumerables versiones de esta novela también merecen atención: *Drácula;* Terence Fisher, 1958; y *Dracula de Bram Stoker;* Francis F. Coppola, 1992); *Tristana*, cumbre realista de Benito Pérez Galdós, que llegó a las pantallas en 1970 orquestada bajo la maestría de Luis Buñuel).

[23] BARTHES, Roland, (1980) [1973]. *El placer del texto.*

## ¿ES POSIBLE LA FIDELIDAD AL ORIGINAL?

Por paradójico que parezca, el cine siempre ha mantenido unas relaciones difíciles y conflictivas con la literatura debido, fundamentalmente, a las transformaciones sustanciales que conlleva el cambio de registro.

¿Qué mecanismos intervienen en el proceso de adaptación? ¿Es posible la fidelidad al original? nos preguntábamos al iniciar este recorrido.

*"Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas, tesoro mío"*

Con esta memorable frase arranca *Lolita*, novela de Vladimir Nabokov. ¿Cómo mostrar mediante imágenes la idea de belleza y pasión que lleva implícitas estas palabras? ¿Puede el cine expresar un concepto abstracto?

Existen diferencias fundamentales que separan los aspectos narrativos en literatura y cine, ya lo hemos apuntado. El problema fundamental en la transposición del lenguaje - y de lenguajes artísticos se trata[24]-, es que se altera la sustancia o materia de expresión (como tan certeramente apuntó Ferdinand de Saussure)[25], es decir, la naturaleza del significante.

*El drama de la adaptación* -dice André Bazin- *es el de la vulgarización, traicionar el espíritu de la obra*[26]. Aquellos filmes que se suponen totalmente fieles, pueden presentar deficiencias por la dificultad que conlleva la transposición de un discurso a otro. La traslación literal no es posible. Para el cineasta Sergei M. Eisenstein, la adaptación es una elaboración crítica del texto[27].

---

[24] El arte es un hecho del lenguaje -sistema organizado de signos con una estructura determinada que permite la comunicación- pero se trata de un discurso no marcado, totalmente volcado a su dimensión artística. Una información ampliamente documentada sobre el tema la podemos encontrar en: GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1985), "Film, discurso y texto. Para una definición del texto artístico".

[25] SAUSURE, Ferdinand de (1973). *Curso de linguística general.*

[26] OP. CIT. Bazin; André. *Qué es el cine.* Página 113.

[27] EISENSTEIN, Sergei M. (1990) *Reflexiones de un cineasta.*

La puesta en escena –"*la organización de la representación, la instancia verdaderamente cinematográfica del filme y de los problemas que plantea su elaboración*" [28]- es la encargada de realizar esta transcodificación.

*"Tanto en cine como en literatura la formalización del plano simbólico forma parte de un campo de operaciones textuales que se traducen en la narración. Un buen entendimiento de dicho campo, estaría en la base de toda adaptación mínimamente rigurosa".*[29]

Juan Miguel Company

Sólo es posible establecer un estudio comparativo entre ambas materias, que tantas influencias guardan entre sí, fijando nuestra atención más que en lo que cuenta (la historia), en la forma que elige el autor para contarlo (el discurso). Es decir, estudiándolas como textos artísticos. "*En el texto artístico todo actúa como significante, es irreductible [...] Es ese espacio construido en el lenguaje pero que no puede ser atrapado por él*». [30]

No hallaremos el espíritu de la obra literaria en el argumento. La belleza y maestría que el cine logra del original literario no se encuentra en la fidelidad al texto (pues no se trata de reproducir), sino en cómo el film logra extraer las interrelaciones existentes entre los diferentes parámetros que conforman el discurso literario, penetrando en el universo simbólico del autor.

Finalizamos este recorrido con tres films modélicos en la traslación de un discurso a otro, ya que consiguen expresar el espíritu de la obra que toman como referencia, amén de su capacidad para transmitir emociones a través de imágenes. *Parranda* (1979) y *La lengua de las mariposas* (2000), dirigidos por Gonzalo Suárez y José Luís Cuerda, respectivamente, como ejemplos del cine español; y *El Ángel Azul* (1930) la primera obra maestra del cine sonoro realizada por Josef Von Sternberg en Alemania[31].

---

[28] TARNOWSKY, Jean-François (1978). 1978. *Hitchcock, Frenesí/Psicosis*. Pag. 59.

[29] COMPANY, Juan Miguel (1987) *El trazo de la letra en la imagen*.

[30] OP. CIT. MIGUEL BORRÁS, Mercedes (1997). *La representación de la mirada*, pag. 28

[31] David Blanco em el capítulo Expresionismo alemán escribe un texto que resume la poética del cine mudo.

### *La lengua de las mariposas*

Corrobora que las relaciones entre cine y literatura no sólo son posibles sino que pueden magnificar el original. José Luis Cuerda[32], junto con el guionista Rafael Azcona, encontraron ese terreno común entre ambos discursos, penetrando en el universo del autor.

Basada en tres cuentos de Manuel Rivas, *La lengua de las mariposas, Carmiña y Un saxo en la niebla*, es la que da título al film, el hilo narrativo sobre el que gira la historia conduciendo al espectador a través de la mirada de Montxo, un niño que despierta al miedo y a la vida en los meses que precedieron al estallido de la Guerra Civil. Al mismo tiempo, *Carmiña y Un saxo en la niebla,* perfectamente imbricadas en ella, aportan riqueza y solidez a esta emotiva y sorprendente historia de iniciación. Pues allí donde la escritura de Rivas expresa ese miedo que sobrecoge al niño ante lo desconocido mediante ideas abstractas, algo que la analogía cinematográfica no puede mostrar:

*Montxo (narrador): "El día llegó con una claridad de delantal de carnicero. No mentiría si les hubiese dicho a mis padres que estaba enfermo. El miedo, como un ratón, me roía las entrañas".*

En su traslación a la pantalla, Cuerda utiliza los otros dos relatos como contrapunto visual para crear las metáforas más bellas. El saxofonista adolescente (*Un saxo en la niebla)* es el hermano al que el niño confía sus temores, pero también con quien descubre el amor y su derrota; *Carmiña*, la solitaria y libidinosa joven, es objeto de furtivas escapadas de Montxo para asistir a sus continuos escarceos amorosos. Todos ellos perfectamente entrelazados alrededor de la figura de su mentor y maestro, y vistos desde la mirada de un niño que despierta a la cruda realidad.

### *Parranda*

Adaptación de la novela homónima escrita en 1959 por Eduardo Blanco Amor. Ambientada en Galicia, es una historia de perdedores movidos por una pasión des-

[32] José Luís Cuerda ya había adaptado con éxito *El bosque animado* al trasladar el fantástico universo de Wenceslao Fernández Flórez . Tema desarrollado en otro capítulo de este libro por Alberto Úbeda-Portugués.

bocada que desvela sus deseos insatisfechos. Gonzalo Suárez[33], su director y guionista, trasladó la narración a la cuenca minera de Asturias; las duras condiciones potencian el ambiente hostil que envuelve a los personajes, convirtiéndose en otro protagonista.

"*Parranda tiene un componente épico* –dice Gonzalo Suárez- ... *los tres protagonistas van avanzando como guerreros al encuentro de la muerte, aunque no busquen ni luchen contra un enemigo concreto*". [34]

Ese realismo dramático está jalonado por la irrupción de lo fantástico mediante historias que se van intercalando a lo largo del film (el prostíbulo; el marqués y su amante ; la loca que roba las muñecas a las niñas; el macabro profesor de lenguas clásicas... ).

Para Jacques Aumont "*Todo relato nos conduce a desvelar la verdad a través de una serie de etapas que llevan hacia un final, marcado por un antes y un después*". [35]

*Parranda* está construida con un largo flash-back; al desvelar la verdad en el arranque esta estructura marca la historia con un destino trágico.

Cibrán y sus dos colegas ríen y cantan por las vías del tren, un escribano lee (en off) la carta de defunción de Cibrán: "*Se dio muerte de una cuchillada*". Dos tiempos diferentes unidos por una misma imagen y que dan paso al relato. En los altos hornos el fuego no cesa. Cibrán, que ha conseguido empleo, propone a la Rajada emprender una nueva vida. Un misterioso personaje arrastra un cadáver hacia un coche. Mientras Cibrán busca una nueva vida, el segundo ha puesto fin a otra. Ambos deberán hacer un

---

[33] Gonzalo Suárez ya había adaptado otros textos ajenos como *La Regenta* (1974) según la novela de Leopodo Alas Clarín; y *Beatriz* (1976) basada en la novela de Valle Inclán. *Suárez es el ejemplo perfecto de que las relaciones entre cine y literatura no sólo son posibles sino que guardan una simbiosis perfecta. Sus novelas y cuentos han sido el punto de partida para su cine, o el cine fuente de inspiración para un nuevo relato. Tal es la relación de este singular creador, distanciado en ambos casos del realismo y preocupado por indagar en el lenguaje. Su novela Rocabruno bate a Ditirambo (1966), fue la base para Epílogo (1984). Con Remando al viento volvió a imbricar el mundo literario en el cine, a partir de Frankenstein*, la famosa novela escrita por Mary Shelley. MIGUEL BORRÁS, Mercedes *Hª Cine con cien películas.* Opus citado, Vol. II pg. 96.

[34] Gonzalo Suárez (1991) Diario 16.

[35] AUMONT, Jacques (1992). *La imagen.*

recorrido para lograr sus propósitos. Un viaje por los caminos de Eros y Tanatos, entre los que circula Dionisos, dando entrada al placer.

### *El Ángel Azul*

Basada en la novela del escritor alemán Heinrich Mann *Profesor Unrath*, narra la historia de un viejo profesor que, atrapado por la fascinación que siente por Lola, una bellísima mujer fatal, acabará perdiendo su dignidad. *El Ángel Azul* es un film marcadamente visual y simbólico, que tiene claras influencias del expresionismo realista. Para expresar el destino trágico del protagonista Sternberg muestra los espacios que definen a su protagonista haciéndolos discurrir en un tiempo marcado por la tragedia. La vida del profesor transcurre entre su casa y la escuela, espacios en los que reina el orden. Un nuevo escenario irrumpe en su monótona vida (y con él el deseo), el cabaret en el que actúa Lola, donde el profesor se siente perdido. Con estos dos espacios, durante tres días y tres noches, asistimos a la pérdida de identidad de un hombre que sin su levita de profesor no es nadie. El pajarito que aparece muerto en su jaula, con el que abre el filme, y que la sirvienta echa a la basura sin ningún pudor, expresa metafóricamente, la vida del profesor al que se arroja a la carroña cuando no sirve.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


AUNONT, Jacques, 1992. *La imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación.

BARTHES, Roland, 1980 [1973]. *El placer del texto*. Mexico: Siglo XXI.

BAZÍN, André, 1990 [1966]. *Qué es el cine*. Madrid: Ediciones Rialp.

COMPANY, Juan Miguel, 1987. *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.

DE LEUZE, Guilles, 1984. La imagen-movimiento. Barcelona: Paidós.

EISENSTEIN, Sergei M. 1990 [1970] *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Editorial Lumen.

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, 1974. *Maiakovski y el cine*. Barcelona: Tusquets Editores.

GARCÍA ARANCE, Mª Rosario (1983). *La imagen literaria*. Universidad de Valladolid.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, 1983, «Para la definición de una teoría del texto artístico». *Congreso Internacional sobre semiótica e Hispanismo*. Madrid: CSIC.

MIGUEL BORRÁS, Mercedes, 1997. *La representación de la mirada. La ventana indiscreta (A. Hitchcock, 1954)*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

_____ 2001. *Historia del cine con cien películas* (volumen 1- 2). Madrid: Acento Editorial.
MORIN, Edgar, 1972. *El cine o el hombre imaginario.* Barcelona: Seix Barral .
NAVOKOV, Vladimir, 1997. Curso de Literatura Europea. Barcelona: Ediciones B.
RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro, 1998. *Guionistas en el cine español.* Madrid: Cátedra.
SAUSSURE, Ferdinand de, 1973 [1945]. *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Editorial Losada.
SUÁREZ, Gonzalo, 1995. «Dos cabalgan juntos». *Academia*, nº 12, Madrid.
TARNOWSKY, Jean-François, 1978. *Hitchcock, Frenesí/Psicosis.* Valencia: Fernando Torres Editor.

# ESCRITORES EN EL CINE ESPAÑOL

# UNA RELACIÓN DE CONFIANZA: LA LITERATURA DE DELIBES EN IMÁGENES DE GIMÉNEZ-RICO

**Alberto Úbeda-Portugués**

Tres películas ha dedicado Antonio Giménez-Rico a la narrativa de Miguel Delibes. La primera, Retrato de familia, basada en la novela Mi idolatrado hijo Sisí. La segunda, El disputado voto del señor Cayo, según el original homónimo del autor pucelano. Y la tercera, Las ratas. Una película cada diez años. Un esfuerzo continuado de ilustrar y recrear dignamente tres novelas de uno de los grandes escritores del siglo. Nada más concreto que Castilla para abarcar lo universal. Microcosmos vivos, a veces lacerantes, en los que el lector/espectador se siente como un personaje más. Ese es el gran merito de Delibes y de Giménez-Rico.

Aunque ha habido otros adaptadores de la narrativa de Miguel Delibes, es Antonio Giménez-Rico[36] quien con más esfuerzo y solicitud ha plasmado las historias de su poderoso universo, en el que hombres y mujeres intentan caminar con dignidad en un medio generalmente muy adverso, y que aceptan, ni siquiera con resignación, sino con una suerte de sabiduría que hace parecer los magros manjares, y tantas veces elementales placeres, a los que tienen acceso como un jardín de Sherezade, en el que fuera posible coger las frutas más dulces y se sintiera la caricia de las más bellas huríes.

[36] Antonio Giménez-Rico nació en Burgos en 1938. Ganó el Goya al Mejor Guión Adaptado por su película *Jarrapellejos* (1987), basada en la novela de Felipe Trigo. Su último film es el melodrama negro *Hotel Danubio* (2003), un *remake* de *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955).

Giménez-Rico, castellano viejo como Delibes, conoce perfectamente las dicotomías y los contrastes de una tierra que puede ser dura como el pedernal y también tierna como el pan de la amanecida en la tahona de cualquier lugar perdido de la meseta donde se ha amasado, se diría, el nuevo día de rosados dedos.

No es extraño, pues, que *Retrato de familia* (1976), basada en la novela de Delibes *Mi idolatrado hijo Sisí* (publicada en 1955)[37], sea una de las películas más reconocidas de Giménez-Rico. Una oportunidad única de mostrar un microcosmos incendiado en el que, sobre todo, se desgranan los mil y un prejuicios y el papanatismo tragicómico de una familia de provincias pequeñoburguesa en el ambiente convulso cercano a la Guerra Civil. Además, están presentes un conjunto de personajes alanceados por su prurito de destacar por encima de la prudencia y de su propia ignorancia que no dejan de ser una triste constatación del común denominador de lo que ocurría en España en aquel tiempo (¿sólo en aquel tiempo?). Una mayoría estulta que piensa que puede arreglar el mundo con cualquier frase ocurrente dicha en voz alta en los clubes ciudadanos de reunión homologados, o en la intimidad del hogar para que la esposa sepa con quién está casada y qué suerte tiene. Pero lo que trasciende, y Delibes en la novela y Giménez-Rico en la película lo dejan bien claro, es una absoluta dependencia de la hipocresía, de la falsedad sin más sinónimos; incluso hasta el extremo de no saber a veces qué es lo que realmente se piensa y lo que se debe decir para ser *comme il faut*. Un juego de engaños en los que el protagonista, el acaudalado Cecilio Rubes (Antonio Ferrandis), cree sentirse a gusto, pero que le hace preguntarse por lo que haría si no estuviera mal visto. Dudas e hipocresías que trasmite a su idolatrado hijo Sisí (Miguel Bosé, en una de sus primeras intervenciones en la pantalla grande), que intenta, pese a todo, pese a las extrañas reglas de convivencia a las que se debe dada su posición social y que orilla todo lo que puede y pese al horror de la guerra, ser honesto consigo mismo. Aspiración que, a la postre, le conducirá a la muerte.

En este río de agravios del que nadie se salva, las mujeres son no sólo el oscuro objeto de deseo que definía Buñuel y las depositarias de las leyes de la herencia, y por supuesto víctimas de la inveterada opresión machista, sino también las maestras de ceremonias que instruyen los caminos ideológicos que hijos, maridos y amantes irán labrando casi siempre con renombrada brutalidad. Así, Paulina (Mónica Randall), amante repudiada de Rubes, encontrará en su idilio con Sisí la manera de vengarse de su anterior situación con el padre influyendo sobremanera al joven para reordenar mo-

[37] Ediciones Destino, Barcelona. La novela comenzaba su relato en 1917 y terminaba en 1936.

destamente el mundo (un hijo de Sisí) que de todas formas se está cayendo en pedazos; el cual, sin permiso, le adjudicó a ella un papel meramente decorativo. Sin saber que todos terminamos siendo muebles intercambiables de esa decoración.

Ni que decir tiene que, a la inversa de otras novelas de Delibes donde por antonomasia el paisaje rural es esencial para tener una idea del magma en el que se quiere entrar[38], *Mi idolatrado hijo Sisí* y la puesta en imágenes de Giménez-Rico de *Retrato de familia* son estrictamente urbanas. Enérgica recreación del director burgalés de las miserias de este grupo de orgullosos hombres a los que la posición social y económica les cree dar derecho a detentar la razón en exclusiva. Más aún cuando las consignas de la Cruzada franquista les inunda de fanatismo. Sin embargo, tanto novelista como director manifiestan una gran dosis de compasión por ellos; porque, como dijo Cristo, no saben lo que hacen, aunque sus necedades hagan daño[39]. Empujados por la historia, por su estatus o por la costumbre, pero oprimidos en cualquier caso sin poderlo remediar hasta que extenuados abandonan este valle de lágrimas y vanaglorias.

Menos componendas a cualquier nivel se dan en las relaciones que se establecen en *El disputado voto del señor Cayo*, donde Delibes describe la antigua pobreza digna de un entorno y un personaje huidizo y ajeno a los complicados misterios que se dan en esa ciudad moderna, por fin moderna, como quería el Cecilio Rubes de *Retrato de familia* [40], en la que siempre parece faltar sitio. Y de eso se trata. *El disputado voto del señor Cayo* ofrece el espacio, lo glorifica, lo deja exento de las peleas que se desarrollan en la urbe. Cayo, que encarnó con suficiencia Francisco Rabal en la película de Giménez-Rico (de 1986), contempla con extrañeza, con ternura y quizá con un poco de hastío el juego de poder, de escasa relevancia, pero poder al fin y al cabo, que llevan a cabo los que han venido

---

[38] Una buena parte de la novelística de Miguel Delibes trascurre en el medio rural. Baste citar los ilustres ejemplos de *El camino* (1950), *Diario de un cazador* (1955), *Las ratas* (1962), *El disputado voto del señor Cayo* (1978) o *Los santos inocentes* (1981), todas publicadas por Ediciones Destino, salvo la última, Planeta, Colección Narrativa, Barcelona.

[39] Uno de los apartados de las páginas que dedica Gonzalo Sobejano en la introducción a la colección de relatos titulada *La mortaja* -1970- (Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2001) se titula "El ritmo de la compasión", para definir sucintamente toda la actividad profesional y vivencial de Delibes.

[40] "El hombre en su ciudad se agarraba de una manera patética a la tradición. La gente se bañaba mensualmente en el Círculo o en las Casas de Baños o no se bañaba. Cecilio Rubes se preguntó si el progreso caminaría de siempre con paso tan lento y mesurado; si su porvenir seguiría ligado, como hasta ahora, a una regularmente periódica venta de retretes" (Miguel Delibes, op. cit., pág. 13).

hasta él para pedirle el voto en las primeras elecciones libres desde la República. Intenta explicarles el señor Cayo a su callada manera que desde tiempos inmemoriales nadie se ha ocupado de él o de su familia, o de los pocos que le han rodeado en toda su vida, y que tampoco lo ha necesitado. Paulatinamente comprenden el aspirante a diputado y sus dos ayudantes (interpretados por Juan Luis Galiardo, Lydia Bosch e Iñaki Miramón) que sus mensajes son anacrónicos en estos parajes. Que no tienen una mínima conexión con la realidad que les circunda. Que el señor Cayo, electoralmente, no es interesante ni lo será nunca. Porque no es masa. Porque los problemas que le surgen no son mancomunales. Y lo asimilan, y dicen que eso no ocurrirá más, que se tendrá en cuenta este espacio "vacío" en el que está el señor Cayo[41]: apenas dos personas más, animales domésticos o salvajes y los frutos que da natura. Casi ningún voto para las urnas. Porfían para que el campesino confíe en el cambio si ellos ganan las elecciones. Con buenos modos, no logran el objetivo que se habían propuesto porque se han asomado a un abismo cultural, a un ritmo vital que parece bueno para el señor Cayo, los lagartos y los asnos, pero no para sus señorías ávidas de interpelaciones parlamentarias; como tampoco consiguen lo que pretenden otros buscadores de voto con similares propuestas aunque con peores modos.

Tanto en la novela de Delibes como en la película de Giménez-Rico, que contó con la colaboración de Manuel Matji en el guión[42], queda en suspenso, perfectamente planteada, la incógnita, esa distancia enorme mencionada arriba; que no se mide en kilómetros sino en disposiciones de ánimo, en miradas, en sensaciones que nombran a las cosas, en la calma helada y en la confianza para buscar a las abejas, sin miedo al aguijón, una nueva casa donde produzcan la miel; entre el campo y la ciudad, entre el voto independiente del señor Cayo[43] y el voto posiblemente cautivo de un anciano que hace excursiones del Inserso y asiste a las partidas de cartas del Hogar de la Tercera Edad en la barriada de turno. Pero los tiempos y la historia han ido y van por otros caminos,

---

[41] "-¡Esto es lo que no se puede consentir!' (...) '¿El qué?', preguntó [el señor Cayo]. 'Esto', dijo [Laly], que un anciano, a los 83 años, tenga que seguir trabajando de sol a sol para ganarse la vida' (....). 'Ande, ¿es que también va usted ahora a quitarme de trabajar?' (...). 'Una sociedad que tolera una cosa así, no es una sociedad justa' [dijo Laly]. '¡Toó! [exclamó el señor Cayo] Y ¿si me quita usted de trabajar el huerto, en qué quiere que me entretenga?" (Miguel Delibes, op. cit., pág. 105).

[42] Reciente entonces su exitosa traslación de *Los santos inocentes* (1984), junto a Antonio Larreta y Mario Camus, director este último de la película. Alfredo Landa y Francisco Rabal consiguieron *ex aequo* el premio al Mejor Actor en el Festival de Cannes.

[43] "Y ¿ha pensado usted que va a votar?'. 'Lo más seguro [dijo el señor Cayo] es que vote que sí, a ver si todavía vamos a andar con rencores...". (Miguel Delibes, op. cit., pág. 144).

y nadie se ha ocupado en verdad de contestar sin paternalismos molestos a cuestiones que no dan portadas de periódicos, cabeceras de telediarios, debates en el oráculo de Delfos que ha resultado ser Internet. El señor Cayo está muy sólo en la paramera.

Diez años después de la adaptación de *El disputado voto del señor Cayo*, Giménez-Rico acometió en Las *ratas* (1997) la puesta en imágenes del original homónimo de Delibes[44] exponiendo una situación muy dramática, pero relatada con un naturalismo y una cotidianidad proverbiales que no insiste más de lo necesario en la dureza de la vida de dos cazadores de ratas de agua. Un hombre, el Ratero, y un niño, el Nini (encarnados en la pantalla por José Caride y Álvaro Monje, respectivamente), pobres de solemnidad que no tienen ni por asomo ocasión de abrigar esperanzas de que haya una manera mejor de ganarse el sustento. Giménez-Rico, a diferencia de lo que hizo Mario Camus con *Los santos inocentes*, que optó por dar un tono a la filmación deliberadamente político -cosa que en la novela no constaba explícitamente pues Delibes prefirió una concepción narrativa más elíptica y un convincente laconismo que hurtaba el comentario sobre la opresión de los caciques y señoritos, no siendo por ello menos feroz su denuncia-, siguió fehacientemente los parámetros de la novela de Delibes.

Un rasgo de altura en la película fue el respeto y el cuidado de la luz y el aspecto del campo en las diferentes estaciones del año, puesto que Delibes hacía un recorrido de fechas y efemérides punteando aquí y allá en cada uno de los 17 capítulos de la novela los primeros fríos, la madurez de las cosechas, la encarnizada canícula o... la sazón de las camadas de ratas. Por eso, el trabajo del director de fotografía, Teo Escamilla [45], tuvo una importancia aún más especial de lo que ya es en cualquier película. Indispensable también fue que el montaje del sonido (debido a Antonio Bloch y José Antonio Bermúdez) buceara en las diferentes "gamas" de silencio agreste que rodea a los personajes protagonistas y las diferentes muestras diegéticas de todos los elementos acústicos: la corriente del río, los ladridos de los perros, el ulular del viento, la crepitación de las llamas, los chillidos de las ratas antes de morder o morir.

---

[44] *Las ratas* se publicó en 1962 (Ediciones Destino, Barcelona), consiguiendo el Premio de la Crítica de ese año.

[45] Discípulo de las enseñanzas de Luis Cuadrado (1934-1980) como este a su vez lo fue, en cierta forma, del recientemente desaparecido Enrique Torán (1929-2003). Escamilla (1940-1997) dio una distintiva marca de luz fría, tamizada y de remarcada coloración que triunfó en el cine español de los 70/80 con películas como *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1977), *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978), *El nido* (Jaime de Armiñán, 1980), *Río abajo* (José Luis Borau, 1984), *El amor brujo* (1986), Premio Goya a la Mejor Fotografía, y *La noche oscura* (1989), las dos últimas de Carlos Saura.

No hay quejas ni perentorias incidencias, ni incluso cuando se desencadena la violencia de una forma casi infantil, en este sueño neorrealista ambientado en los años cincuenta, y que desea una relación, en cuanto a la película de Giménez-Rico, con el cine de Rossellini; con su afán documentalista en *Europa 51* (1951) e *India* (1958); su instinto para captar el momento pregnante, único y al mismo tiempo intercambiable de las personas de todos los días convertidas en actores de su propia vida que inevitablemente rueda hacia el desastre. No, en *Las ratas* no hay redención posible. "Las ratas son mías", dice el Ratero al Nini después de matar irracionalmente a quien quería hacerle la enteca competencia en la caza de los roedores. Contemplamos la escena, desciframos los gestos de los rostros bañados en sangre y la novela y la película terminan como invocando el olvido de estos dos seres olvidados.

Nuestro último canto de sirena debe ser para decir que Giménez-Rico en estas tres adaptaciones de la literatura del autor de *El hereje* (1998)[46] ha conseguido ensamblar imágenes como pináculos de noble estirpe, de apreciable buen gusto y reciedumbre de ley que asienta a los dos creadores en un hermoso lugar de Castilla la Vieja, en la ribera en la que crecen las mejores intenciones y pasan de largo los amores más rubios. Narraciones de una derrota de hermosos vencidos que quisieron ser más que un número, más que un voto, más que una vida malgastada en ser el diablo tentador de los lujos que el señor Cayo jamás ambicionará.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


LLINÁS, Francisco (ed.) (1989). *Directores de fotografía del cine español*, incluyendo el artículo de GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española*. Madrid, Filmoteca Española.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto (ed.) (1989). *Cine español, 1896-1988*. Madrid, Ministerio de Cultura.

RENTERO, Juan Carlos (2003). *Diccionario ilustrado de directores* (3ª edición). Madrid, Ediciones JC Clementine.

RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1998). *Guionistas en el cine español*. Madrid, Cátedra y Filmoteca Española.


[46] Un fresco memorable, la última y ¿definitiva? novela de Miguel Delibes, de la España inquisitorial de Carlos I y Felipe II que merece con urgencia que alguno de los planes que ya ha habido para llevar a cabo su adaptación cinematográfica llegue a buen puerto.

# 'EL BOSQUE ANIMADO': NOSOTROS, LOS HIJOS DE CECEBRE

**Alberto Úbeda-Portugués**

El autor afirma que la adaptación cinematográfica de *El bosque animado*, de José Luis Cuerda, es una de las mejores de la historia del cine español. Una película con aires renoirianos y berlanguianos que tiene una nómina de personajes inolvidables e intérpretes en estado de gracia y que desemboca en otra película de José Luis Cuerda con guión de Rafael Azcona: *La lengua de las mariposas*. Curiosamente, ambos films tienen como base literaria a dos escritores coruñeses: Wenceslao Fernández Flórez y Manuel Rivas, autores respectivamente de *El bosque animado* y el conjunto de relatos *¿Qué me quieres amor?* que incluye *La lengua de las mariposas*. Si *El bosque animado* película es un hechizo de luna de personajes de cuento pero con pasiones carnales, *La lengua de las mariposas* en la adaptación de Cuerda se convierte en una versión adulta de la anterior con su reconfortante bucolismo pero dando entrada a los ideales políticos de izquierda de respeto a los semejantes, libertad, igualdad y fraternidad.

Aunque no resulte lícito ni leal comparar la literatura con el cine, pues deben ir de la mano y dialogar, nunca entablar un combate entre disciplinas artísticas de orgullosa raigambre, la adaptación cinematográfica de *El bosque animado* (1987), novela de Wenceslao Fernández Flórez[47], es una de las más redondas de toda la historia del cine español. Una traslación que prescinde de lo que podríamos considerar puramente or-

[47] En 2001, se estrenó la película de animación *El bosque animado sentirás su magia*, dirigida por Ángel de la Cruz. La novela de Wenceslao Fernández Flórez (1889-1964) se publicó en 1943. Otra adaptación de la obra fue de Juan Cejudo en 1975, con el título *Fendetestas*.

namental que intercalaba los capítulos del escritor coruñés –en cuanto a los diálogos de pájaros, tejones, zorros, lobos, árboles...- y se interna en los laberintos de la ficción real, poniendo mucho mejor los nombres y los apellidos a unos personajes que, como efectivamente quería Fernández Flórez, son aún conniventes de lo etéreo, pero también viven de pasiones mortalmente terrenales, apasionadamente nuestras, de visiones de abundancia en las que la comida, el sexo, los hechizos de luna y las aventuras infantiles componen un brebaje que hay que catar con cuidado, con ánimo alegre y malos recuerdos deshechos *trás-os-montes*.

Sólo así pasaremos casi dos horas de cine clásico que navega entre la sensualidad debida a Jean Renoir[48], el John Ford disparatado y poético de *La ruta del tabaco* (Tobacco Road, 1941) y *El sol siempre brilla en Kentucky* (The Sun Shines Bright, 1953) y las interminables gotas ibéricas de Luis García Berlanga, siempre Berlanga, un hombre que nos ha concedido su humor negro y purificatorio[49], pero también de vez en cuando entregas de gentileza blanca y genitiva como en *Calabuch* (1956) o *Los jueves, milagro* (1957); y *El bosque animado* acoge, sin ambages, sendas vertientes berlanguianas.

¿Quiénes son los artífices de esta película gozosa? En primer lugar, su director, José Luis Cuerda, un hombre que logra que sus filmes, ya estén más inclinados hacia la comedia o al drama, rebosen energía por todos sus poros, hagan apología de la palabra rotundidad y queden como un filamento en reposo en la mente de los espectadores para poder volver a la luz en el momento en el que se los invoque. En segundo lugar, Azcona, Rafael Azcona, y con esto no habría más que decir. O únicamente que es el mejor arquitecto de edificios dramáticos para la pantalla grande que hay en España. Que su intuición y vivacidad para los diálogos es tan excelsa que pone las cosas muy difíciles a todos los que se llaman guionistas y a muchos novelistas que se estrellan en sus obras cuando hacen que sus personajes dialoguen. Y *last, but not least*, un grupo de actores en estado de gracia comandados por Alfredo Landa que consigue con su encarnación de Fendetestas una de sus mejores interpretaciones (Goya al mejor actor en 1988), un despliegue de patetismo cómico e inocente que no deja de sorprender a la fecha. A su alrededor, en papeles de mayor o menor importancia, Fernando Valverde

[48] Valga de ejemplo el desbordante canto de los sentidos que es *Comida sobre la hierba* (Le déjeuner sur l'herbe, 1959).

[49] Muestras canónicas son *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963).

como el cojo Geraldo demuestra su solidez y humanidad que después ha refrendado[50] hasta sus actuales triunfos en la serie *El comisario* (Tele 5); Fernando Rey, el sosias insustituible de los films del último tramo de la carrera de Luis Buñuel, como un caprichoso indiano, el señor D'Abondo, para el que la vida es un juego desentendiéndose de los problemas que se derivan cuando la ruleta de la fortuna no nos deja jugar; y Alicia Hermida y Amparó Baró en las espléndidas hermanas pías y talludas Roade que, por lo visto en la película, morirán sin salir del cascarón; la bella Hermelinda (Alejandra Grepi) que por ser hermosa y querer más amplios horizontes sabe que su destino es irse de las estaciones dejando el corazón sin cuerda en el andén[51]; los siempre eficaces Manuel Alexandre ("Risa Floja") y Antonio Gamero (cabo de la Guardia Civil) casados para siempre con la comedia y a los que Cuerda ha recurrido con toda la frecuencia que ha podido; la profundidad de Miguel Rellán (Fiz de Cotovelo) que como fantasma y no se sabe si perseguido o competidor de la Santa Compaña es un vate transfigurado al que todos deseamos encontrar para darle gusto y cumplir su promesa incumplida de ir descalzo al santuario de San Andrés de Teixido y así que su alma descanse en paz.

Y muchas otras pinceladas que la cámara de Javier Aguirresarobe, el director de fotografía más premiado de nuestro cine[52] se encarga de reflejar dejando mosaicos de imágenes que se nos antojan prendidos de guirnaldas en el bosque de Cecebre, donde, sin duda estaría bien sentada la frase de Cuerda de "*Sométanse las hadas a un horario.*

---

[50] También con Cuerda en *Amanece, que no es poco* (1988), en el regocijante cometido del labriego intelectual de un pueblo manchego que enjuicia las novelas plagiadas del escritor sudamericano oficial de la localidad; y a las órdenes de Mario Camus como el tierno y compresivo amante de Carmen Maura en *Sombras en una batalla* (1993).

[51] "Es muy destacable la secuencia en la que Geraldo persigue hasta la estación de tren a Hermelinda y no se atreve, ante la inminencia de la partida de la chica, a confesarle su amor. Cuando el convoy llega, Geraldo trata de expresarse, pero Hermelinda ya ha subido al vagón, y desde la ventanilla, y entre los vapores de la locomotora, no puede oír lo que al fin él le está diciendo. Sobre un magnífico *travelling* paralelo al tren, las recién llegadas hermanas Roade (...) persiguen al enamorado para que les indique dónde está el pazo de los señores de D'Abondo, mientras Geraldo, cada vez más desesperado, sigue intentando hablarle de su amor a una Hermelinda que desaparece entre la neblina". (ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, 2002. *José Luis Cuerda, ética de un corredor de fondo,* Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores).

[52] Ha ganado cinco Premios Goya: *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991), *Antártida* (Manuel Huerga, 1995), *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003). También ha conseguido el Premio Nacional de Cinematografía, 2004.

*Y que tomen caldo*"[53]. Es digno de admiración que Eduardo Ducay, productor de *El bosque animado*, y fundamental instigador de obras maestras esenciales del cine español como *Tristana* (Luis Buñuel, 1970) o *Padre nuestro* (Francisco Regueiro, 1985), comprendiera las posibilidades cinematográficas de la novela de Wenceslao Fernández Flórez, con ese surrealismo bienhumorado y la aplicación de la magia de cuento infantil, por supuesto "anderseniana", que no está reñida con ciertas dosis de procacidad (mucho más evidentes en la película, la mano infatigable y socarrona de Azcona), no frecuente en la narrativa española.

## 'LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS': UN BOSQUE ANIMADO CON CONCIENCIA SOCIAL

Por otro lado, no está de más el comentar que el trabajo de Cuerda director y Azcona guionista en *La lengua de las mariposas* (1999) recuerda en no pocos aspectos a la aventura de *El bosque animado*. Otro escritor coruñés, Manuel Rivas, es el demiurgo de este rosario mínimo de relatos llamado *¿Qué me quieres, amor?*, que contenía *La lengua de las mariposas*[54]. Si bien Rivas no tiene el talante desorbitado de Fernández Flórez, sino que desarrolla una cortina transparente de impresiones que se nos escapan de entre los dedos, pero que, en su lirismo militante, no pierde nunca de vista los componentes sociales, *La lengua de las mariposas* película, que une con maestría los cuentos de Rivas, incide en la sangre que siempre llega al río. Como si los personajes de *El bosque animado* se hubieran hecho mayores y además de gozar de sus no menos que los de Cecebre bucólicos alrededores comprendieran que la pobreza no es congénita; que la savia vivificadora que nos recorre a veces nos impele a cabalgar hacia la muerte o hacia la tristeza. Y eso es lo mismo que soportar la pena del primer amor de un adolescente, el presentimiento de un niño al que le parece que los días felices de bichos en el bosque y lecturas de monotonía de lluvia tras los cristales se acaban como un apéndice que de pronto se inflama y nos hace gritar de dolor e ira, porque ya nunca volverá la tranquilidad. La prueba es que los cristos, pobres hombres republicanos que creyeron

[53] CUERDA, José Luis, 2000. *Erratas*.

[54] Para la película de Cuerda, al cuento homónimo, *La lengua de las mariposas*, se le añadieron personajes y situaciones de *Carmiña y Un saxo en la niebla*. Los tres cuentos forman parte de *¿Qué me quieres, amor?*, Manuel Rivas. Premio Torrente Ballester en 1995 y Premio Nacional de Literatura en 1997.

en el amor y el respeto, son empujados por los fariseos a un Gólgota sito en la primera cuneta extramuros, porque Cristo vino a la tierra para dejar claro que los hombres no desean la felicidad sino la guerra.

Así, José Luis Cuerda, haciendo películas luminosas, buscando los candiles en las páginas del humorista Fernández Flórez, del transido y delicado rapsoda Rivas, de sus propios mundos manchegos que une a Groucho Marx con el materialismo dialéctico y muestran cómo las vacas van a la escuela, un borracho llega al triste pueblo divino de El Cielo después de apurar en la tierra su último vaso de vermú con ginebra y un guardia civil enloquecido dispara al sol porque amanece, sin consideración ni rigor, por la borda que no toca ([55]) se nos revela como un cineasta que sabe de personajes formidables, de chistes buenísimos y de historias tremebundas que pensábamos inciertas, de amores que nunca se materializan y de amistades a las que nunca debimos renunciar y que son el bosque animado de cada uno de nuestros pecados de diaria concupiscencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1975), *El bosque animado*. Madrid: Alonso.

MIGUEL BORRÁS, Mercedes (2001). *Historia del Cine con cien películas*. Madrid: Acento.

RIVAS, Manuel (1996). *¿Qué me quieres, amor?*. Madrid: Alfaguara.

SÁNCHEZ SALAS, Daniel, SÁNCHEZ SALAS, Bernardo (coords.) (1998). *Cuadernos de la Academia (Doce: Historia de la Academia, 1986-1998)*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto (2002). *José Luis Cuerda, ética de un corredor de fondo*. Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores.


[55] *Total* (1983), *Amanece, que no es poco* y *Así en el cielo como en la tierra* (1994) forman una trilogía que se ha denominado "subruralista", acepción que acuñó el poeta y realizador de televisión italiano Gianni Toti. Una manera genial de engarzar inventarios surrealistas y costumbristas.

# CELULOIDE DE PAPEL
# BREVE APROXIMACIÓN AL ARTE SECUENCIAL

**Ignacio Armada Manrique**

Partiendo de los postulados más clásicos de la Teoría de la Imagen, no es difícil constatar la cercanía entre el lenguaje cinematográfico y las formas de expresión de la historieta gráfica. Ésta proximidad nace del estrecho vínculo que afecta, de manera evidente, al aspecto de sus recursos narrativos, y de manera más subyacente, pero no por ello menos intensa, a las orientaciones y contenidos discursivos, ideológicos y socioculturales. De ahí la idoneidad del término Arte Secuencial, acuñado por el legendario dibujante Will Eisner para englobar ambas disciplinas ya que, si inexacto es considerar que todo aquello que se filma puede ser parte del "Séptimo Arte", lo es aún más el entender que el Arte, o Medio Secuencial, afecta sólo a lo relativo al cine y sus derivados inmediatos. Eisner lo ha definido meridianamente en dos obras que suponen los rudimentos de su visión sobre la Historieta, *Cómic y Arte secuencial* y *La narración gráfica*. Lo "cinematográfico", así, no es más que la formulación, en unos períodos históricos muy determinados, de un concepto mucho más amplio y de márgenes menos perfilados, que es el fenómeno de "lo secuencial".

Si consideramos como piedra angular del cine la famosa dualidad *deleuziana* de lo secuencial como "movimiento" y "tiempo", eje argumental de los ensayos *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I* y *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*, no sólo podemos reconstruir a partir de ello la "genealogía" de la esencia cinematográfica, sino que debemos trasladar esta consideración al terreno de la narración gráfica (siendo más precisos, denominémosla "historieta gráfica", a tenor de la naturaleza coloquial y confusa que suele tener en sus diferentes apelativos, ya sean hispanos –narrativa gráfica, tebeos, cómics, "mortadelos"- o en otras lenguas –*comic*, *bande desinée*, *fumetti*, *cuadrinhos*, *manga*...-). Scott McCloud, uno de los mayores divulgadores y especula-

dores de las posibilidades del medio ilustrado, ha escrito y dibujado con gran acierto al respecto sus dos obras más reconocidas, de naturaleza tebeística: *Cómo se hace un cómic* y *La revolución de los cómics*. En ellas, el análisis de los mecanismos de creación de sentido en la historieta le lleva a concluir de manera estructurada y verbalizada lo que el espectador intuye de forma automática: que ambos medios disponen de recursos semejantes y que los emplean de forma análoga.

El cine y la historieta funcionan a partir de una (re)creación gráfica de la realidad fundamentada en la manipulación del transcurso del tiempo –ilusión de continuidad en los fotogramas, imbricación del tiempo entre las viñetas- mediante la simulación de una cinética de los personajes –real en el cine, figurada en las imágenes dibujadas-. Y ambos medios otorgan así a la elipsis más elemental el poder de armonizar el desarrollo del elemento común denominador, que no es otro que la creación de secuencias o *secuencialidad*. Por ello, cuando se nos habla del cine sólo como "ilusión de movimiento", como si ése fuese su único carácter esencial, se nos hurta en realidad su otra razón de ser: la "ilusión de tiempo". Cómic y cine no se basan en la fantasía de que las imágenes se mueven en el espacio, sino de que entre un fotograma y otro, entre una viñeta y otra, el tiempo transcurre y fluye de manera idéntica al mundo real, elipsis incluidas.

Así, los dos entornos parten de una misma querencia, latente hasta obtener sus cartas de naturaleza al final del período decimonónico. En las enciclopedias, el año 1895 señala el nacimiento del Cine, y con ello, del actual reino de la imagen. No es casual que en fechas cercanas, aproximadamente en octubre de 1896, se conmemore la aparición de la historieta gráfica. La publicación de planchas dominicales de *The Yellow Kid*, de Richard F. Outcault, es para muchos el hecho fundacional de lo que denominan como Noveno Arte. A fin de cuentas, los recursos e intenciones de ambos medios residen en lo mismo: el Arte Secuencial. Sin embargo, éste siempre ha sido un centenario discutido: especialistas británicos como Dennis Gifford señalaban hace ya años que proto-tebeos ingleses se remontan a una década antes. Y hoy es ya algo aceptado que dichos orígenes son más bien una simple datación para organizar el estudio de la Historieta, habida cuenta de que podemos rastrear retrospectivamente formas primitivas de la misma hasta cincuenta años antes. Hoy, en los Estados Unidos prospera la idea de que ilustradores decimonónicos como Grandville, Doré o Rodolphe Töpffer podrían ser entronizados como auténticos fundadores del medio a principios del XIX. Y en nuestro país, historiadores como Antonio Martín retrotraen el nacimiento de la historieta en España hasta 1873, e incluso más atrás. Lo cual no supone óbice para entender que ambos medios cobran realidad en el mismo escenario, histórico y sensible:

la datación de las primeras proyecciones en diciembre del 95 no nos hace olvidar que los experimentos pre-cinematográficos se realizaban ya desde veinte años antes.

Convertido ya lo Secuencial en una realidad, no es complejo constatar su primera voluntad: mostrar el mundo y manejar dicha muestra a partir de una plasmación visual narrativa en sus dos variantes, cine e historieta. Una, dinámica desde la propia percepción óptica del espectador; la otra, de naturaleza estática, pero dinámica en el desarrollo que tiene en la imaginación del lector. En los dos medios existe un cúmulo de recursos estilísticos y descriptivos semejantes para su labor discursiva, informativa, emocional o ideológica: el concepto del encuadre, la selección de planos ordenada de manera lógica y jerarquizada, la integración del punto de vista subjetivo, el narrador omnisciente -voces en *off*/ textos de apoyo-, el uso del fuera de campo, etc. El historiador de la Imagen Román Gubern ha sido, en las últimas décadas, uno de los teóricos más prolíficos en este sentido, y resulta interesante consultar, concretamente, su texto *Medios icónicos de masas* para entender los vínculos formales y estructurales que crean una línea de continuidad entre la imagen impresa, la fotografía, el cartel publicitario, la narrativa dibujada, la narración cinematográfica y, finalmente, la imagen electrónica. Gubern, a su vez, ha llevado sus especulaciones también al terreno de lo sociohistórico (*Los cómics en Hollywood: una mitología del siglo XX*, en colaboración con Javier Coma).

Apoyando su cualidad como plataformas de transmisión de valores, o de negación o subrayado de ideologías dominantes, el cine y la historieta han disfrutado de su adherencia a la cultura de masas de forma que compartieran una iconografía y una mitología propias. Esta adherencia obedece a la fijación de un único modelo de representación, un MRI en palabras (o siglas) del teórico Nöel Burch, que históricamente se configura de manera simultánea en el cine y la historieta en las primeras décadas del XX. Entre el cine y la historieta, son muy cercanos sus reduccionismos y su épica, sus esfuerzos por una plástica efectista y determinante y su eco en la sociedad en los mismos nichos y niveles de mercado o de producción cultural, que algunos tildarían de "subcultural". Respecto a la función subcultural o infracultural de la Historieta, recordemos que entre sus primeros valedores ya tuvo al comunicólogo Umberto Eco, defensor de la capacidad de penetración de la historieta y sus mitologías en el acervo cultural contemporáneo. Eco ya se manifestaba en los sesenta como un lector muy militante de medios como éste a la hora de entender y analizar las sociedades actuales. Es ya un clásico -aunque algunas de sus teorías hayan quedado desfasadas- su texto *Apocalípticos e integrados*, donde hacía un análisis de personajes relevantes como Superman, Steve Canyon o Charlie Brown. En esta línea de trabajo, Robert Warshow, Sherry Abel y Stanley Cavell

han publicado recientemente un lúcido análisis de la relevancia de las formas de cultura popular desde una perspectiva integral: *The Inmediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Others Aspects of Popular Culture.*

Por lo ya apuntado, no es extraño constatar que dichas mitologías favorezcan el trasvase de contenidos de uno a otro medio. Dentro de la política comercial de los estudios cinematográficos se ha incluido la realización de adaptaciones al mundo de la historieta de algunos de sus lanzamientos más populares, especialmente los vinculados a la aventura y a la fantasía, desde la eclosión de estos géneros en los años treinta. El impulso creativo y la estructuración mercantil desarrollados en la Historieta gráfica en esa década, que hemos comentado someramente en nuestro artículo "Refundaciones de la Historieta gráfica", coincide con el auge de la política de géneros cinematográficos, y se ha convertido ya en un esquema constante hasta hoy. Ha tenido, por otra parte, especial incidencia a partir del momento en que las *majors* estadounidenses variaron sus criterios de explotación en los setenta, basándose en la producción de largometrajes como base para la comercialización de multiproductos dirigidos a los consumidores más jóvenes (*Star Wars*, *Alien*, *Batman*,...).

Igualmente, los personajes de historieta que se convirtieron en referentes en el orbe imaginativo de los lectores, a partir del despegue del medio como hábito de consumo cultural o de ocio, gozaron pronto de adaptaciones cinematográficas. Lo hicieron primeramente como traslaciones de entornos inmediatos, es decir, pasando del dibujo en prensa al dibujo animado, y así encontramos cortometrajes estadounidenses durante el cine mudo que adaptan páginas dominicales o tiras de prensa (*Yellow Kid*, *Gertie el dinosaurio*) creadas por los padres de la Historieta. El criterio de adaptación, durante un buen número de años, obedeció al prejuicio social de considerar conveniente aquello que se aproximaba al ámbito infantil, comportamiento que no remitió hasta la postguerra mundial. A partir de entonces, la extraordinaria popularidad de la historieta como entretenimiento en todos los tramos de edades y escalas sociales corrigió este rumbo y lo hizo mucho más amplio.

En ello, incidió el *totum revolutum* de la expansión de la cultura de masas a través de sus diferentes medios; ejemplo es el entramado vectorial de influencias continuas entre novela popular, cine, historieta... y la influyente radio, que desde los treinta y durante algunas décadas, contribuyó con seriales protagonizados por héroes de cómic. Claudio Bertieri ha descrito, en su obra divulgativa *I film di carta. Ottanta anni di fumetti sullo schermo e di cinema nei fumetti*, el cuadro de influencias recíprocas que cine, radio e

historieta ejercieron en aquellos años, y que facilitó enormemente la creación de un único espectro de épica secuencial para esas generaciones. Sin salir de nuestra geografía, podríamos encontrar fenómenos como *El Coyote* o *Diego Valor*, con origen en la novela o en el folletín radiofónico, que conocieron aclamadas –y no siempre logradas- versiones en cómic o en cine.

Y es que, en este sentido, el concepto primordial es el de serial, una extensión del folletín literario, que invadió con fuerza el medio cinematográfico, el de la narrativa gráfica, y el mundo de las ondas. Lo que habían sido, primordialmente hasta entonces, versiones en dibujos animados, cobran el realismo de intérpretes humanos. El serial y el cine de episodios, a través de pequeñas productoras americanas (Republic, Monogram) o secciones específicas de bajo presupuesto de los grandes estudios (Columbia, Warner Bros.), se realizó con efectividad y criterios muy pragmáticos –entendido esto también en su enfoque peyorativo-. Para ello, uno de los factores determinantes era la popularidad de sus personajes protagonistas, que procedían siempre de la cultura popular conocida por niños y adolescentes, surgida de tiras de prensa y páginas dominicales, ya fuese *western* (*El llanero solitario*), *space-opera* (*Flash Gordon*, *Buck Rogers*), cine negro (*Dick Tracy*, *Agente Secreto X-9*) o los superhéroes propios del *comic-book* (Batman, Superman, el Capitán Maravillas). Empleando diversas formas de produccion, comercialización y programación (series o seriales, programas dobles, redifusión en los primerizos canales televisivos de finales de los cuarenta,...), el cine por entregas que emanaba del entorno del cómic fue durante veinte años especialmente prolífico en los Estados Unidos. E igualmente lo fueron los largometrajes autoconclusivos, integrando un *corpus* total con títulos tan significativos como *Little Orphan Annie* (1932), de John Robertson, *Li'l Abner* (1940), de Albert S. Rogell, *Dick Tracy* (1945), de William Berke, *Jungle Jim* (1948), de William Berke, *El príncipe valiente* (Prince Valiant, 1954), de Henry Hathaway o *Batman* (Ídem, 1966), de Leslie H. Martinson.

Con la llegada de la década de la contracultura y del florecimiento de revinvidicaciones cívicas, es decir, arribando a los sesenta, tanto el mundo de la Historieta como el del cine cambiaron sensiblemente. En ello incidían condicionantes políticos (descolonización, guerra fría,...), socioculturales (estudio de la cultura popular, pujanza de las ultimas vanguardias) y artísticos (nuevos formalismos, experimentación y extravagancia), y de ahí el que el repertorio varíe notablemente: versiones en cómic de personajes de la novela / el cine, o que procedían de aquél y llegaron a éstos, como los espías Modesty Blaise o James Bond en el Reino Unido, el inquietante *Diabolik* (Ídem, 1967) que filmó Mario Bava sobre uno de los personajes más longevos y populares de la historieta itali-

ana,... Desde Francia, el auge del cómic de fantasía se fusionó –com ocurriría pronto en Italia- con el erotismo y de él nació *Barbarella* (Ídem, 1967), a la que puso rostro Jane Fonda en su correspondiente largometraje, dirigido por el polémico Roger Vadim.

La década sucesiva rebajó estas aspiraciones, en las que los defectos quedaban cubiertos por las novedades plásticas o formales. Así, la producción de filmes basados en historietas se fue reduciendo a obras de consumo, a *exploitation movies*, como las realizadas en colaboración con empresas comiqueras como la Marvel, a tenor de las mediocres series de animación televisivas de entonces. Pero la reestructuración de Hollywood en los albores de los ochenta, a partir de la fusión de los estudios con *holdings* empresariales, y su voluntad de revitalizarse a través de una potenciación del cine de géneros populares –acertada política que les ha situado en *records* de recaudación desde 1989-, empezó pronto a señalar una necesidad de apelar a diversos *totem* de la cultura popular gestados previamente en viñetas. Así ocurrió, desde el *Flash Gordon* de Mike Hodges hasta el *Superman* de Richard Donner, en la que la inversión presupuestaria ya marcaba una nueva tendencia, que se ha venido confirmando con otros muchos hasta hoy (Batman, Hulk, Spiderman o La Patrulla X). Hoy, los héroes de la Historieta –al menos, de la historieta estadounidense- están más presentes que nunca en la gran pantalla, con largometrajes más vistosos y elaborados que antaño.

Se recurre especialmente a caracteres épicos y más bien planos, a superhéroes, que garanticen la taquilla principal, la de los adolescentes, que consumirán también el numeroso *merchandising* que estas producciones fabriquen. Un vistazo a los filmes de este registro en los últimos años confirma estas conclusiones y esta evolución creciente: *El aventurero del espacio* (Buck Rogers in the 25th Century, 1978), de Daniel Haller; *Popeye* (Ídem, 1980), de Robert Altman; *Howard... un nuevo héroe* (Howard the Duck, 1986), de Willard Huyck; *El castigador* (The Punisher, 1989), de Mark Goldblatt; *Dick Tracy* (Ídem, 1990), de Warren Beatty; *Tortugas Ninja* (Teenage Mutant Ninja Turtless, 1990), de Steve Barron; *Rocketeer* (The Rocketeer, 1991), de Joe Johnston; *Batman vuelve* (Batman Returns, 1992), de Tim Burton; *El hombre enmascarado* (The Phantom, 1996), de Simon Wincer; *Blade* (Ídem, 1998), de Stephen Norrington; *X-Men* (Ídem, 2000), de Brian Synger; *Camino a la perdición* (Road to Perdition, 2001) de Sam Mendes; *Spider-Man* (Ídem, 2002), de Sam Raimi; *Daredevil* (Ídem, 2003), de Mark Steven Johnson o *The Hulk* (2003), de Ang Lee.

Estos títulos y sus contenidos demuestran igualmente que existe, por parte de creadores y financieros, una escasa atención a las verdaderas y amplísimas posibilidades

artísticas y narrativas de trasposición de un medio a otro. Ello alienta en ocasiones, desde el terreno de la Teoría y la Crítica, opiniones negativas como las que vierte el veterano Peter Coogan en su artículo "Comics Aren't Film and Other Vicey Verses" de *The Comics Journal* y en *The Good, the Bad, and the Ugly: The Effects of Academic Attention on Popular Art Forms. The Novel, Jazz, Film, and Comics.* Igualmente, hacía ya interesantes objeciones Armand Eisen en su histórico artículo "Film & Comic Art: A Critique of the Purist View", publicado en 1974 en *The Harvard Journal of Pictorial Fiction.*

La Historieta europea, por el contrario, siempre ha sido poco o nada cercana al entorno cinematográfico, tal vez debido a que, desde los años cuarenta, la distancia en el tratamiento de contenidos de uno y otro medio los ha mantenido alejados, tanto por los idearios artísticos de muchos de ellos, como por la situación de sus respectivos mercados, que sólo hubiesen podido coincidir en los tebeos apaisados de aventuras, proyectos de sumas presumiblemente elevadísimas. No obstante, las cinematografías francesa e italiana han sido más fieles a sus mitos viñeteros, como acreditan *Los tres randas* (Les aventures des pieds nickels, 1947), de Marcel Aboulker, *La famille fenouillard* (1959), de Yves Robert, *La máscara de Kriminal / Kriminal* (1966), de Umberto Lenzi, *Satanik* (Ídem, 1968), de Piero Vivarelli, *Baba Yaga (Valentina)* (1973), de Corrado Farina, *Ambición fallida / Docteur Justice* (1975), de Christian-Jaque, *El secreto del toisón de oro* (Tintin et le mystere de la toison d'or, 1962), de Jean-Jacques Vierne o *Sturmtruppen... ¡jó, qué guerra!* (Sturmtruppen, 1976), de Salvatore Samperi.

El caso español, en particular, es terriblemente atípico, especialmente si consideramos que el principal apoyo que las adaptaciones de la historieta hubieran podido tener era el género de animación, concretamente los dibujos animados, una industria de trayectoria muy irregular en nuestro país. Casos hay, sin duda alguna: artistas españoles que han convertido sus obras en celuloide poblado de dibujos animados, o se han relacionado con éste al margen de su carrera como ilustradores humorísticos. Lo cierto es que dicho vaivén ha corrido paralelo no con la evolución del cine nacional, sino con la sucesión de generaciones de humoristas en la prensa y las revistas ilustradas. Así ocurre en las primeras décadas del XX con dibujantes de prensa de la talla de Menda, José Martínez Romero, Joaquín Xaudaró -*Un drama en la costa*- y K-Hito –*Francisca, la mujer fatal*-, aunque en general se trate más bien de labores de animación de ilustradores que de adaptaciones de obras preexistentes en soporte de papel. Tras la Guerra Civil, hay casos interesantes de interrelación de ambos medios, cine e historieta, como lo es el famoso dúo de Arturo Moreno y José Mª Blay y su *Garbancito de La Mancha* (1945) del que se editará un tebeo que fue un absoluto éxito de ventas.

Y hay que recordar al gran Escobar, dibujante de *Zipi y Zape*, *Carpanta*, *Petra criada para todo* o *Hugh el troglodita*, que en 1933 realizó el cortometraje *La rateta que escombrava l'escaleta*, creó en 1938 con Salvador Mestres los cortos de *Juanito Milhombres*, trabajó en los 40 para Dibujos Animados Chamartín con la serie del toro *Civilón*, y participó en *Érase una vez* (1950), uno de los títulos más importantes de nuestro cine de animación, aunque sólo fuese por la presión ejercida por la Disney para que cambiase su título provisional, *La Cenicienta*, para no dificultar la explotación comercial de la cinta homónima producida en las mismas fechas en Hollywood. Aunque personajes de Escobar han inspirado películas -la serie de trece episodios *Carpanta* (TVE, 1960); el largometraje *Las aventuras de Zipi y Zape* (1982), de Enric Guevara-, ya transitaban por el ámbito de la imagen real.

Desde los años cuarenta, dibujantes humorísticos como Mihura, "Tono", Urdá o Benejam trabajaron en proyectos de cine real o de animación, pero sólo en muy contadas ocasiones adaptando alguna obra narrada previamente en forma de historieta. Y no se puede alegar que fuese por falta de modelos, dada la prolificidad y calidad de la narración gráfica española, una de las más contundentes históricamente hablando (quizás sólo superada por la francesa, la estadounidense y la nipona). Pero la cercanía al medio cinematográfico, durante largos años, se encontraba más entre los viñetistas de la Prensa, que entre los artistas gráficos de los tebeos, como acredita la presencia en muy diversos títulos de firmas como Antonio de Fraguas "Forges", Antonio Mingote o José Mª González Castrillo "Chumy Chúmez". "Chumy" colaboró en *Historias de amor y masacre* (1978), de Jordi Amorós -más conocido como el "Já" de la revista *El Papus*-, y también durante años trabajó con los experimentos en celuloide de Gabriel Blanco, como son el cortometraje de animación *La edad de la piedra* (1965) y su continuación, *La edad del silencio* (1978). Este último título contó con la aportación de otro autor consagrado, "Ops" / "El Roto".

Sin embargo, ni siquiera en la florida década de los sesenta, más abierta a experimentaciones y transgresiones de la cultura *mainstream*, en el cine español de *Historias de la televisión*, *Dame un poco de amoooor* o *Megatón ye-ye*, se manifestaba otra cosa que cierta venalidad *pop*, sin transferencia con otros entornos secuenciales. Un repaso por el reciente estudio de Francesc Sánchez Barba, *El* pop *en el cine (1956-2002)* confirma esta poca representatividad de los recursos del arte secuencial dibujado en el foro cinematográfico español.

Otros personajes han gozado de algo más de trascendencia: a finales de los años sesenta, Rafael Vara produjo varios cortometrajes de animación sobre el mayor éxito

internacional de nuestro cómic, *Mortadelo y Filemón*, obra del genial Francisco Ibáñez. Dichos cortos llegaron a recopilarse en dos largometrajes -*Primer festival de Mortadelo y Filemón, agencia de información* y *Segundo festival de Mortadelo y Filemón, agencia de información*-, a los que complementó en 1971 un nuevo título, *El armario del tiempo*. No obstante, hasta la llegada de Javier Fesser con *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003), no han contado con una verdadera producción de envergadura... paradójicamente, esta vez en imagen real. Lo mismo ha sucedido con el humor de Ivá, que emana de la "línea chunga" propulsada desde la revista *El jueves*, con su *Makinavaja* (con dos filmes, de 1992 y 1993) y sus *Historias de la puta mili* (1993).

Los últimos lustros en España han estado condicionados, en este sentido, por el incremento de la incidencia del medio televisivo y la pluralidad de la oferta de canales y formatos de programación, aderezados por el empleo de nuevas tecnologías, tanto en los sistemas de emisión como de producción. Esto ha invitado a cierta multiplicación de series y telefilmes de animación basados en creaciones tebeísticas, con el caso del dibujante de "línea clara" Mique Beltrán a la cabeza con su serie *Marco Antonio* (26 episodios, 1997-1999), inspirada en sus páginas de *Marco Antonio y Cleopatra*. Con su estilo minimalista, Calpurnio también ha obtenido la oportunidad de convertir su monigotes de *Cuttlas* en dos cortometrajes -*El bueno de Cuttlas* (1991), *Con cien cañones por banda* (1997)-, y una serie de trece episodios: *Cuttlas Microfilms* (1996-1997). El infravalorado dibujante Rubén Garrido también ha acometido la filmación de varios cortometrajes de animación, entre los que destaca el de dibujos animados *Entrepiernas* (1997), y Manel Gimeno, en las mismas fechas, realizó la serie de 30 episodios de un minuto *Les aventures de Babalá*, por no registrar casos marginales pero interesantes, como es el de Mariscal y sus *spots* del perrito "Morfy". El veterano Sanchís ha filmado en 1998 una serie televisiva inspirada en personajes de sus obras, y Cartoon Producción asumió entonces el largometraje *Pumby*, personaje característico de los lectores más pequeños de los años setenta. Como puede apreciarse, en las últimas décadas Cataluña y Valencia han sido las zonas en las que de manera más constante se ha concentrado la realización de cintas con esta simbiosis de formatos gráficos.

Y no debemos olvidarnos de uno de los escasísimos casos de cine de animación, basado en un personaje de historieta española, que no se dirige al público infantil o juvenil: *Tic Tac* (1996), episodio de una serie en marcha desde entonces -y sin más entregas- que toma como protagonista al gángster amoral Torpedo 1936 –creado por Jordi Bernet- tras infructuosas negociaciones de su creador con la Warner para una hipotética adaptación. No obstante, seguimos encontrándonos en las antípodas de producciones

de empaque como las que realiza un gigante de la edición de historietas como es Japón; recordemos tan sólo el caso de Hayao Miyazaki y sus versiones cinematográficas de *El castillo de Cagliostro* (The Castle of Cagliostro, 1980) y *Pòrco Rósso* (Kurenai no Buta, 1992), o el influyente Katsuhiro Otomo con su *Akira* (Ídem, 1987).

En suma, el entorno del Arte Secuencial, a pesar de su manifiesta actualidad en las pantallas cinematográficas a través de mixturas de mitologías, iconografías y recursos narrativos, parece por el momento un guiso que sólo puede cocinarse desde las ollas de oro de las grandes producciones estadounidenses, mientras el ascendente de la historieta gráfica va remitiendo, paulatina pero decididamente, en el inconsciente colectivo de los lectores españoles.

## BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL


ARMADA, Ignacio. (2004). "Refundaciones de la Historieta gráfica (Tarzán, Tintín y Popeye cumplen 75 años)". En: *diario ABC*, nº 32.172 (03-01-04), pag. 52 - 54.

ARMADA, Ignacio. *Scott McCloud: Ideas claras y chocolate espeso*. [en línea]. [http://www.laguiadelcomic.com/articulos_3.html]. [consulta: diciembre 2004].

BERTIERI, Claudio. (1979). *I film di carta. Ottanta anni di fumetti sullo schermo e di cinema nei fumetti*. Florencia: Ed. Valecchi, Il pellicano cinema.

COOGAN, Peter. (1983). "Comics Aren't Film and Other Vicey Verses", *The Comics Journal*, nº 84, septiembre 1983.

COOGAN, Peter. *The Good, the Bad, and the Ugly: The Effects of Academic Attention on Popular Art Forms. The Novel, Jazz, Film, and Comics*, 2nd Comic Arts Conference, 1993.

DELEUZE, Gilles. (2003). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós Comunicación.

DELEUZE, Gilles. (2003) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós Comunicación.

ECO, Umberto. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Ed. Lumen-Tusquets, Colección Fábula.

EISEN, Armand. "Film & Comic Art: A Critique of the Purist View". En: *The Harvard Journal of Pictorial Fiction*, verano 1974.

EISNER, Will. (2002). *Cómic y arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial.

EISNER, Will. (2003) *La narración gráfica*. Barcelona: Norma Editorial.

GUBERN, Román. (1997). *Medios icónicos de masas*. Madrid: Ed. Historia 16, Colección Conocer el Arte.

GUBERN, Román, COMA, Javier. (1988). *Los cómics en Hollywood: una mitología del siglo XX*. Barcelona: Plaza & Janés.

McCLOUD, Scott. (1995). *Cómo se hace un cómic*. Madrid: Ediciones B.

McCLOUD, Scott. (2001). *La revolución de los cómics*. Barcelona: Norma Editorial, Colección Biblioteca creativa.

SÁNCHEZ BARBA, Francesc. (2003). *El* pop *en el cine (1956-2002)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, Colección Letras de Cine.

# CINE NEGRO Y LITERATURA

# CINE NEGRO Y LITERATURA

**Elena Medina de la Viña**

El cine negro y policíaco nos ha dejado alguno de los films más importantes de la historia del cine. Han pasado ya muchos años desde que la novela de corte realista comenzara a dar testimonio de la sociedad y desde que estos relatos se publicaran en los primitivos pulps que iniciaron la novela negra. Más tarde, terminada la Segunda Guerra Mundial, en Francia se denominará como film noir a un grupo de películas norteamericanas debido a sus tintes sombríos y duros de estilo y contenido[56].

¿Dónde está el límite entre la novela y el cine, entre la narración escrita y la narración con imágenes?

Cuando David W. Griffith justificaba la utilización de acciones paralelas en sus películas como una transposición en imágenes de lo que otros ya habían hecho en literatura, no hacía más que difuminar esa frontera entre la narración fílmica y la literaria.

## EL CASO AMERICANO

En Estados Unidos, los temas y el lenguaje directo de la novela negra se convirtieron muy pronto en un filón para el cine, en forma de adaptaciones de obras publicadas o como inspiración para guiones originales, y el asentamiento del sistema de géneros contribuyó a que el cine negro se convirtiera en un vehículo propicio para mostrar las

[56] COMA, J. y LATORRE, J. M. (1978). *Luces y sombras del cine negro.*

realidades más oscuras de la sociedad. Muchos autores de novela negra fueron contratados por los Estudios para escribir argumentos y guiones. El cine negro en general no puede entenderse sin el cine negro norteamericano, ni éste sin la novela negra, aunque en sus inicios todavía no se desgnara esta etiqueta.

La primera Guerra Mundial había dejado una Europa empobrecida, mientras que había enriquecido a los Estados Unidos gracias a su entrada tardía en la guerra y a su papel de proveedor de los aliados; es un país rico en el que se favorece el consumo y el espectáculo, del que forman parte actividades como el juego o deportes como el boxeo. Pero esta potencia económica estaba tocada por la corrupción administrativa y la mala gestión económica que viene a acentuar las diferencias sociales, lo que provocará protestas obreras, movimientos huelguistas, y radicalización de las organizaciones ultraderechistas; algunas medidas de la administración como la represión del sindicalismo o la restricción de la inmigración no contribuirían a mejorar el clima social.

En 1920 se promulga la llamada *Ley Seca* (prohibición del alcohol) lo que permitirá la aparición de una fructífera industria: la fabricación y distribución de alcohol clandestino, que traerá como consecuencia el contrabando y el gangsterismo. El *bootlegger* (contrabandista de bebidas) se convierte en un personaje público y los gángsters extenderán sus redes al mundo de las apuestas, al boxeo e incluso a las organizaciones patronales y a la vida política, estableciendo la hegemonía de sus organizaciones con sangrientas luchas intestinas.

Es ahora cuando la novela de corte realista comienza a dar testimonio de esta sociedad, publicándose los relatos en los *pulps*, ediciones baratas dedicadas a los temas de misterio; de esta forma, la actualidad se mezcla con el tema policíaco dando lugar a la novela negra, en la que se supera el concepto de literatura popular por una intención más intelectual y crítica con el entorno social. Los primeros textos de Dashiell Hammett se publicaron en 1922 en el *Black Mask*, uno de aquellos *pulps*, creado en 1920 por los críticos Henry L. Menken y George Jean Nathan, que terminaría reuniendo en torno suyo a alguno de los escritores más importantes del género como Raymond Chandler y Horace McCoy entre otros. En estos relatos se mostraba una sociedad en la que los límites entre el bien y el mal eran difusos, y no siempre el fuera de la ley representaba el mal, ni el cuerpo policial el bien.

El gángster era una realidad social atractiva para el cine: en 1927 Josef von Sternberg realiza *Underwold* (La ley del hampa) cuyo guionista, Ben Hecht, habría de realizar

otros muchos del género; entre sus dedicaciones estaban las de periodista, novelista, productor cinematográfico...Sobre el momento en que se estrena la película, François Guerif dice lo siguiente: *Esta obra de "ficción pura" fue distribuida cuando Al Capone llegaba a ser el dueño de Chicago, seis meses antes de la masacre de San Valentín*[57] , lo que viene a confirmar lo mucho que la ficción se acercaba a la realidad de las calles.

Muchos autores consideran esta película la iniciadora del género, ya que es con ella con la que el gangster se convierte en un personaje popular; la mezcla de realismo (en personajes y decorados) y romanticismo (influencia del expresionismo en la iluminación, sentido de la amistad de los personajes, el sentimiento trágico) hacen de ella una precursora del cine negro.

La gran hecatombe económica del 29, resultado entre otras cosas de un crecimiento incontrolado del crédito bancario, producirá quince millones de parados sin cobertura social, endeudamiento de los granjeros que se ven obligados a abandonar sus tierras y un recrudecimiento de las luchas obreras y de la violencia ultraconservadora; aparece entonces un nuevo tipo en la sociedad, el pistolero. Para el pueblo es un héroe moderno, surgido de la miseria, capaz de alcanzar el éxito a pesar de sus orígenes.

El cine, que acaba de estrenar el sonido, es la única industria que sobrevive y gana dinero a pesar de la depresión: el público tiene necesidad de olvidar sus problemas y busca una diversión al alcance de todos los bolsillos. Es en estos momentos cuando aparecen tres películas emblemáticas protagonizadas por gángsters: *Little Caesar* (Hampa dorada, 1930), *The Public Enemy* (1930) y *Scarface* (Scarface, el terror del hampa, 1932). Aunque muy distintas entre sí, sus tres protagonistas tratan de salir de la mediocridad del barrio y triunfar.

*Little Caesar*, dirigida por Mervyn Le Roy es una adaptación de la primera novela publicada de William Riley Burnett, autor también del guión. La película fija los elementos temáticos (gángster como producto de la sociedad, deseo de éxito social, vinculación a la madre) e iconográficos (la *Pequeña Italia*, los vehículos, los teléfonos, el vestuario como signo de sus logros) del género[58].

---

[57] GUERIF, F.(1988). *El cine negro americano.*

[58] OP. CIT., pag. 42.

Si en el film anterior el protagonista es Cesare Bandello, en *Scarface* será otro inmigrante de origen italiano, Tony Camonte; dirigida por Howard Hawks con un guión de Ben Hecht, y escrito con varios colaboradores entre ellos a W. R. Burnett, a partir de una novela de Ermitage Trail. La película hizo gala de un fuerte realismo, que pasaba tanto por retratar situaciones reales de la vida de Al Capone, como por acercar esa realidad al público incluyendo elementos reconocibles de las noticias de la prensa (como lo que Hawks llamó la técnica de la X para señalar el momento en el que se iba a cometer un asesinato o el asesino que juega con una moneda[59]). La ausencia de reflexión moral, la violencia continua, el mundo nocturno, la nueva jungla que ahora es la ciudad, emana directamente de la novela negra; uno de los rasgos más destructores que aporta Hawks es la inspiración en la familia de los Borgia (en lo que se refiere a las relaciones incestuosas entre los hermanos). Todo ello procuró al film bastantes problemas con la Hays Office[60], y finalmente cuando se estrenó tuvo que incorporar una advertencia previa a los espectadores y el subtítulo de *Shame of a Nation* (la Vergüenza de una Nación).

Tom Powers, el protagonista de *The Public Enemy*, ya no es un italiano, sino un chico norteamericano surgido de los barrios pobres, lo que le acercaba todavía más al público, en similares circunstancias de pobreza; una vez más el origen marca el camino del personaje, ansioso por superar su entorno, en oposición al recto y fracasado camino que sigue su hermano; la película dirigida por William Wellman contó con un guión de Kubec Glasmon y John Bright, autor del relato *Beer and Blood* que le da origen. El film ofrece el ascenso (desde joven ladrón), el éxito (control clandestino de alcohol) y la caída (el cadáver envuelto como un fardo en el portal familiar) de un personaje con pocos escrúpulos y extrema violencia, que parecía decir que, en una sociedad corrupta, hay posibilidades para quienes están dispuestos a todo.

En 1933 desaparece la prohibición del alcohol y con ello los monopolios ilegales; Roosevelt comienza una política contra el crimen organizado, y el F. B. I. perseguirá a los delincuentes; a partir de ahora el gángster deja de ser un personaje famoso para

---

[59] Los periódicos señalaban con una X el lugar donde se había cometido un asesinato. Por otra parte, muchos cadáveres aparecían con una moneda de cinco centavos en la mano como signo de desprecio.

[60] Toma el nombre del que fuera senador republicano y presidente de la Motion Picture Producers and Distributors of America. Imponía un código de autocensura en la producción. El cine negro recurrirá a una narración en la que el uso de la elipsis y los símbolos buscará esquivarlo.

pasar a ser un hombre desconocido, que se oculta con negocios *tapadera* de base legal, como muy bien mostró Francis Ford Coppola muchos años después en su trilogia de *El Padrino*, a partir de la obra de Mario Puzo.

El cambio tendrá su repercusión en el cine: de los gángsters heroicos pasaremos al elogio de los hombres de la ley; los actores se reconvierten y protagonizarán lo que Raymond Borde y Etienne Chaumeton llamaron *documental policial*[61] por su cambio en el punto de vista, aunque mantengan la estética del cine negro.

No obstante, el cine y la literatura encuentran aún un resquicio por el que comunicar al espectador su inquietud ante la sociedad: el sistema judicial puede tener fallos y enviar a la cárcel a personas inocentes que sufrirán tortura a manos de sus carceleros; este es el tema de *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Soy un fugitivo) dirigida por Mervyn Le Roy en 1932, y que reflejaba el mundo de la cárcel a partir de la novela autobiográfica de Robert E. Burns. El mensaje era claro: los inocentes sufren los fallos del sistema mientras que los gángsters siguen enriqueciéndose; este subgénero se había iniciado dos años antes con *Big House* (El presidio) de George Hill; estas películas marcarán tendencia y se realizarán muchas más, que en ocasiones responden a casos reales investigados por periodistas y que llegaron a propiciar reformas en el sistema carcelario norteamericano.

Que el gángster modelo años 30 estaba acabado, queda de manifiesto en una película de 1941 dirigida por Raoul Walsh: *High Sierra* (El último refugio), con un guión escrito por John Huston, que ese mismo año debutaría como director, y que contó con la colaboración del autor de la novela, William R. Burnett. Ahora Roy Earle *perro rabioso* ya no puede rodearse de rubias despampanantes ni lleva trajes llamativos: es un marginado que busca la libertad, significativamente, en medio de la naturaleza, lejos de la ciudad, donde está el mal, empeño que no podrá conseguir.

Ahora que los verdaderos delincuentes son anónimos hombres de negocios, se hace necesaria una nueva figura capaz de desenmascararlos; el detective es el nuevo héroe que se mueve en medio de la ambigüedad, entre el bien y el mal utilizando métodos no del todo limpios para descubrir al malhechor o al policía corrupto; su actuación se sitúa allí donde la policía no puede o no quiere actuar. Los antecedentes de este personaje

[61] BORDE, R. y CHAUMETON, E. (1958). *Panorama del cine negro.*

podemos situarlos en investigadores como Sherlock Holmes[62] o Chalie Chan[63], entre otros, pero el nuevo detective es un cínico que ha perdido el carácter de *gentlemen* de los anteriores; sus rasgos definitivos aparecerán en el personaje de Sam Spade, creado en 1930 por Dashiell Hammett en su obra *The Maltese Falcon*. John Huston se iniciará en la dirección en 1941 con la que será la tercera adaptación de la novela[64], que convirtió a Sam Spade en el primer detective mítico de la pantalla en la piel de Humphrey Bogart. Quizás el éxito de Huston radica en el respeto hacia la novela de Hammett y en una frase mítica que es el colofón de la película, puesta en boca del detective: *es del material con que se forjan los sueños*. Y el sueño en este caso es un objeto ilusorio, la búsqueda de lo inalcanzable, al menos para unos seres mediocres que irremisiblemente están abocados al fracaso. En medio de una galería de *seres monstruosos* (una mentirosa patológica, un asesino ineficaz, un coleccionista fanático y un cínico escurridizo) el detective aparece como un ser ideal capaz de lidiar entre la mentira de todos ellos y la sospecha policial, que siempre va de *farol* y que se adorna con diálogos mordaces y un lenguaje parco y directo.

El segundo detective más importante de la literatura norteamericana fue también interpretado por Bogart en *The Big Sleep* (El sueño eterno, 1946), realizada por Howard Hawks; la película adapta la obra de Raymond Chandler, cuyo protagonista es el detective Philip Marlowe; la sensualidad desprendida por la pareja Bacall-Bogart ha pasado a la historia del cine, y la película, por ser la mejor adaptación de Chandler.

A partir del momento en que Estados Unidos entra en la Segunda Guerra Mundial, Hollywood comienza aproducir películas en las que los delincuentes son ahora los nazis; ha cambiado el tipo de enemigo y su procedencia, y el vehículo para expresarlo es el cine de espías que en muchos casos conserva la estética y el tratamiento de los personajes del cine negro. Muestra de esta tendencia pueden ser *Journey Into Fear* (Estambul, 1942) dirigida por Norman Foster y Orson Welles, con un guión del propio Welles a partir de la novela de Eric Ambler, o las excelentes películas de Fritz Lang *Man Hunt* (Hombre atrapado, 1941) y *The Ministry of Fear* (El ministerio del miedo), ambas tratadas desde el universo de pesadilla e inquietud tan querido del director. Ambas

---

[62] Personaje creado por Sir Arthur Conan Doyle.

[63] Personaje creado por Earl Derr Biggers.

[64] hay dos adaptaciones anteriores: *The Maltese Falcon* (El Halcón), dirigida por Roy del Ruth en 1931 y *Satan Met a Lady* (El Halcón Maltés) dirigida por William Dieterle en 1936.

también basadas en novelas: la primera en *Rogue Male* de Geoffrey Household, publicada como novela en 1939 (antes había aparecido como serial) y la segunda a partir de la obra de Graham Greene.

En un momento en que la censura se hace más permisiva, coincidiendo con el fin de la Segunda Guerra Mundial y antes del período de la Guerra Fría, se llevan a la pantalla dos obras escritas por James Cain prohibidas durante mucho tiempo: *Double Indemnity*[65] (Perdición) dirigida por Billy Wilder en 1944, en cuyo guión participó Raymond Chandler, y *The Postman Always Rings Twice*[66] (El cartero siempre llama dos veces) dirigida por Tay Garnett en 1946. Estamos ante un modelo distinto de cine negro (y de novela) en el que no hay personaje moralizador que intente llevar al delincuente por el buen camino. La historia ya no tiene que ver con atracadores, ni con gángsters, ni con los bajos fondos, ni siquiera con negocios sucios, sino con el deseo y la pasión que culmina en el asesinato. El motor que pone en marcha todo esto es una mujer que sabe muy bien lo que quiere y que es capaz de persuadir a su amante para que cometa el crimen. El destino juega con los personajes que no llegan a conseguir sus anhelos, pero que tampoco se redimen porque no se arrepienten de sus acciones.

A partir de 1945 diversos hechos como el paro y el desarraigo de los ex combatientes, el temor al comunismo (expansión Soviética y proclamación de la República Popular China), la creación del Comité Especial de Investigación de la Criminalidad, la creación del Comité de Actividades Antiamericanas, el desarrollo de la cultura de masas a través de la televisión (que permitiría a los espectadores ver por primera vez en directo a gángsters y políticos interrogados por el Comité de Investigación), la toma de conciencia racial por parte de la comunidad negra... sirven de fuente de inspiración para la novela y el cine, que verá aparecer nuevos temas como el de los testigos protegidos, la conversión del policía íntegro en justiciero, la profesionalización del delincuente, la delincuencia juvenil o el aumento de las mujeres criminales.

Huston, que ya había sido el guionista de *High Sierra* y en *The Asphalt Jungle* (La jungla de asfalto, 1950), tiene la oportunidad de volver a trabajar sobre un texto de W. R. Burnett en el que de nuevo se expone su concepto de ciudad como nido de maldad frente a la naturaleza como símbolo de libertad. Tanto la novela como la película plan-

---

[65] La novela se había publicado como serial en 1936.

[66] Existe otra adaptación realizada en 1942 por Luchino Visconti con el título de *Ossessione*.

tean la profesionalización del delincuente, y giran en torno a la ejecución del atraco perfecto; la nueva organización criminal, y ahí está la novedad y la mordacidad, funciona como una empresa que contrata a distintos especialistas para realizar un trabajo profesional; ya no son una banda y su valía está en el área que dominan cada uno de ellos. La asociación entre delincuentes y hombres de negocios queda establecida, aunque como en *The Maltese Falcon*, sólo lleguen al fracaso.

En *The Big Heat* (Los sobornados, 1953) Fritz Lang trabaja sobre el tema de la corrupción (que tambien aparece en *The Asphalt Jungle* con los personajes del abogado *Emmerich* y del policía *Ditrich*) y presenta al policía honesto que impulsado por la venganza se sitúa al filo de la legalidad, enfrentándose tanto a la organización criminal como a su propio cuerpo policial, comprado por el gangsterismo. El relato tuvo su origen en sucesos reales publicados en varios periódicos que tomaron forma de novela en manos de William P. McGivers que trabajaba en uno de ellos. Una vez más la ficción se nutre de la realidad del momento y el fin último de Lang es mostrar que tales situaciones se dan en seres humanos y no en relatos de ficción.

Otro caso de corrupción policial, hasta la degradación total, es el que se muestra en *Touch of Evil* (Sed de mal,1957) dirigida por Orson Welles a partir de la novela *Badge of Evil* de Whit Masterson; la clásica oposición entre el bien y el mal se evidencia en los personajes de dos policías, pero se desdibuja en cuanto nos preguntamos sobre la seguridad que estos servidores de la ley pueden ofrecer al ciudadano: Quinlan es capaz de crear pruebas falsas simplemente para "agilizar" el trabajo, pero la honestidad de Vargas puede provocar el asesinato.

La subida de Kennedy a la presidencia de los Estados Unidos parecía abrir nuevos horizontes, pero el asesinato de éste y de Martin Luther King así como la guerra del Vietnam acaban con las esperanzas aperturistas. Quizás quienes representen mejor este momento, desde el punto de vista de la novela negra, sean los escritores Chester Himes y Donald Westlake.

El primero parece reunir en su persona los atributos de un protagonista del cine negro, ya que él mismo estuvo en prisión por robo a mano armada; en sus novelas reproduce la realidad que conoce, la de la violencia extrema del día a día de barrios como Harlem[67], en el que dos policías de color (una novedad), Ataúd Johnson y Sepulturero

[67] En 1970 se lleva al cine *Cotton Comes to Harlem* (Algodón en Harlem) dirigida por Ossie Davis.

Jones, llevan a cabo su trabajo, en ocasiones apartados oficialmente del mismo por abuso de autoridad[68].

Donald Westlake opta por dar sus principales papeles a los delincuentes; la primera adaptación cinematográfica de su obra fue *Point Blank* (A quemarropa, 1967) dirigida por John Boorman a partir de su novela *The Hunter.* Representa la transición hacia las nuevas películas sobre la mafia; el protagonista lleva a cabo una venganza al viejo estilo; el personaje encarnado por Lee Marvin representa una época pasada frente a la nueva organización de hombres de negocios, que luego desarrollarán otras películas como la ya citada *The Godfather* (El Padrino, 1972) de Francis Ford Coppola, ó *A Good felas* (Uno de los nuestros, 1990) de Martin Scorsese.

Hay muchos más temas y autores, de los que por su interés señalaré uno más: *In Cold Blood* (A sangre fría, 1967) dirigida por Richard Brooks a partir de la obra de Truman Capote, que reconstruye paso a paso, desde el mismo lugar de los hechos y con la información recogida de boca de quienes les conocieron, el asesinato de cuatro miembros de la familia Clutter en un pueblo perdido de Kansas[69]. La película hace tanto un retrato de psicología criminal, en la figura de los asesinos Perry Smith y Richard Hickock, como un estudio de la violencia dentro y fuera de la ley, ofreciendo una reflexión sobre la pena de muerte, desde el punto de vista de los propios condenados[70] y de testigos ajenos, como las palabras del periodista que sigue el caso, personaje que se puede asociar al propio Capote:

"*Cuatro inocentes y dos culpables han muerto, tres familias destrozadas, los periódicos tendrán más tiradas, los políticos anunciarán más discursos, las libertades provisionales serán condenadas, se aprobarán más leyes, nos echaremos la culpa los unos a los otros y luego el próximo mes, el próximo año, volverá a ocurrir lo mismo.*

*...Tal vez esto ayude a detenerlo.*

*...Nunca lo ha hecho.*"[71]

---

[68] HIMES, Ch., 1985. *Empieza el calor.*

[69] Truman Capote viaja al lugar de los hechos en compañía de su amiga la escritora Harper Lee, autora de *To kill a mockingbird* (Matar un ruiseñor), y trabajará en la obra hasta 1965.

[70] La película respeta de manera textual algunos párrafos de la novela.

[71] Diálogo de la película.

## EL POLAR FRANCÉS

Si el cine negro y policial tiene nombre propio en alguna cinematografía europea, ésa es la francesa. Ya desde sus inicios el cine francés explotó los personajes que aparecían publicados en forma de seriales y que disfrutaban de gran aceptación popular. Gaumont y su realizador Louis Feuillade iniciarían en 1913 su primer serial, una fórmula que pronto se extendería a otros países; después de que la Gaumont intentara introducir en el cine francés historias de corte realista con la serie *La vida tal como es*, sin obtener buenos resultados, Gaumont se decide a comprar los derechos de *Fantômas*, relatos policiales que Pierre Souvestre y Marcel Allain venían publicando con mucho éxito; con la colaboración de los autores, Feuillade realiza su primer serial. Probablemente el momento más importante lo alcanzará con la serie *Les vampires* (Los vampiros), sobre una banda de delincuentes cuya líder es la bella *Musidora*; la mezcla de realidad y fantasía, la ausencia de juicio moral sobre la delincuencia y la exaltación del mal, impresionaron a los surrealistas. Esta fórmula de producción se internacionaliza y así aparecerán *La llave maestra* de Robert Z. Leonard, *La moneda rota* de Francis Ford, o *Los misterios de Nueva York* , que comprendía varios seriales producidos por Pathé y Wharton en Estados Unidos, o *El signo de la tribu* de Joan María Codina y *Barcelona y sus misterios* de Albert Marro, en España. El espíritu del *folletón* todavía permanecerá durante los años treinta con películas como *Le Mystère de la chambre jaune* (El misterio de la habitación amarilla, 1930) o *Le parfum de la dame en noir* (El perfume de la dama de negro, 1931), ambas dirigidas por Marcel L'Herbier a partir de las novelas de Gaston Leroux.

A comienzos de los años treinta aparecen las primeras novelas de Georges Simenon protagonizadas por el comisario Maigret y algunas de ellas se adaptan muy pronto al cine, caso de *Le Chien jaune* (1932) de Jean Tarride, *La nuit du carrefour* (1932) de Jean Renoir[72], o *La tête d'un homme* (1933) de Julien Duvivier. De *La nuit du carrefour* decía Jean-Luc Godard:*...l'odeur de la pluie et des champs noyés dans la brume, chaque détail, à chaque seconde, de chacun de ses plans, fait de La Nuit du carrefour le seul grand film policier français, que dis-je, le plus grand film français d'aventure.*[73]

---

[72] Esta película se montó a pesar de que se perdió alguna bobina de negativo, lo que le da un cierto aire misterioso.

[73] El olor de la lluvia y de los campos anegados en la bruma, cada detalle de cada segundo, de cada uno de sus planos, hace de *La Nuit du carrefour* el único gran film policial francés, que digo, el mayor film francés de aventuras. BAZIN,A.(1971): *Jean Renoir*. Recogido en, GUERIF, F. (1981). *Le Cinéma Policier Français.*

El cine realista francés, en su interés por mostrar no sólo la realidad, sino la angustia de una situación cada vez más difícil (disgregación del Frente Popular y clima de preguerra) producirá un cine en el que parece que no existe el camino hacia la felicidad, donde sólo puede haber un final trágico para los héroes salidos de los suburbios industriales o desertores del ejército. Este es el caso de películas como *Pépé le Moko* (1937) de Julien Duvivier o *Quai des brumes* (1938) dirigida por Marcel Carné, con un guión del poeta Jacques Prévert que actualiza una novela de Pierre Mac Orlan.

Durante la ocupación, algunos trabajadores del cine de origen judío son detenidos y muchos directores y actores deciden exiliarse (Jean Renoir, Julien Duvivier, Michèle Morgan, Jean Gabin...). La desaparición de los más importantes deja un hueco que llenarán otros nombres hasta ahora desconocidos; este es el caso de directores como Jacques Becker y Henri Georges Clouzot, sin los cuales no podríamos entender el cine negro francés.

Desde el punto de vista de la producción no todo es tan nefasto como pudiera parecer, pues la desaparición del cine británico (por la guerra) y del norteamericano (prohibido por los alemanes) pone a los franceses ante la disyuntiva de ver cine alemán o francés y lógicamente se decantan por éste último; además el cine era una de las pocas actividades de ocio de las que se podía disfrutar en esos momentos.

En *Dernier atout* (1942) Becker parodia a los personajes del cine policial norteamericano y en *Goupi-mains Rouges* (1943) adapta una novela de Pierre Véry, en la que se mezcla drama rural e intriga; sin embargo, más que la parte policíaca a Becker le interesó la descripción de tipos reales, ya que su máximo interés estuvo siempre en la descripción de los personajes más que en el tema tratado. Con *Casque d'or* (París, bajos fondos, 1952) resucita el mundo del hampa del París de 1900 con un triángulo trágico formado por una bella mujer cuyo amor se disputan un artesano y el jefe de una banda criminal; *Touchez pas au grisbi* (1954) adapta una novela de Albert Simonin que inaugura una nueva corriente del policial francés en la que el protagonista no sigue el ejemplo americano, sino que es más bien un modelo francés, un truhán al que le gusta la buena comida y el vino, que marcará tendencia. En *Le trou* (La evasión, 1960), su última película, adapta una novela de José Giovanni en torno a la fuga de cinco personajes de una prisión; una obra maestra del género donde la descripción de lo cotidiano y de la preparación de la fuga pasa a primer término.

En el desarrollo del cine policial francés tendrá una importancia vital la popularidad que alcanzan las novelas norteamericanas, introducidas en Francia por la editorial Gallimard, iniciada hacia 1945 por Marcel Duhamel[74].

Clouzot, no siempre bien comprendido por haber trabajado en la Francia ocupada con el sello Continental[75], dirige en 1942 su primera película, *L'assassin habite au 21* (El asesino vive en el 21), adaptación de una novela de Stanislas Andrée Steeman, del que vuelve a adaptar otra obra, *Légitime Défense*, con el título de *Quai des Orfèvres* (En legítima defensa, 1947), una versión muy libre de la novela en la que busca fundamentalmente reflejar la sordidez del entorno; sus tintes se vuelven definitivamente negros en el análisis de una sociedad en la que el bien y el mal está en cada una de las personas, sin saber donde se encuentra el límite, como trata de mostrar en *Le corbeau* (El cuervo, 1943), película por la que fue tachado de antifrancés, y en la que el miedo y la delación son los protagonistas (reflejo de la situación que la Francia ocupada estaba atravesando en ese momento). En *Les diaboliques* (Las diabólicas, 1954) adapta una novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac[76] (*Celle qui n'était plus*), y hace un ejercicio de psicología criminal en el que la angustia de la víctima es el tema principal; su mirada corrosiva sitúa el horror en el escenario más insospechado: un colegio de niños en un pueblecito francés. Clouzot utiliza la estructura del suspense incluso en películas que no se consideran dentro de la serie negra, como *Le salaire de la peur* (El salario del miedo, 1953), ya que para él, *el cine es provocación y suspense*[77].

El comienzo de los años sesenta saluda el triunfo que la Nouvelle Vague había obtenido en los festivales de Cannes y Berlín; algunos de sus directores se sentirán atraídos por la serie negra, realizando varias películas en las que su concepto de cine de autor no supuso un impedimento ante la posible comercialidad que podía suponer este género. Así, Jean-Luc Godard realiza un policíaco en su primer largometraje *A bout de souffle* (Al final de la escapada, 1959), Claude Chabrol dirigirá *A double tour* (1959) a partir de la

---

[74] El nombre de *Série Noire* (Serie Negra) para la colección de novelas policíacas, parece que fue sugerido a Duhamel por su amigo el poeta y guionista Jacques Prevert.

[75] Continental fue una productora creada en Francia por los alemanes.

[76] De estos autores se han adaptado otras obras como *D'entre les morts* (Vértigo – De entre los muertos, Hitchcock, 1958).

[77] Citado en: GUBERN, R. (1974). *Historia del cine.*

novela de Stanley Ellin, y François Truffaut se inspirará en la de David Goodis para *Tirez sur le pianiste* (Tirad sobre el pianista, 1960) o en William Irish para *La mariée était en noir* (La novia vestía de negro, 1967) y *La sirène du Mississippi* (La sirena del Mississippi, 1969). Además, Jean Pierre Melville, a quien los directores de la Nouvelle Vague reconocen como uno de sus inspiradores debido a su forma libre de concebir el cine, se especializará en el género; sus primeros policíacos serán *Bob le flambear* (1955) y *Deux hommes dans Manhatan* (1958), que escribe, produce y dirige; adaptará a varios autores de novela negra, entre ellos Georges Simenon y José Giovanni, al tiempo que hace una de sus creaciones más personales con la adaptación de una obra de Joan McLeod en *Le samouraï* (El silencio de un hombre, 1967), en la que sabe conjugar a la perfección la dimensión psicológica de su protagonista, Jeff Costello (interpretado por Alain Delon), con la acción, gracias a la meticulosa descripción de las actividades de un asesino a sueldo, un profesional, que le sirve para definir la soledad de un personaje; su ascetismo se refleja en su entorno, en la habitación desnuda en la que vive, por oposición a la sofisticación del mundo de los demás; sus únicas relaciones son profesionales, sujetas a un ritual meticuloso y necesario en su *trabajo*; sólo una vez el sentimiento se superpone a la profesionalidad y le costará la vida, un sacrificio voluntario al que tiene que estar dispuesto un samurai.

## EL CINE NEGRO ESPAÑOL

A diferencia de lo visto hasta ahora, en el cine español hay pocas adaptaciones literarias, y tendremos que esperar hasta los años setenta para que éstas sean significativas.

En la década de los veinte son varios los títulos que se acercan al tema policial y entre ellos destaca la reconstrucción realizada por José Buchs en 1925 de un famoso crimen cometido durante la dictadura de Primo de Rivera; *El crimen del expreso* no llegó a estrenarse ante la prohibición de la censura, pero este tema basado en sucesos reales fue retomado en otras dos ocasiones; el primero en recuperarlo fue Ignacio F. Iquino en 1935 en su primer largometraje, *Al margen de la ley*[78]. Rovira Beleta por su parte lo actualiza a los años cincuenta en el film *El expreso de Andalucía.*

A comienzos del sonoro llegan a España las versiones habladas en español de producciones norteamericanas, entre las que figuran algunas películas del género como la

[78] Titulado así a causa de la censura.

versión española de *The Criminal Code* (El código penal, de Howard Hawks, 1931) o de *The Big House* (El presidio, de George Hill, 1930). Pero habrá que esperar hasta la década de los cuarenta para encontrar una producción más continuada de cine policíaco. En estos años se adaptan algunas obras de intriga y misterio de autores como Wenceslao Fernández Flórez o Emilio Carrere[79].

Ya en los cincuenta, el cine negro español abarca una variedad de temas entre los que podemos encontrar los habituales del género, como el documento policial, la psicología criminal, el retrato de bandas organizadas, delincuentes juveniles, cine de prisión, etc., aunque debido a la situación política del país, no era posible la existencia de un cine negro puro, pues ni la ambigüedad ni la crítica social explícita eran posibles dadas las circunstancias; habrá que esperar a la democracia para que se incluyan estos rasgos definitorios de una manera abierta. De todas formas, se pueden encontrar en este cine algunas características muy destacables, como la fuerte influencia del realismo[80] (con la utilización de escenarios naturales, el reflejo de hechos reales en los argumentos, el tono documental de algunas películas para dar mayor veracidad al relato, la presencia de la forma de vida de las clases más populares o los barrios de nueva construcción), la aparición de temas relacionados con el tráfico (y la adicción) de drogas, la doble moral, los retratos de mujeres criminales y algunas interesantes adaptaciones, como *El ojo de cristal* (1955) de Antonio Santillán realizada a partir de la obra de William Irish *A través del ojo de un hombre muerto*, film urbano que muestra a un delincuente profesional, frío y calculador, *El cebo* (1958), adaptación de *La promesa* de Friedrich Dürrenmatt, dirigida por Ladislao Vajda que ofrece una singular visión del psicópata asesino de niñas y en la que un error judicial provoca la muerte de un inocente, o *Distrito Quinto* (1957), realizada por Julio Coll a partir de la obra teatral *Es peligroso hacer esperar* de José María Espinás, en la que se prescinde de la presencia policial; el film comienza después de cometido el robo y su construcción, mediante flash back, la convierte en el retrato de

[79] Sirvan como ejemplo: *Intriga* (1942), de Antonio Román a partir de una obra de Wenceslao Fernández Flórez, *La casa de la lluvia* (1943) del mismo director a partir de un argumento del mismo escritor, *La torre de los siete jorobados* (1944) dirigida por Edgar Neville sobre el relato de Emilio Carrere o *Llegada de noche* (1949) de José Antonio Nieves Conde, que adapta una obra de Hans Rothe.

[80] En estos años se da una verdadera controversia respecto al neorrealismo y su influencia en el cine español. Otra fuente de influencia podría estar en la corriente realista del cine negro que producía la 20th Century Fox a partir de la segunda mitad de los años cuarenta y que era distribuida en España por Ignacio F. Iquino. Algunas películas clave serán *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), y *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950).

unos seres fracasados, más que en el de unos delincuentes.

En 1955 José Antonio Nieves Conde dirige *Los peces rojos* que sin ser una adaptación, sino un guión original de Carlos Blanco, sin embargo, la película aborda el hecho de la creación literaria, la búsqueda del personaje y el fracaso del autor, que son los ejes sobre los que gira el film. Un simple pretexto económico, el cobro de una pensión, hace que el escritor Hugo Pascal se invente un *hijo*, que le va a convertir en víctima de su propia creación; como una nueva versión del mito de Pigmalion, el personaje creado llega a tener una vida propia. El escritor es desbordado por el hijo inventado, hasta el punto de que su obsesión lo lleva a planificar su asesinato como si de un personaje real se tratara: El *hijo* se apodera del padre y lo supera en los afectos de los que le rodean, lo que llega a ser intolerable para la torturada mente del escritor, que se ve obligado a planificar un crimen perfecto; el autor ya no será capaz de distinguir entre la realidad y la ficción cuando el sentimiento de fracaso se apodere de él, al tener que destruir su mejor obra.

Hay una ausencia notoria, la del detective privado con sus métodos discutibles; su investigación frecuentemente poco ortodoxa, rayando la ilegalidad, y su función de esclarecer asuntos turbios no descubiertos por los agentes de la ley, lo hacen imposible en nuestro cine por el momento; no hay lugar para él, como tampoco para el policía justiciero, puesto que la corrupción policial *no existía* en nuestro país. En ocasiones este tipo de personaje se tiene que camuflar para evadir la censura, como es el caso de *Muerte al amanecer*[81] (José María Forn, 1959), en la que el inspector de policía corrupto se tiene que transformar en un inspector de seguros, un hábil creador de pruebas falsas como el Quinlan de *Touch of Evil*. La película, una adaptación de la novela *El inocente* de Mario Lacruz, resulta demoledora para la época, pues la víctima, injustamente acorralada por la policía y el inspector, resulta muerta por el disparo de un agente inexperto; ser inocente no le salva de la injusticia ni de la muerte ante la indiferencia de los que le rodean.

La intención del cine negro queda, en parte, destruida ante la necesidad de incluir una intención moralizadora y edificante, en la que el delito siempre se castiga y el criminal siempre paga, incluso con la muerte (en forma de pena capital o en la persecución policial); esta necesidad ejemplarizante tiene consecuencias en la construcción de

[81] También titulada *El inocente*.

los personajes que con frecuencia resultan faltos de matices y en exceso maniqueos.

La llegada de la democracia supondrá una profunda transformación del género en todos sus temas y fundamentalmente en la pérdida del sentido moralista, que permitirá también la adaptación de autores españoles especializados en el género, como Andreu Martín, Manuel Vázquez Montalbán, Jorge Martínez Reverte o Antonio Muñoz Molina entre otros. Con estas adaptaciones aparecerá también, con tantos años de retraso, la figura del detective, unido unas veces a personajes como Pepe Carvalho[82] y otras camuflado en la piel de un periodista como Gálvez[83], en ocasiones será una creación original para el cine, caso del investigador Germán Areta de *El crack* (José Luis Garci, 1981), todos ellos alejados de los modelos norteamericanos y buenos representantes de caracteres españoles. El cambio se deja sentir también en los relatos tanto literarios como fílmicos, pues en un buen número de ellos aparece un trasfondo político y, en algunos casos, se podría decir que las películas tienen un contenido político que utiliza como vehículo la forma del thriller, caso de *Días contados* (1994), dirigida por Imanol Uribe basándose en una novela de Juan Madrid, o *Beltenebros* (1991), realizada por Pilar Miró a partir de una novela de Antonio Muñoz Molina, una obra que habla del amor y del odio, del pasado reciente de nuestro país actualizado de golpe cuando Darman, su protagonista, tenga que saldar una traición; situada en 1962, el ambiente de clandestinidad en el que tienen que moverse sus personajes, relacionados con el Partido Comunista, favorece el clima de intriga necesario para convertir la película en un thriller.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BORDE, R. y CHAUMETON, E. (1958). *Panorama del cine negro.* Buenos Aires: Losange.

CASA, Q. (1991). *Fritz Lang.* Madrid: Cátedra.

COMA, J. (1990). *Diccionario del cine negro.* Barcelona: Plaza Janés.

COMA, J. y LATORRE, J. M. (1981). *Luces y sombras del cine negro.* Barcelona: Fabregat.

GUBERN, R. (1973). *Historia del cine.* Barcelona: Lumen.


[82] Personaje creado por Manuel Vázquez Montalbán.

[83] Personaje creado por Jorge Martínez Reverte.

GUERIF, F. (1981). *Le cinéma policier français.* París: Henrie Veyrier.
GUERIF, F. (1988). *El cine negro americano.* Barcelona: Martínez Roca.
HINES, Ch. (1985). *Empieza el calor.* Barcelona: Bruguera.
LLINÁS, F. (1995). *José Antonio Nieves Conde.* Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
MARTÍNEZ TORRES, A. (1996). *Diccionario Espasa Cine.* Madrid: Espasa Calpe.
MEDINA DE LA VIÑA, E. (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta.* Barcelona: Laertes.
MIGUEL BORRÁS, M. (2001). *Historia del cine con cien películas.* Madrid: Acento.
MONTERDE, J. E. y RIAMBAU, E. (Coords.) (1997). *Historia general del cine. Vol. IX.* Madrid: Cátedra.
MONTERDE, J. E. y TORREIRO, C. (Coords.) (1997). *Historia general del cine. Vol, VII.* Madrid: Cátedra.
VÁZQUEZ DE PARGA, S. (1993). *La novela policíaca en España.* Barcelona: Ronsel.

# LA POÉTICA DEL CINE

# LUGARES IMAGINADOS (VICTOR ERICE)

**Isabel Arquero Blanco**

*A Enrique Torán, que llegó de Lugares imaginados*

*Ciertos lugares imaginados vuelven a revivir como habitantes de un relato antiguo que quedó sin desenlace. Su espíritu, carente de página y fecha, vaga entonces por la historia al encuentro de un instante en el que concretarse. En un momento, y sin que nadie lo haya convocado, reaparece como un latido: es el latido del tiempo que se deja ver al contemplar la escena de una película, una arquitectura, un cuadro, un gesto.*

Las vías del Central Argentino son uno de esos *lugares imaginados* que permanecen en la memoria de los lectores de *Final del Juego* (CORTÁZAR, J. 1956). "*Una gran curva de las vías acababa su comba justo frente*" a la casa de Leticia, Holanda y otra niña, que como es la narradora del cuento, da por hecho que sabemos su nombre. El caso es que las tres aprovechaban la hora de la siesta para representar "estatuas y actitudes" ante la mirada de los pasajeros del tren de las dos y ocho. Aunque los vagones pasaban muy rápido –motivo que favorecía la desvergüenza de las niñas–, con el tiempo descubrieron que algunos viajeros esperaban a verlas porque saludaban sacando sus pañuelos por la ventanilla.

Ese *lugar imaginado*, –en los suburbios de El Gran Buenos Aires-, reaparece en la escena de *El Espíritu de la Colmena* (Víctor Erice, 1973) en la que Isabel y Ana esperan -en mitad de las vías -, la llegada del tren, a su paso por las afueras de Hoyuelos, en la provincia de Toledo.

En estos *lugares imaginados* hay terraplenes que son una suerte de *Reino de los Orígenes*. Junto a las vías de algún tren, el feudo está apuntalado en un paisaje esencial: la rampa para subir y bajar, el balasto, la doble vía donde pegar las orejas y un cabás que no se suelta de la mano porque es el *lazo con la infancia*. Fuera de *El Reino*, los durmientes, los padres, el colegio.

Ciertos *lugares imaginados* vuelven a revivir como los habitantes de un relato antiguo que quedó sin desenlace. Su *espíritu,* carente de página y fecha, vaga entonces por la Historia al encuentro de un instante en el que concretarse. En un momento y sin que nadie lo haya convocado, reaparece como un *latido*: es *el latido del tiempo*[84] que se deja ver al contemplar la escena de una película, una arquitectura, un cuadro, un gesto.

*La llegada del tren a la estación de la Ciotat*[85], es otro *lugar imaginado* que permanece en la memoria de Víctor Erice. Las imágenes del tren provocaron pánico durante su exhibición en 1895 en el Salón Indien del Gran Café de París. Los espectadores creyeron que ese tren –que salía literalmente de la pared–, iba a arrrollarlos porque la cámara había capturado un instante de la realidad de forma análoga al ojo humano. El cinematógrafo había registrado un documento de la Historia del siglo XX y, paralelamente, el deslumbramiento de quienes lo vieron por primera vez.

"*Con la aparición del cine, el hombre logró un sueño dorado. Revivir aquello que está ausente, plasmar el movimiento constante que es el fluir de la vida. Y aunque lo percibimos debido a una ilusión óptica, paradójicamente la realidad está presente más que nunca por esa huella que deja en él su naturaleza fotográfica*"[86]

*La Poética* de un cineasta no puede ser descrita si no es en términos de una experiencia poética –singular e intuitiva, la que puede tener cada espectador en la soledad de la sala de proyección–.que es la que propulsa una suerte de imágenes, que se superponen en el discurso fílmico. Porque quién mira a quién. ¿Las imágenes de *El espíritu de la*

---

[84] Título del artículo publicado en El País por Víctor Erice, en enero de 2004, con motivo de su reposición en las salas de cine.

[85] Los hermanos Lumière presentaron el cinematógrafo en 1895 con la proyección de *La salida de los obreros de la fábrica* y *La llegada del tren a la estación de la Ciotat* en el Salón Indien del Gran Café de París.

[86] MIGUEL, Mercedes, ( 2001). *Historia del cine con cien películas* Vol. I.

*colmena*, los pasajeros del tren de las dos y ocho de *Final del Juego o* el público del Salón Indien de París?.

Probablemente ocurre lo mismo que con esos peces, los *axolotl,* con "los ojos como cabezas de alfiler, enteramente de oro transparente",[87] que te miran fijamente desde el acuario del *Jardin des Plantes*, hasta que un día te das cuenta de que tú eres el *axolotl.*

*Final del Juego y El Espiritu de la colmena* comparten ese diálogo del hombre con el tiempo de la infancia. Lo esencial y lo temporal, dos elementos en apariencia contradictorios, presentes siempre en lo que no se ve. Un misterio que intenta capturar Antonio López en *El sol del membrillo (*1992*),* tercer y último largometraje dirigido por Victor Erice, y donde la cámara registra el empeño del pintor en captar el reflejo de la luz en las hojas de un membrillero. "*La luz no se ve*", decía el profesor Enrique Torán. Ante todo, se ansía dar cuenta de eso que no se ve "*como si la visión estuviera esencialmente alimentada por el olfato, en contra del reduccionismo audiovisual; el saber de la mirada quizás sea antes y por lo bajo, sabor y olor, esencia de la visión*".[88]

El punto de partida para acercarse a la Poética de Víctor Erice debe ser el tiempo de los orígenes. El tiempo de esa mirada primitiva, sin ninguna conceptuación, que no ha pasado por el intelecto y que en ese momento es una intuición pura. El tiempo en el que lo mirado es el documento de lo vivido.

"*En esta película que hoy evoco de nuevo [El espíritu de la colmena] no hay nada que no brote de una escena primordial: el encuentro a orillas de un río de una niña con un monstruo, contemplado por una mirada que observa el mundo por vez primera. Quizás, entonces, el tiempo que sus imágenes aspiran de verdad a capturar no sea otro que el de los orígenes: ese tiempo sin fechas que reaparece, una y otra vez, en los ojos de los niños*"[89] .

De ese diálogo de Víctor Erice con su tiempo es de lo que podemos hablar. De *la imagen poética*, universo o mundo auxiliar con el que el artista expresa sus ideas.

---

[87] CORTÁZAR, Julio, (1956). *Axolotl.*

[88] ESCUDERO, Isabel, (1998). "El sol del membrillo". En: *Banda Aparte.* Nº9-10; pág. 20.

[89] ERICE, Víctor, .(2004). "El latido del tiempo". En: *El País.* Nº 23 de enero; pág.41.

El espacio (la luz y el color, el fuera de campo) y el empleo del tiempo (las elipsis y la dilatación temporal), parámetros que articulan el discurso cinematográfico, forman parte de un abanico poético en cuyo interior se inscriben los fragmentos de películas: las bicicletas con las que los personajes buscan, o las ventanas por las que miran o esperan, y el tren como imagen fundacional del cine.

## DE LA POESÍA COMO IMAGEN PREVIA DE LA PELÍCULA

Las citas que preceden a los guiones cinematográficos contienen esa imagen que define el film. En *El espíritu de la Colmena*, *"En los niños, la pena tiene el horror de la luz y huye de las miradas humanas"*, (Thomas de Quincey); en *El Sur*, "*El coral brota, la palmera crece, pero el hombre se va*", (Robert Louis Stevenson), *La promesa de Shanghai*, *"Entre el vivir y el soñar hay una tercera cosa. Adivínala*", (Antonio Machado).

Más que una profesión, el cine ha sido para Victor Erice una forma de destino y un modo de conocimiento. Su trayectoria profesional figura inscrita en una suerte de intertextualidad por la que circulan sus diferentes obras: es director, guionista y ensayista. Un proceso de escritura en el que subyace una voz que se abre hacia el cine. "*La única actitud consecuente y generosa en relación al cine es esforzarnos por mantener el recuerdo y la esperanza de lo que en el cine ha existido, y quizá existe aún, como posibilidad de conocimiento primordial*" (Marías y Vega, 1983).

En las películas de Erice se encierra siempre una fuerza misteriosa, una posibilidad secreta que tienen sus personajes para superar el estrecho cerco de la soledad y alcanzar sus sueños en alguno de esos lugares imaginados legendarios creados por Josef Von Sternberg[90] y a los que sólo podremos llegar a través de la ficción. De los trenes que se alejan en el horizonte, rumbo a otros lugares, a otros escenarios, quizás llenos de exotismo –Marruecos, China, La Rusia Imperial, Johannesburgo–, y a ciudades remotas donde todo puede suceder.

---

[90] ERICE, Víctor (1967). *La aventura secreta de Josef Von Sternberg*. En: *Nuestro Cine*. Nº58; pág. 22. "... Sternberg jamás demostró preocupación por la exactitud histórica, geográfica o sociológica. Hace dos meses nada más, en Mannheim, le oía yo repetir con firmeza: <<Lo que se suele entender usualmente por realidad, nunca me ha interesado; he rodado todas mis películas en un estudio. >> A él únicamente le obsesionó, repito, lo imaginario, la esfera de los sueños, aquel ámbito donde cristaliza el deseo".

*"Cuando llegó el tren vimos sin ninguna sorpresa la tercera ventanilla vacía, y mientras nos sonreíamos entre aliviadas y furiosas, imaginamos a Ariel del otro lado del coche, quieto en su asiento, mirando hacia el río con sus ojos grises."*

Julio Cortazar (1956)

## EL CINE: UNIDAD ESTRUCTURAL, ORGÁNICA Y BIOGRÁFICA

El Cine es la voz poética de Victor Erice. La unidad estructural orgánica y biográfica que subyace en su obra. *El espíritu* de una criatura formada miméticamente de fotogramas. Secuencias de películas que se superponen sobre acciones que se suspenden y que se retoman en un fragmento posterior en un continuo presente, porque el tiempo que aspiran a capturar no tiene fechas, es el tiempo vivido. En definitiva, una estructura lírica donde todo el peso de la acción recae en la primera persona: el cine. No hay que olvidar, por otro lado, que el monstruo de Frankenstein es una criatura creada a partir de restos humanos a los que el doctor logra dar vida.

Erice ha dirigido tres películas: *El espíritu de la Colmena,* en 1973; *El Sur*, en 1982 –narrativamente incompleta puesto que el productor Elías Querejeta da por terminado el rodaje cuando faltan por filmar las escenas que se desarrollaban en Sevilla, el sur al que debía viajar la protagonista, y que se anuncia durante todo el film como el lugar que da sentido a su búsqueda–, y *El sol del membrillo*, en 1992.

*Alumbramiento,* su último trabajo como director, –un cortometraje de apenas doce minutos de duración–, es un episodio del largometraje colectivo *Ten Minutes Older,* presentado en el Festival de Cannes 2002. Un año antes, publica el guión de *La Promesa de Shanghai,* escrito entre mayo de 1996 y diciembre de 1997, adaptación de la novela de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai* (1993), por encargo del productor Andrés Vicente Gómez, quien a primeros de junio de 1998, a ocho semanas de la fecha establecida para el rodaje, despide al equipo de profesionales implicados en la preparación de la película y pone así punto final a la que iba a ser una producción de *Lolafilms*, de aproximadamente tres horas.

La filmografía de Erice ha transitado por los caminos impuestos por el destino del cinematógrafo, hoy un destino único: el industrial. Desde que comenzó su carrera en la dirección con *Los desafíos* (1969), junto a Claudio Guerín y José Luis Egea, su obra

ha estado sometida a la incidencia de factores externos, materiales, con frecuencia determinantes. Pero no su voz, que permanece resistente y nítida en la era del audiovisual, el tiempo de la muerte del *"Cinematógrafo arte del siglo"*.

*"... aunque no vuelva a dirigir una película en mi vida, creo que seguiré viendo las cosas como cineasta. Es decir, el cine no ha sido para mí una profesión. He dirigido casi por azar, demasiado de tarde en tarde, ocasionalmente..., y, sin embargo, es evidente que una parte (no se cuál es su grado de importancia) de mis relaciones con el mundo se han establecido a través del cine, como espectador, desde la infancia"* [91].

*El espíritu de la colmena* logró superar el control de la censura franquista, que no tocó ni un solo fotograma de la película, porque no supo o no pudo articular ni un solo argumento y *"porque además estaban convencidos de que no la iba a ver nadie"*.[92] Era más fácil de sobrepasar que la censura *"que hoy establece el mercado, donde no se puede hacer ninguna película sin tenerla vendida de antemano"*.

El diálogo que establece Víctor Erice con su infancia es el tiempo de la posguerra española, – "Érase una vez, en un lugar de la meseta castellana, hacia 1940..." –, dice en el texto que aparece en sobreimpresión en la primera imagen de *El Espíritu de la colmena*. Una época en la que el cine –la camioneta destartalada que llevaba las películas a los pueblos–, es el elemento esencial de la memoria del individuo y del tiempo histórico:

*"porque esa historia única -la del cine, la del siglo-, se confunde sin remedio con nuestra propia biografía. Hablo de las personas de mi generación, las nacidas en el tiempo de silencio y ruina que sucedió a nuestra guerra civil. Huérfanos reales o simbólicos, el cine nos adoptó, ofreciéndonos un consuelo extraordinario, el sentimiento de pertenecer al mundo: justo aquello que, paradójicamente, la Comunicación, en su estado actual de máximo desarrollo no ofrece"* [93].

Esa camioneta destartalada podría llegar a un lugar imaginado donde un narrador escribe: *"Entonces yo aún no sabía que a pesar de crecer y por mucho que uno mire hace*

---

[91] MARíAS, Miguel y VEGA, Felipe, (1983). "En el camino del Sur. Una conversación con Víctor Erice". En: *Casablanca*. Nº. 31/32.

[92] ERICE, Víctor, (2003). "Víctor Erice: En: *El País*; Nº 23 de septiembre.

[93] ERICE ,Víctor, (1998). "Escribir el cine, pensar el cine...". En: *Banda Aparte*. Nº 9-10; pág. 4.

*el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento"* (Marsé, 1993). El cuento podría empezar así: erase una vez un lugar de la meseta castellana hacia 1940 al que llegó la camioneta del cine, un camión cargado de películas para los niños aprendieran a soñar. El cine fue para ellos extraordinario porque creyeron que lo que veían era verdad; y así eligieron para siempre soñar, porque ciertamente, el mundo que vieron en las películas era mucho mejor que el que les rodeaba.

El cine es una forma de conocimiento. Un instante privilegiado del que habla en el guión de *La promesa de Shanghai*:

"*... Ellos viven aún en ese instante privilegiado donde las cosas suceden por primera vez, turbación original de los sentidos a través de la cual cierta belleza del mundo se les revela. Salen del cine distintos a como entraron, ... Nunca lo olvidarán [el nombre de la actriz] ni tampoco el de la ciudad remota que lo acompaña...., Ya en la calle... corren ... para confirmar en un cartel el nombre de su estrella. Hacia ambos dirigirán una y otra vez los pasos sigilosos de su imaginación, en el interior de sus casas, rodeados de unos familiares que jamas sabrán de su aventura, esa noche y todas las noches, dimitiendo de la realidad antes de cruzar el umbral del sueño*"[94].

En *El Sur*, El Cine Arcadia de capital de provincias -con sus luces de neón y su edificio señorial-, tiene poco que ver con el cine de pueblo de que vemos en *El espíritu de la colmena*. Sin embargo, en ambas películas sirve a la narración para dejar constancia del influjo de la luz del cinematógrafo en los espectadores. En este ritual, lo que se ve en la pantalla empieza a formar parte de la vida del que mira. La ficción, la fuerza de lo imaginado puede desbancar a lo real, el secreto está en la mirada. Para Ana el Frankenstein de James Whale es un monstruo tan verdad que se pasea por Hoyuelos. Para el padre de Estrella, la actriz Irene Ríos es la mujer fatal que forma parte del drama de su vida.

En una reflexión sobre el momento mágico del cine, José Enrique Monterde evoca a Pasolini y su visión poética de la sala perturbada por la luz y el ruido del proyector:

"*Una e infinitas veces, cada comienzo de sesión cinematográfica reitera el viejo rito, hecho de luz y vida; tal vez incluso ya no nos apercibamos de las circunstancias y tan sólo nos dejemos llevar por nuestra costumbre, sin reflexionar ni por un momento sobre ese instante*

[94] ERICE, Víctor, 2001. *La promesa de Shanghai*. Guión cinematográfico.

*mágico en que la luz y la vida se funden en que precisamente ambas son la base material, la condición necesaria para que el cine exista. Luz hecha forma, apariencia de vida que, como poéticamente apuntó Pasolini, se convierte en lenguaje, en signo. Simplemente, sin más, eso es el cine*" [95].

Pero el momento más extraordinario de *El espíritu de la colmena* no está en sus imágenes, sino en el encuentro real entre Ana Torrent y el actor que interpretaba a Frankenstein. Comenta Erice:

"*Cuando llegó la niña estábamos cenando. También Frankenstein que tomaba unos huevos fritos. De pronto, Ana reparó en el monstruo, dio un salto y se refugió en los barzos del primero que pilló, que era Teo Escamilla. Tuvo un ataque de pánico. Frankenstein no hacía más que sonreír y la niña no paraba de llorar. Fue un momento extraordinario. Pasados unos minutos, Ana y el monstruo empezaron a hablar. Ella le hizo entonces la pregunta fundamental: ¿Por qué mataste a la niña? Espero que la película en cierta forma respondiera a esta cuestión*" [96].

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


CORTÁZAR, Julio, (1956). *Final del Juego*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

CORTÁZAR, Julio, (1956). *Axolotl*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

ESCUDERO, Isabel, (1998). "El sol del membrillo". En: *Banda Aparte*. Nº 9-10; pág. 20

ERICE, Víctor, (1967). "La aventura secreta de Josef Von Sternberg". En: *Nuestro Cine*, Nº58; pág. 22.

ERICE ,Víctor, (1998). "Escribir el cine, pensar el cine...". En: *Banda Aparte*. Nº 9-10; pág. 4.

ERICE, Víctor, (2001). *La promesa de Shanghai*. Guión cinematográfico. Barcelona: Plaza y Janés.

ERICE, Víctor, (2003). "Víctor Erice: 'Lo mejor de 'El espíritu de la colmena' no está en


[95] MONTERDE, José Enrique (1983). "Erice, diez años después". En : *Dirigido por*. Nº 104.

[96] ERICE, Víctor, (2003). "Víctor Erice: Lo mejor de 'El espíritu de la colmena' no está en sus imágenes". En: *El País*; Nº 23 de septiembre; pág. 35.

sus imágenes". En: *El País*; Nº 23 de septiembre.
ERICE, Víctor, .(2004). "El latido del tiempo". En: *El País*. Nº 23 de enero.
MARíAS, Miguel y VEGA, Felipe, (1983). "En el camino del Sur. Una conversación con Víctor Erice". En: *Casablanca*. Nº. 31/32.
MARSÉ, Juan. (1993). El embrujo de Shangai. Barcelona: Plaza & Janes.
MIGUEL, Mercedes, ( 2001). *Historia del cine con cien películas* Vol. I. Madrid: Acento.
MONTERDE, José Enrique (1983). "Erice, diez años después". En : *Dirigido por.* Nº 104.

# SOBRE LA BELLEZA DE PLATÓN Y LA BELLEZA DE CASONA (LA BESTIA HUMANA, JEAN RENOIR)

**Ana María del Valle Morilla**

La bestia humana (La bête humaine, Jean Renoir, 1938) nos sirve de ejemplo para comentar los aspectos más relevantes del realismo poético desde una óptica eminentemente literaria. Haremos hincapié en los símbolos y las formas, pero también en el humanismo que éstas destilan. Hablaremos, en conclusión, de los trenes que nunca se detienen y de lo mucho que esto tiene que ver con la belleza de Platón.

Lo que el cine tiene de poética no puede ser entendido si no es a través del quiasmo que esta premisa forma con lo que la poética tiene de audiovisual, mucho antes, incluso, de que lo que llamamos "cine" existiese.

La poesía es un arte suicida, como lo es el guión cinematográfico o las obras dramáticas, un arte centrípeto, que nace para ser verbalizado, visualizado y, sólo posteriormente, de nuevo interiorizado.

Existe, sin duda, un cine eminentemente poético. No nos es difícil establecer nexos literarios entre los poetas románticos y los directores expresionistas, pero esto, como diría Casona[97], no es más que la otra forma de la verdad, es decir, la belleza. Sin embargo, la belleza platónica, la que tiene mucho más que ver con la verdad y la bondad ontológica es, sin duda también, profundamente bella.

[97] CASONA, Alejandro (1981). *La dama del alba*. "la belleza es la otra forma de la verdad"

Hablamos, pues de una belleza que emana de las cosas con naturalidad, sin torsión, con fluidez, una belleza que se presenta en lo cotidiano, una poesía orgánica que brota del mismo ser de las cosas y que Marcel Carné definió como "*una interpretación de la vida más real que la vida misma*".

El realismo poético de unos y otros (autores literarios y cinematográficos), es un pálpito, por lo tanto, del crujido del mundo y un grito ahogado (estos no son los desarraigados poetas del existencialismo), de quien rubrica la obra de arte.

Decadentista, nostálgico, amargo, esperanzado, gestado en el vientre de la marginalidad, abocado a las elites culturales y a la distribución selectiva, el realismo poético cierra un circulo vital breve e intenso, una perla en la historia del cine, apenas un verso susurrado al oído para lanzarse al tiempo y hacerse eterno junto a los dioses del arte.

Parece ser que el auge del documentalismo en los tiempos de la Gran Guerra hizo germinar en el cine la semilla del realismo poético, pero esto sólo es cierto si se juzga atendiendo a un superfluo plano temporal. Lo innegable es la existencia de una necesidad de buscar la verdad, en todas las artes, una depuración que llevará, finalmente, a algunos como Bresson, a los senderos del cine trascendental.

La verdad y la belleza juntas en este caso y constreñidas por los límites de la realidad. Sólo esta motivación inspiró a cineastas, poetas, documentalistas, científicos, etc.

La realidad pone nombres a las cosas, nos da seguridad en medio de las tinieblas, la realidad es un juego, un lenguaje eminentemente audiovisual, potencialmente poético. Los tempos y los ritmos, la métrica y las licencias poéticas, las cesuras y los montajes como puntos de sutura más o menos visibles, los símbolos, las metáforas, alegorías e imágenes sensoriales, las metonimias como fusión de los dos mundos, etc... y esto son sólo algunas de las más básicas reglas del juego. Los poetas las dominan, las destruyen, las retuercen y tejen con ellas los maravillosos velos que, como Penélope, los demás desenmarañamos cada noche.

Pero todo lo citado no es más que la punta del iceberg, per se es incapaz de producir belleza, las figuras literarias no son más que puentes tendidos entre la realidad y la poesía para salvar el infranqueable abismo que las separa.

Intentar demostrar los infinitos vínculos entre las dos artes a través de las figuras retóricas es como confirmar que un vaso está lleno de líquido porque vemos el vaso y

no porque veamos el líquido. El realismo poético se encuentra, más bien, en el ámbito de las certezas morales, ocurre de forma natural, no requiere ser probado. A diferencia del autor expresionista, que vomita las emociones para liberarse de la nausea, aquí el autor depura y sufre para evitar que lo haga el espectador, plantea una actitud de recepción distinta para con el mensaje. Como si se tratase de un monje budista observando la belleza intrínseca de un atardecer, una belleza que ha surgido del mismo paisaje, el espectador debe presentarse humilde y pacientemente ante la obra del realismo poético, que no exige, generalmente (no confundir el drama social y las reivindicaciones con la interpelación al movimiento interno del espectador), una actitud activa sino contemplativa, un dejarse absorber por el microcosmos que deviene de la obra, un puro y exquisito placer estético querido para las mayorías y reservado, bastantes veces, para las minorías.

.....

Jean Renoir muestra en sus obras un profundo interés por las pasiones humanas, por las debilidades y el descenso personal a los infiernos, por el origen de la maldad, perfectamente posible en cada uno de nosotros. Este interés es muy palpable en películas como *Naná* o *La Bestia humana*.

En *La Bestia humana*, por ejemplo, se refleja el juego de realidad-contención tal y como antes lo hemos descrito, según Freud [98]. La realidad es cercena, pero da seguridad porque pone nombres a las cosas y por tanto, las limita, las doblega. Sin embargo, el caos, por ejemplo el que anticipa los asesinatos de Jaques, es una nebulosa, una bruma, oscuridad, humo, impedimento visual y, por tanto, inseguridad. En este caso, se agradece que se rompan las reglas del juego y el término interno de conciencia (la bruma mental), se funda y se confunda con la bruma del mundo y de la urbe, un viaje del caos interno-externo, una proyección mental de una percepción subjetiva o una somatización descoyuntada, que se aplica sobre la res extensa. Es igual, ¿quién puede definir las tinieblas, poner nombres al caos, tender puentes sobre el infranqueable abismo que separa la poética de la realidad?. Ya hemos respondido a esta pregunta... Sólo los poetas saben.

[98] Para Sigmund Freud: Lo real es salvaje, amenazante. La realidad da nombres a lo real, lo convierte en un concepto menos libre y más seguro.

*La Bestia humana* se plantea como un recorrido por el interior de un tren. Antes de ver la película, imagínese que es usted un revisor. La película le llevará a los distintos compartimentos en los que ocurren historias diferentes, que convergen cuando los personajes salen al pasillo y se encuentran (primer asesinato de Rubeau al amante de su esposa). Como un auténtico revisor, usted penetrará en los compartimentos, revisará y juzgará cada historia y sentirá compasión por las pobres marionetas que interpretan sus particulares retablos. Como un revisor, apenas verá otro paisaje más que el que se percibe a través de las ventanas de los viajeros (obsérvese la importancia que reciben las ventanas), pero este paisaje esta desenfocado bien por la velocidad del tren, bien por la niebla y el humo que todo lo invade, la incesante lluvia de la nostalgia... Como revisor, debe saber que el tren frenará a veces bruscamente, provocando todo tipo de sorpresas, que se encontrará en encrucijadas en las que se sienta obligado a tomar decisiones, como un auténtico protagonista, que penetrará en túneles tan oscuros y profundos que puede que usted también llegue a sentir miedo de sus compañeros de viaje o incluso de usted mismo.

Ahora bien, para jugar a esto, debe usted acatar dos únicas normas: la primera es que cada vez que vea un tren pasar ante sus ojos, debe cambiar de compartimento, porque aquí el paso de los trenes es un medio de transición entre tramas. La segunda norma es que nunca se preocupe por el destino de su viaje porque probablemente el tren sufrirá una avería o algún asesinato impedirá que continúe su camino. Lo realmente importante para Renoir en esta película son los recorridos y nunca los destinos. Así, que disfrute del viaje porque estos trenes nunca llevan a ninguna parte.

El caos impide ver la realidad. Jaques se ciega, pierde todo su control cuando la niebla le invade, su propia niebla, porque el humo del tren y la polución de la urbe les afecta a todos por igual. Por todo esto, resulta un curioso guiño, una amarga ironía la excusa que el protagonista pone cuando es interrogado sobre lo que vio o no vio en el tren durante el asesinato. Parece que una carbonilla en el ojo le nublaba la vista. Seguramente, turbado ante la belleza y aparente fragilidad de la esposa del asesino, también otra carbonilla le nublaba el alma.

La obra comienza con el tren llegando a la estación en un momento de clímax musical que muestra esta llegada como la entrada triunfal a un templo, la conquista del territorio sagrado, el destino, que está presente sólo en estos primeros fotogramas, que ya muestran una cierta reminiscencia de las primeras obras de la historia del cine, los experimentos de los Lumière sobre trenes y trabajadores. Parece, entonces, presentarse

la vocación documentalista inicial, perceptible también en la cámara, que es pasiva, que muestra toda una actitud vital del meganarrador. La cámara nunca busca la acción, sino que la espera pacientemente y cuando ésta acontece, la retrata y nos la cuenta. Podría parecer un ejercicio de objetividad, pero es mucho más que es eso. Es una comprensión profunda de un infinito dolor por el mundo, una filosofía, una actitud. La cámara se limita a seguir a los personajes, entre los que se encuentra el tren, sin disimular ninguno de sus movimientos. Todos los desplazamientos aparentemente innecesarios, que cualquier otro director hubiera resuelto con elipsis, aquí son objeto de recreación. Lo que se obvian son, casi siempre, las acciones que se desempeñan cuando los personajes alcanzan sus metas. Ya se lo hemos dicho antes, lo importante es el camino y no la llegada.

Las situaciones cotidianas engrandecidas por el perfume de un cierto humanismo, las miserias humanas más inmundas resueltas tras cortinas de enigmáticos humos y formas geométricas y erosionadas también por un cálido sfumatto, conforman una urbe, que no resulta hostil por lo pausado de su lejanía, por la posición tan estable de la línea del horizonte en todas las composiciones. Una ciudad distante, pero no inhabitable.

Pero esa paz que destila la obra, que contagia, ¿deviene sólo de la longitud prolongada de los planos, la tamización y equilibrio de las luces, el uso magistral de los parámetros compositivos, hasta el punto de encontrarnos una secuencia de conversación tras una ventana dividida en las perfectas secciones de la regla de los tercios y en la que los elementos internos se organizan de una forma virtuosamente académica?. ¿Es tal sensación fruto del ingenio imaginativo que concibe un *decoupage* mental tan absoluto que cada uno de sus fotogramas parece un cuadro, nos recuerda al famoso *Ángelus* y no le desmerece?.

Seguramente no. Seguramente los recursos no son más que vasos de agua y el agua, por excesivamente cristalina, no la vemos. A veces también el exceso de luz ciega y lo que el poeta quería contar no era cuan maravillosos eran sus artificios, sino su comprensión hacia la bestia humana que todos llevamos dentro. Aquí Renoir no juzga, sino que tiende una mano o presta el hombro para aceptar el llanto ajeno. Quizá sea éste el espíritu del realismo poético. Tal vez, por esto el director sufre para que no suframos nosotros. Esto es lo que lo aleja radicalmente del existencialismo. Dicen que en medio del lodo siempre queda alguien que alza la vista hacia las estrellas y esto es precisamente lo que le ocurre al realismo poético: en medio de la perdición y la inmundicia, rechaza la decepción y tiende una mano hacia la esperanza por pura filantropía, porque comprende y ama infinitamente la raza humana.

La interpretación también busca el realismo. Apenas existe contorsión en los rostros que nos relatan atrocidades, tampoco se buscan los supuestos primeros planos emotivos para las confesiones y, sin embargo, éstas nos conmueven.

Los fundidos lentos, plomizos, difuminando los contornos, confundiendo las imágenes, no pueden servir mejor a la tesis de la película, a la perfecta adecuación entre lo narrado y sus modos. De igual manera, la carencia de raccord de movimiento en las direcciones y sentidos de desplazamiento de los trenes, como metáfora de la sinrazón de nuestros movimientos, inútiles si no como fines en sí mismos... La gran vida que se intuye fuera de campo, allí donde deben ocurrir todas las acciones, si es que las acciones no acontecen realmente en los personajes... Sí, la perfección de la realidad como fuente de belleza, sin casi intervención de la mano humana, sin muestra de interés por los verdaderos acontecimientos, que suelen ocurrir en paralepsis: tras una puerta de un compartimento de tren o invisibles tras una intensa tormenta o una oscuridad que todo lo perdona y todo lo comprende. Sólo es culpable de sus crímenes quien no es fiel a sí mismo, quien, como el tren, se detiene y se recrea en las acciones en vez de asumir el desplazamiento como único sentido. Cualquiera puede llegar a matar para defender lo que ama o si sus genes o su pasado le condicionan a hacerlo. ¿Acaso elige el tren entre detenerse o continuar la marcha?

El tren es, probablemente, el más hermoso de los símbolos. Representa todas las vivencias del protagonista, focaliza, más de una vez, su conciencia, gime y grita como una mujer al borde de la muerte, es amado hasta la obsesión y sólo se detiene, como el protagonista, cuando los dos deciden utilizar el freno de emergencia y, de algún modo, suicidarse, condenarse, liberarse.

El precipitado tercer acto se inicia con el asesinato de la protagonista femenina en una preciosa paradoja audiovisual entre la alegre y significativa música del baile y el fracaso de todas las intrigas y los esfuerzos de los dos amantes, que con apenas un insignificante desfase temporal, mueren o se matan mutuamente.

Estos últimos instantes son, quizá, los más bellos de la película: después de cometer el crimen, el protagonista anda a una velocidad y con tales luces, que no podemos dejar de pensar que finalmente ha logrado la simbiosis perfecta con su tren y él mismo es la locomotora que tira del resto. Es evidente lo que ocurre cuando la locomotora se para.

Ahora bien, si hemos medido el tiempo de un protagonista a través de su tren, el de los demás se mide a través de otro sagrado objeto que materializa, por supuesto, el otro status quo. Se trata del reloj del primer amante asesinado, hurtado por el marido y con el que pagará sus crímenes llorando ante el cadáver de su esposa con el reloj pendiendo de una mano. De nuevo, el tiempo se ha parado para los dos personajes, para la que ya no podrá luchar por nada, para el que ya no tendrá nada por lo que luchar.

Finalmente, ese último viaje en el tren, a través de la conciencia de nuestro héroe, adentrándose en un tenebroso túnel cada vez más rápido, para, al fin, abrasarnos con la luz de la salida. Cuando el protagonista la contempla, ha llegado ya al proceso mental y espiritual de aparente paz y comprensión que le hará saltar del tren en marcha. En este caso, los símbolos son tan evidentes, que sobran las explicaciones. ¿Quién no ha escuchado alguna vez tópicos del estilo: "he visto la luz al final del túnel" o "paren el mundo, que me bajo"?. .. Pues, algo así, pero añadiendo al realismo, lo poético.

Ya se lo dijimos, señores, los trenes no llevan a ninguna parte. Ese no es su viaje, pero si contemplan ahora sus conciencias, probablemente encuentren horadadas las paredes, porque este era un viaje hacia el interior, por sus propios túneles. Ya pueden ir saliendo… alguien tiró del freno de emergencia y parece que el tren se ha detenido…

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASONA, Alejandro, (1981). *La dama del alba*. Madrid: Cátedra.

# EL EXPRESIONISMO ALEMÁN: POESÍA Y REALIDAD

# POESÍA Y REALIDAD

**David Aparicio**

*"Lo que la cámara percibe no es la realidad externa, sino los acontecimientos internos, que resulta más profunda, efectiva y conmovedora, que la que vemos todos los días... Creo que el cine es capaz de reproducir esa otra realidad".*

Paul Leni

En el presente artículo desarrollaremos las principales características del expresionismo revisitando algunas de las obras más destacables de ese movimiento, estableciendo la relación entre poesía y realidad.

Empezaremos por presentar un resumen del movimiento cinematográfico expresionista, principales características, y la posterior influencia de éste en otros movimientos cinematográficos en la Historia del Cine. En segundo lugar nos centraremos en una serie de películas, analizando los diferentes recursos poéticos y retóricos de la literatura trasladados al cine:

-Nosfertatu. Una sinfonía del horror. (Nosferatu, eine Symphníe des Grauens, 1923), de Friederich Wilhem Murnau, donde se analizarán las principales figuras literarias trasladas al cine presentes en la película, su relación con la tragedia clásica, y un análisis de la presencia de lo siniestro en el relato.

-M, el vampiro de Düsseldorf (M, Fritz Lang 1931), un ejemplo de las muchas películas sonoras que participaron del expresionismo.

El movimiento expresionista se desarrolla en la Alemania de la Republica de Weimar, con influencia del expresionismo pictórico tanto en la iluminación como en los decorados. Expresar el mundo interior a través de las formas, ese es el reto al que se enfrentan.

Según apunta Siegried Kracauer[99], el cine alemán no empezó a destacar hasta la aparición del expresionismo en el año 1919 con el estreno de *El gabinete del doctor Caligari* (Das kabinet des Doctor Caligari,1919).

Los comienzos del cine alemán caben calificarse, según Kracauer, de arcaicos. Cuatro son las películas de aquel periodo cuya temática se repite en el cine expresionista: El primer precedente lo sienta *El estudiante de Praga* de Paúl Wegener (Der student von Prague, 1913), en la que el protagonista tiene una escisión del YO en dos personalidades contrapuestas, hasta el punto de que finalmente se suicida intentando terminar con ese enemigo que no era otro más que él mismo.

Las otras tres películas a las que hace referencia son *El otro* (Der andere, 1912) de Max Mack, que guarda ciertas similitudes con respecto a *El estudiante de Praga* en su representación del doble, adaptando a *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson; *El Golem* (Der Golem, 1914) de Paúl Wegener y Henrik Galeen y *Homunculus* de Otto Rippert (Homunculus, 1916), estas dos ultimas con seres de origen sobrenatural o mágico.

Vemos pues cómo el cine alemán se situaba en una línea que hacía referencia al cine fantástico, terreno en el cual se podía, según Kracauer, expresar la situación social sin necesidad de hacer referencia clara a ella, lo que José Luis Sánchez Noriega denomina relato de doble nivel, permitiendo una doble interpretación[100]. Otra tesis que explica la proliferación del tema fantástico en este movimiento es la de Thomas Elsaesser, el cual defiende que *el cine fantástico conseguía un doble propósito: militar a favor de la legitima-*

---

[99] COLOZZO, Ruth, (1993). *Friederich Murnau, el exiliado del futuro.* http://www.academiadelapipa.org.ar/murnau_exiliado.htm. Consulta: diciembre 2004.

[100] SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, (2002). *Historia del Cine. Teoría géneros cinematográficos, fotografía y televisión.* Pag.215.

*ción del cine y mitigar la tendencia internacional del cine de la primera época ofreciendo películas alemanas nacionalmente identificables* [101].

La película que inauguró el expresionismo, como ya hemos apuntado, fue *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene, metáfora de la manipulación de los organismos del poder sobre la población durante la Primera Guerra Mundial. Dicha denuncia quedó camuflada al presentarse modificaciones en el guión original de Hans Janowitz y Carl Mayer, donde finalmente Cesare es un perturbado y no la víctima de un psiquiatra hipnotizador que aprovecha sus conocimientos para consumar una serie de asesinatos.

En la forma destacan la iluminación con fuertes contrastes entre el blanco y el negro, y la deformación de los decorados al servicio de un discurso con ecos de pesadilla. Como anécdota señalar que Robert Wiene apenas dejaba que los actores se moviesen en el interior del encuadre por temor a que se rompiese el efecto plástico y dramático de la composición.

El claroscuro en la iluminación que supondrá una marca indiscutible de este movimiento cinematográfico, contribuye a sentar diferentes significados: desde el bien frente al mal, hasta escisión de personalidad, falta de control sobre la misma como es el caso de *El gabinete del Doctor Caligari*, o desequilibrio emocional en los personajes.

El vestuario y el maquillaje terminan por configurar los encuadres como un todo pictórico, donde los personajes llegan a formar parte de la composición.

Esta película marca la restante producción cinematográfica de la UFA, la gran productora alemana que levantó el movimiento expresionista, y genera un movimiento que ha venido a denominarse "caligarismo", concepto acuñado por la critica francesa para referirse a las películas posteriores que siguieron esta misma línea, de las que muy pocas alcanzaron el éxito internacional de su antecesora.

El director de producción de la UFA, Erich Pommer, inauguró un sistema de producción denominado "Sistema de equipo de director", que fomentaba las experimentaciones narrativas y técnicas y que supuso una pieza clave en el desarrollo del expresionismo con toda la riqueza de la que hoy en día podemos ser testigos. La decisión de

---

[101] ELSAESSER, Thomas, (1997). *Historia General del Cine. Europa y Asia (1918 – 1930). Volumen V.* Pag.29.

Pommer se debió a la necesidad de competir con un cine norteamericano de un arraigo cada vez mayor en las pantallas de todo el mundo. La UFA fue rechazada y condenada por numerosos intelectuales, entre otros el ya citado Kracauer, y terminó sus días fusionándose con las que en principio eran sus enemigas en el mercado: la Paramount y MGM.

La carencia es el tema a propósito del cual giran la mayoría de los argumentos del cine expresionista con la presentación de historias con personajes celosos, familias rotas o incompletas, o ausencia de la madre, encontrándolo en películas tales como, *Las tres luces* (Der Müde Todd,1921) y *Metrópolis* (Metropolis,1927) de Fritz Lang o *El último* (Der letzte Mann,1924) de Murnau, por citar tres películas señeras de este movimiento.

Por otro lado, los argumentos beben de leyendas, tradiciones folklóricas y numerosas adaptaciones literarias; desde la novela por entregas, como es el caso de *El Doctor Mabuse* (Doctor Mabuse: Der spieler, 1922); pasando por la literatura de entretenimiento, y llegando hasta autores de renombre en la literatura nacional alemana como es el caso de Goethe y la adaptación de *Fausto* (Faust, 1926) de Murnau. Esta influencia mutua entre cine y literatura se explica por un lado por la elección de éxitos en el cine para expresarlos en literatura o al revés ya que así los productores creían obtener, en principio, unas ciertas garantías de éxito por un lado y por otro la creación de películas con fuerte arraigo nacional.

La existencia en la literatura alemana de una veta realista es un hecho, los vemos por ejemplo en *La montaña mágica* de Thomas Mann, y tiene su reflejo cinematográfico en lo que se ha venido a llamar Nueva Objetividad y Kammerspielfilm, movimientos que derivan del expresionismo durante los años veinte.

La Nueva Objetividad tiene su precedente en el movimiento fotográfico que defendía el documentalismo y la fotografía estética autónoma frente al pictoralismo[102].

El Kammerspielfilm es el legado cinematográfico del Teatro de Cámara Reindhardt, que propone relatos donde los sujetos protagonistas son personas mundanas, norma-

[102] SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002). *Historia del Cine. Teoría géneros cinematográficos, fotografía y televisión.* pg.219.

les, "hombres de carne y hueso", con la representación de sus pasiones siguiendo la misma temática ya explicada de la carencia. Como ejemplo podemos citar *El ultimo* de F.W.Murnau, que Alfred Hitchcock[103] consideró la mejor película del cine mudo, y admiró la narración con imagenes sin utilizar apenas los íntertítulos explicativos.

Dentro del realismo social, el director más destacable es Georg W. Pabst. Tuvo una formación teatral, dedicándose posteriormente a este oficio durante algunos años. Comienza en el cine con *El tesoro* (Schatz,1923) donde se presenta una historia con las que más tarde serán sus constantes: Un análisis crítico de la sociedad y de sus modificaciones.

En 1925 rueda la que es considerada como su película más significativa *Bajo la mascara del placer* (Die Freudelose Gasse, 1925), donde se trata de reflejar la situación de la Viena de posguerra denunciando la explotación sexual y la crisis económica.

Otros títulos de Pabst son *El misterio del alma* (Geheimnisse einer Seele, 1926), *El amor de Jeanne* (Die Liebe der Jeanne Ney,1927), *La caja de Pandora* (Die Büchse der Pandora,1929), *Cuatro de infantería* (West Front,1930), *La comedia de la vida* (Doe Dreigoschenoper/L'opera de quatr'sous,1931), y *Carbón* (Kameradschaft,1931).

Múltiples han sido las influencias del expresionismo alemán en movimientos cinematográficos posteriores. Entre otros podemos citar el cine de terror y el cine negro norteamericano, donde trabajan varios nombres del expresionismo alemán, como es el caso de Karl Freund, director de fotografía de Murnau en *El último*, y director de la primera versión de *La momia* (The mummy, 1932). Dicha influencia se explica por la inmigración en masa de artistas profesionales del cine de origen centroeuropeo a Norteamérica, trasladando sus conocimientos al cine que se produce al otro lado del charco.

La iluminación de carácter expresionista en el cine negro aporta la expresión de situaciones de gran conflicto moral ayudando en muchas ocasiones a la definición psicológica de los personajes. Así por ejemplo, Fritz Lang rueda numerosas películas de este genero en Estados Unidos después de su exilio de Alemania tras la ascensión nazi, entre otras caben destacar *La mujer del cuadro* (The Woman In The Window,

[103] TRUFFAUT, François (1994). *El cine según Hitchcock*, pág. 29.

1944), *Perversidad* (Scarlett Street, 1945) y *Mientras Nueva York duerme* (While The City Sleeps, 1956).

La influencia expresionista no sólo deja su herencia al cine en blanco y negro, también lo podemos ver con la llegada del color: *Vértigo* (Vertigo, 1956) de Alfred Hitchcock, y la más reciente *Drácula* (The Coppola's Drácula, 1992) de Francis F. Coppola son dos ejemplos de ello.

## ANÁLISIS Y RELACIÓN LITERARIA Y POÉTICA DE *NOSFERATU. UNA SINFONÍA DEL HORROR*, Y *M, EL VAMPIRO DE DUSSELDORF.*

### Nosfertatu. Una sinfonía del horror

El primer aspecto que nos llama la atención es el carácter de "sinfonía del horror" que reza el subtítulo del filme y que subraya el carácter poético que impregna al discurso.

*Nosferatu,* es una adaptación libre de *Drácula* de Bram Stoker, cuyo título fue cambiado por problemas de derechos de autor.

Podemos decir que muchos de los elementos narrativos presentes beben en cierto modo de la tragedia griega: en primer lugar su división en actos, en segundo lugar la utilización de leyendas de vampiros bien conocidas por el pueblo (recordemos que la tragedia utilizaba los grandes mitos para la construcción de sus argumentos), y en tercer lugar la introducción de un prólogo, a modo de ostentación para captar la atención del publico.

Los argumentos en las obras de la tragedia griega giran siempre en torno a una carencia, por ejemplo en *Edipo* de Sófocles la carencia de la figura del padre en el protagonista. En el caso de *Nosferatu...* la carencia se divide en tres formando un triangulo: la del deseo de Nosferatu de poseer a Ellen y succionarle la sangre, la necesidad de Ellen de ser poseida, y el amor de Hutter hacia Ellen interrumpido por la irrupción de Nosferatu.

El relato comienza con el regalo de Hutter de un ramo de flores a su esposa Ellen, poco después sale de la casa corriendo, el profesor Runnsfel le advierte que no se dirija tan rápido hacia donde va pues el destino no cambia, un destino que como más tarde

sabremos, es fatídico, haciendo las funciones de un oráculo que no precisa pero que advierte, papel similar al jugado en las obras de teatro griegas donde los oráculos solían ser ambiguos y confusos.

A continuación aparece el personaje de Knock, que en la novela de Bram Stoker no está presente y cuyo lugar es ocupado por el personaje de Renfield. Knock se presenta como un sujeto extravagante y desequilibrado, leyendo un papel con extraños signos y que más adelante coincidirán con los de un papel que lee el Conde de Orlock (Nosferatu). Este le pide a Hutter que se dirija a Transilvana pues allí habita un conde interesado en hacer una compra inmobiliaria. "Solo le costara un poco de esfuerzo… un poco de sudor… y quizás una pizca de sangre..." le advierte Knock. Tanto los signos del papel que Knock lee, como la advertencia hecha a través del cartel de los intertítulos, nos anticipan algo que más tarde sucederá.

Hutter se dirige a Transilvania en busca del Conde. Como en la novela y en posteriores adaptaciones cinematográficas, se encuentra con una población aterrada y unos cocheros que se niegan a subirle hasta el palacio viéndose en la obligación de continuar a pie hasta que un carro le recoge.

A partir de aquí es destacable el constante uso de las prosopopeyas, atribuyendo a las puertas del castillo del Conde las capacidades de un ser animado o superior, con su apertura y cierre autónomo e independiente. La prosopopeya se extiende a varios elementos de la naturaleza, movidos por una fuerza extraña y malévola donde se incluyen las sombras como algo que tiene vida propia: "En cuanto salió el sol las sombras de la noche abandonaron también a Hutter", "La luz fantasmagórica del amanecer pareció reanimar las sombras del castillo", rezan dos de los carteles de la película. A su vez la figura de la sombra se presenta también como metáfora de la locura en el momento en que Nosferatu se acerca a Inglaterra: "Parece ser que la cercanía del mortífero Nosferatu ya dominaba al agente inmobiliario Knock en sus sombras".

No podemos dejar pasar una personificación: un esqueleto humano en miniatura, hace de mecanismo que acciona la campana de un reloj en el castillo del conde que toca las doce de la noche, significante que señala hacia lo siniestro (como apunta Freud siniestro es todo aquello que simula tener vida cuando es inerte).

La fatalidad de Hutter llega en el momento en que deja caer un pequeño retrato de su esposa Ellen a la vista del Conde. A partir de este momento la carencia de Nosferatu

queda marcada por su deseo hacia Ellen, la necesidad de satisfacer su energía vital obtenida de la sangre y la satisfacción de un amor de concupiscencia, casi de deseo sexual sádico por parte de Nosferatu y masoquista por parte de Ellen. En una escena esta triple relación queda establecida mediante un montaje paralelo, cuando una noche Nosferatu se dirige hacia Hutter dispuesto a succionar la sangre, mientras Ellen se levanta sonámbula de la cama atraída por una fuerza nocturna, que relacionamos con el Conde por los significantes precedentes en el discurso.

Nosferatu es un "pájaro de mal agüero", metáfora que se relaciona con lo siniestro ya que es "portador de maleficios y presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia)"[104].

Estas tres consecuencias del malfortunio apuntadas por Freud y recogidas por Trías como siniestras se presentan en la película del siguiente modo: el fracaso amoroso de Hutter con Ellen, la muerte de Ellen y Nosferatu con la llegada del amanecer y la demencia de Knock.

El ACTO III comienza con Hutter desvariando, estableciendo una repetición de lo sucedido a Knock; anáfora de las consecuencias funestas y que resulta siniestro como también apunta Freud.[105]

Mientras tanto, una dualidad de deseos enfrentados se encuentra en el interior de Ellen; por un lado su amor a Hutter, por el otro la expectativa de la llegada de Nosferatu y la satisfacción de su deseo: "A Ellen se la solía ver en la playa, en la soledad de las dunas. Su nostalgia volaba al encuentro de su amado, su mirada iba más allá de las olas y la lejanía", al intertítulo le sigue una imagen de Ellen frente al mar rodeada de cruces funerarias, significantes que apuntan hacia la muerte, reforzando la idea de un deseo cuya consecución terminará por destruirla.

Finalmente Nosferatu y Ellen consiguen su objetivo, satisfacer un deseo con ecos de pulsión sexual: Nosferatu bebe la sangre de Ellen mientras esta yace sumisa en su cama. Con el amanecer llega el desenlace trágico; Nosferatu muere desintegrado, pues la luz de la noche que alimenta a las sombras del mal desaparece, Hutter llega para ser testigo

---

[104] TRIAS, Eugenio (2001). *Lo bello y lo siniestro.* Pag. 43.

[105] OP. CIT. TRIAS, Eugenio, 2001.Pág. 43.

del horror de Ellen cuando le ve y de su muerte como precio de su entrega a Nosferatu. Mientras, el profesor Runnsfel (el oráculo de Hutter) deambula en el escenario. "Y con arreglo a la verdad documentase el milagro: A la misma hora cesó la gran mortandad y, como antes, los rayos victoriosos del sol llenos de vida disiparon las sombras del pájaro de mal agüero." Rayos de sol que simbolizan los de la lucidez mental, con ellos la llegada de la razón, y por lo tanto el fin de la pesadilla.

## M, el vampiro de Düsseldorf

En *M, el vampiro de Düsseldorf* la carencia vuelve a ser el núcleo temático, esta vez la de un psicópata asesino que trata de ganarse el favor de los niños a través de regalos inocentes para más tarde asesinarles. Se entiende pues que el protagonista, interpretado por Peter Lorre se mueve, al igual que el personaje de *Nosferatu...*, por motivos hedonísticos, es decir para consumar un placer. Su carencia será entonces la ausencia de ese placer. Pero el tema de la carencia no queda limitado sólo a este personaje, se extiende también a una sociedad que anhela seguridad, y a las fuerzas de la policía que se muestran incompetentes para la resolución de un crimen que tiene alterada a toda la población, dónde conocidos, vecinos, amigos sospechan entre si.

La película empieza con la prolepsis de un desenlace fatídico: Una niña juega con otros niños y niñas a un juego de azar donde el niño señalado se salva de morir hecho picadillo a manos del vampiro y su cuchillo. El "vampiro" es el apodo que se pone a un asesino en masa de niños.

El sonido se utiliza, como en otras películas expresionistas (véase por ejemplo *El ángel azul*) de una forma innovadora, expresiva, poética. Así cabe destacar en el primer paralelismo una suspensión que aparece dentro del discurso, cuando mientras la madre pone la comida en la mesa, la hija pasea por la calle botando una pelota y un reloj marca la hora con fuertes campanadas coincidiendo con el reloj de cuco que también suena en la cocina de la casa, significante que nos remite al tiempo, a la hora de la comida, y al retraso de la niña. A continuación el sonido del bote de la pelota de la niña adquiere protagonismo en su paseo, y la pelota adquiere por tanto el peso visual en la escena. La niña la bota sobre un cartel de recompensa por la captura del asesino de niños, y una sombra irrumpe sobre el cartel acompañado de una música extradiegética que nos anuncia la llegada del "vampiro", sinécdoque de la figura del asesino fuera del campo

visual. Poco después, mientras la madre llama a la niña con preocupación a través del eco de la escalera, el asesino compra unos globos a la chiquilla silbando una obra de Edvard Grieg, significantes que ayudarán al espectador a deducir a partir de lo visto y oído, y que cierran la escena: el balón de la niña aparece solitario sobre un césped, unos globos se encuentran tendidos de una red eléctrica y que nos llevan a la conclusión de que la niña ha muerto a manos del "vampiro".

La escena posterior muestra la primera consecuencia del crimen, los ecos de los niños que a través de la calle aún de noche, anuncian la nueva entrega del periódico con el titular de un crimen concluyendo aquí el proceso de deducción del espectador.

Cabe destacar el tono realista del discurso, con declaraciones a ciudadanos y vendedores, y un paralelismo introducido en el relato en el que se muestran los planes de la policía para capturar al asesino, y los del pueblo para tomarse la justicia por su mano.

Finalmente la policía decide recurrir a la ayuda de los mendigos para capturar al asesino, momento del discurso en el que se introduce una anadiplosis[106], en la que después de que el jefe de policía reclame la ayuda de los mendigos, se pasa al plano de una mesa con restos de colillas de cigarros a medio fumar con un mendigo ordenándolos de forma cuidadosa.

El significante del silbido, ya lo hemos apuntado, servirá para la identificación del asesino en fuera de campo, representando una parte, una huella, de la totalidad de la figura del antagonista. La casualidad hace que el asesino se cruce en la puerta de su portal con un policía y que no pueda interrogarlo directamente, esto propicia un paseo del "vampiro" por la ciudad, fijándose en una niña que se refleja en el espejo de un escaparate. La sigue, y la irrupción de su madre en la escena la salva de una suerte trágica.

Por ultimo, no podemos abandonar la reflexión de esta película sin antes hacer mención a dos escenas donde el silbido de la obra de Grieg y los globos, sirven para poner fin al relato: En la primera de ellas el silbido de la obra de de Grieg hace que el ciego vendedor de globos reconozca al asesino, en la segunda el globo y las fotos de

[106] En términos literarios la anadiplosis se define como la figura que consiste en la repetición, al principio de un verso o frase, de una palabra que estaba al final del verso o frase anterior; y en términos cinematográficos lo entenderemos como la inclusión de un plano con relación a lo dicho en el plano anterior.

las niñas producen en el asesino una reacción de profundo temor al reconocerlo como pruebas de sus crímenes.

## CONCLUSIONES

El expresionismo puede relacionarse con el "Sturm und Drang"[107], movimiento literario romántico del siglo XVIII que dio preferencia a la inspiración frente a la razón, sin propósito moralizante. No reconocía la existencia de una mímesis en sus creaciones literarias, es decir, de imitación de la realidad, como defendía Aristóteles, sino la creación de ideas nuevas.

Como defendía Charles Baudelaire: *La literatura es un trabajo subjetivo, más que decir se debe sugerir (simbolismo), se debe usar la naturaleza para expresarnos.* Tal y como hace el expresionismo alemán: la expresión del descontento y la furia por el manejo de las masas durante la Primera Guerra Mundial en *El gabinete del doctor Caligari*. Extraña necesidad del pueblo alemán de ser dominado por la autoridad, idea que de forma sutil se expresa en *Nosferatu*.

No pretendemos olvidar esa otra veta realista representada por el Kammerspielfilm y la Nueva Objetividad, movimientos que derivan del expresionismo, pero si defender que el expresionismo como tal persigue una línea fantástica, sin intención moralizante, cuyo único objeto fue el de expresar el espíritu de una época.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


COLOZZO, Ruth (1993). *Friederich Murnau, el exiliado del futuro.* http://www.academiadelapipa.org.ar/murnau_exiliado.htm. Consulta: diciembre 2004

ELSAESSER, Thomas (1997). *Historia General del Cine. Europa y Asia (1918 – 1930). Volumen V.* Madrid: Cátedra.

GUBERN, Roman (1997). *Historia del cine.* Barcelona: Lumen.

KRACAUER, Siegfied (1982) . *De Caligari a Hitler.* Barcelona: Paidós Estética.


[107] GUBERN, Roman,1997 .*Historia del cine.* Pag.135. Editorial Lumen, Barcelona.

PALOMO, Sergio, *TEORIA DE LA LITERATURA I*. Publicación electrónica: http://usuarioslycos.es/sergiopalomo/tl1.htm. Consulta: Diciembre 2004.
TRIAS, Eugenio (2001). *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Ariel.
TRUFFAUT, François (1994). *El cine según Hitchcock*, Madrid: Editorial.
SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002). *Historia del Cine. Teoría géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.

# LAS FRONTERAS DEL EXPRESIONISMO

**Javier Martín Gallego**

Aunque el expresionismo nació en Alemania, fueron diversos sus focos artísticos y filmografías. Las fuentes de las que bebió fueron la pintura y el teatro, pero sobre todo la filosofía y pensadores como Eckhart, Kierkegaard y Nietzsche, que manifestaba que el artista debe dominar el mundo exterior y de alguna forma lograr expresarlo a través del arte. De aquí partieron Eisenstein, Bergman, Welles o incluso Ford en Hombres Intrépidos, además del cine negro y el de terror de la Universal.

El expresionismo como movimiento de vanguardia supuso la quiebra del lenguaje tradicional y el agotamiento de la idea de espacio convencional y estático, en la misma medida que el arte se fue desligando de los principios tradicionales referidos al uso del color y a los ideales de proporción, belleza y perspectiva, que habían sufrido importantes ataques desde la segunda mitad del siglo XIX.

Considerando, además, que el expresionismo tuvo implicaciones políticas desde su origen, su vertiente cinematográfica debe buscar referencias en vanguardias coloristas como el Fauvismo, donde el cromatismo trata de alcanzar la representación de las emociones internas, dando una visión intensa y trágica de la realidad para transmitir lo misterioso que se esconde detrás de las apariencias a desentrañar.

## ORÍGENES EN OTRAS ARTES

Y eso es lo que pretendieron conseguir los realizadores expresionistas, en cuyos films se observa el reflejo de una sociedad desgarrada y fatalista, con personajes sometidos a

la deformación, donde subyace una crítica y pesimismo propios del periodo de entreguerras.

Los aspectos más depravados del ser humano, la locura, la muerte, el sadismo, las perversiones sexuales, las mentes más aberrantes tienen cabida en este movimiento, que en cierto modo, se mantiene ligado a otras épocas artísticas relevantes de la historia como el Gótico y el Barroco. A mundos oníricos (seducidos por el cine de terror de la Universal) que permitan al espectador huir de su propia realidad posbélica y a los mismos estados mentales de los protagonistas a través de la abstracción y la distorsión (propio del cine negro de los treinta).

De estas fuentes bebieron Eisenstein, Bergman, Welles o incluso Ford. Con los mismos rasgos desarrollados en Alemania, en todos domina una planificación contenida, tanto en encuadres como en gestos, donde los actores apenas tienen movilidad, pero que en ocasiones parecen movidos por resortes propios del expresionismo teatral.

## OTRAS FILMOGRAFÍAS

De este modo, la presentación de lo invisible a través de la distorsión, mostrando al espectador sentimientos de angustia, constituyó la base del expresionismo sueco, que sirvió para interiorizar el paisaje de los personajes en obras como *El tesoro de Armine* (Stiller, 1919), *La prueba de fuego* (1929) y *La carreta fantasma* (Sjöström, 1929).

Bergman, por su parte, recoge la influencia formal del expresionismo y de la tradición sueca, en especial la de Victor Sjöström, para destacar por su gran sentido plástico, casi pictórico, y el aprovechamiento de las posibilidades del blanco y negro. Su obra gira en torno de una serie de constantes temáticas, en especial la muerte y el amor, marcadas por las preocupaciones existencialistas y religiosas del autor, abordadas con un tono metafísico y una densidad de diálogos motivada por sus inicios en el teatro.

En este entorno, una película emblemática dentro de su filmografía por su gran repercusión entre el público y crítica, *El séptimo sello* (1956) constituye una lúgubre alegoría que indaga en la relación del hombre con Dios y la muerte, para la cual empleó recursos narrativos basados en la iconografía cristiana, aunque incorporando audacias personales de gran eficacia. Además, su virtuosismo técnico se hace evidente en *Fresas*

*salvajes* (1957), recreación de su propia infancia donde Bergman continúa explorando el alma humana y su incapacidad para la comunicación, para sentir y recibir amor.

En él conviven, como rasgos típicos del expresionismo, desde la escalera como símbolo de ascensión a un mundo superior y descanso de los infiernos a los grandes barridos, utilizados como elemento de distorsión. Así, la escala extrema sin transiciones, los ángulos picados y contrapicados, las tonalidades contrastadas, la alta iconicidad y composición inestable no son sólo rasgos distintivos de la vanguardia en Alemania, sino que pronto tuvieron su reflejo en otras cinematografías.

## CINE DE TERROR

Con la diáspora de directores alemanes a Hollywood durante la guerra viajaron las claves expresionistas y es indudable su estética gótica en films de terror y ciencia ficción. Siguiendo así la estela de *Nosferatu*, de Murnau, una de las primeras y mejores obras de terror que, ambientada en 1830, narra con una belleza, lirismo e imaginación visual pocas veces alcanzada, cómo el célebre vampiro deja su castillo de Transilvania en un ataúd para propagar la muerte a través de su beso en el cuello.

Pero el cine de terror alcanzó su madurez a lo largo de los años treinta, a partir de los planteamientos la Universal, que se especializó en esta temática. Si bien en lo que concierne a su evolución estética y conceptual, el terror cinematográfico se afianzó gracias al expresionismo alemán, del cual tomó su aspecto tenebroso y estilizado.

A partir de esos criterios, años después otras compañías como Hammer y New World Pictures tomaron un testigo que ha llegado hasta nuestros días con visibles modificaciones que engloban todas aquellas producciones cuya finalidad es formular dramas efectistas, truculentos o misteriosos, capaces de inducir sensaciones de inquietud, temor y sobresalto en el espectador.

De acuerdo con las normas fijadas en literatura por la novela gótica, este tipo de argumentos suele recurrir a ingredientes siniestros y morbosos, siguiendo una galería de arquetipos que viene a simbolizar, en diverso grado, el abanico de sensaciones que se abre entre la muerte y el dolor, pero donde no suele faltar el romance, añadiendo la simbología amorosa a ese repertorio ya resumido.

A la hora de mencionar títulos representativos del cine de terror el expresionismo dio lugar a filmes clásicos, de inspiración literaria, al estilo de *El gabinete del doctor Caligari* (R. Wiene, 1919) o *El Golem* (P. Wegener y K. Boese, 1920). Lo que se reflejó en el cine mudo estadounidense de la Universal a través de intérpretes como Bela Lugosi y Boris Karloff, y cineastas como Tod Browning y James Whale, que desarrollaron proyectos de clara inspiración terrorífica.

A ese periodo corresponden largometrajes como *Drácula* (T. Browning 1930), *El doctor Frankenstein* (1931) y *La novia de Frankenstein* (1935), ambas de J. Whale, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, (R. Mamoulian, 1931), *La momia* (K. Freund, 1932) y *Freaks, La parada de los monstruos* (T. Browning, 1932).

## CINE NEGRO

Por su ambientación fotográfica y escenográfica, el cine negro delata su vinculación al expresionismo alemán, del que toma la estilización tenebrosa, los contraluces y sus sombríos decorados.

El cine negro, en clara referencia al expresionismo alemán, proyecta una mirada esquizofrénica que el país genera de sí mismo retratando de forma feroz un turbulento periodo –la década de los cuarenta y cincuenta- de la historia de los EE.UU., con la segunda guerra mundial, la guerra fría, maccarthismo, etc. Una época jalonada de convulsiones. Convirtiéndose así en una parábola política al evidenciar, a través del tratamiento de la violencia, de las relaciones sociales y del sexo, la descomposición de una sociedad urbana e industrial que sufre la castración del *american dream*.

Además el cine negro está caracterizado por la ambigüedad de los personajes, dominados por la inestabilidad en sus relaciones en permuta constante de roles donde el juego entre víctima y verdugo es invertido de forma reiterada en un mundo donde la violencia es un cáncer que manifiesta la inmoralidad de una sociedad vacía de valores tradicionales.

Todo con una estética que abraza el expresionismo con espacios opresivos y primeros planos que aplastan la figuras contra el decorado. Paisajes claustrofóbicos creados por la iluminación. Tiempo fílmico condensado: montaje sincopado, entrecortado,

que connota tensión, inestabilidad y violencia. Todo ello reflejando de forma borrosa, y a través de imágenes impactantes, argumentos en torno a la lucha contra el crimen.

De sus obras, la primera etapa del cine negro se caracteriza por su reflejo de la lucha contra el crimen organizado, patente en *El enemigo público* (W. Wellman, 1931) y *Scarface, el terror del hampa* (H. Hawks, 1932).

Pero además, inspirándose en los modelos novelescos del género, Hollywood proporcionó obras maestras como *El halcón maltés* (John Huston, 1941), *Historia de un detective* (E. Dmytryk, 1944), *El sueño eterno* (H. Hawks, 1946), *Perdición* (B. Wilder, 1944) y *El cartero siempre llama dos veces* (T. Garnett, 1946).

## DAVID LYNCH Y SU ANGUSTIA EXPRESIONISTA

Lynch heredó estos rasgos en *Cabeza Borradora* (1977). Partiendo de lo anecdótico y sencillo para remover lo monstruoso y extraño de entre lo aparentemente normal, sacarlo a luz y ofrecer una serie de impactantes y sorprendentes imágenes, así como un sinfín de metáforas plásticas llenas de desbordante imaginación.

El realizador marcó desde su primera obra las pautas que vertebran sus films y que consiste en someter lo cotidiano a la distorsión de lo turbio y enfermizo que subyace bajo la superficie.

Así se muestra una tendencia a la exploración formal, manifestando unas inquietudes más dirigidas a la experimentación estética y radicalizada que se refleja en un arte dramático y tenso cuya intención probablemente fuera la de expresar el horror que encierra ese mundo alienado, con familias surgidas de la represión (sexual principalmente), trabajadores autómatas y una vida ahogada debido al crecimiento de la industria. Un mundo donde el espectador se inmiscuye poco a poco en el relato, aceptando la sequedad y parsimonia inicial, para despertar progresivamente su interés y asombro por el film, principalmente por los elementos coadyuvantes de inspiración expresionista (sonido, fotografía, montaje, trucajes) a la historia.

Un universo, en definitiva, en el que no se alcanza a discernir dónde empieza el sueño, dónde termina la realidad y si los acontecimientos de los que somos partícipes son tan solo producto de la mente del protagonista que prolonga su propia angustia.

## EL PROCESO DE WELLES

Con una estética muy parecida recreó Orson Welles *El Proceso* (1962), concebida inicialmente con decorados que desaparecían poco a poco hasta que finalmente el escenario se transforma en un espacio abierto, como si todo se hubiera disuelto. Todo bañado de una iluminación expresionista y un decorado en la más clara esfera del viejo cine alemán.

Si Joseph K. es en la novela de Kafka un hombre perseguido por un poder intangible, que le ha juzgado antes incluso de que empezara el sumario; en Welles, K. es abandonado a la suerte de un tiempo y un escenario físico que se desvanece sin que el pueda hacer nada por cambiarlo.

Desde luego los dos universos se tocan y conviven, pero es Welles el máximo responsable de la sensación surrealista que destila su filme: Personajes y escenarios aparecen y desaparecen para no regresar en un itinerario confuso y equivocado del joven K., paradigma de falso culpable, perdido en un mundo que creía conocer perfectamente (desde la estabilidad de su despacho) y que resulta plagado de contradicciones.

## FORD EXPRESIONISTA

También John Ford busca una estética expresionista en films como *Hombres intrépidos* (1940) o *Qué verde era mi Valle* (1941) donde en sus 108 minutos asistimos a la tragedia, el drama, la comedia y flirteos con el musical tan del gusto de Ford. Con una planificación de secuencias que varía según el dramatismo del relato, aunque jamás encontraremos ángulos rebuscados en los encuadres del director y la fotografía de Arthur C. Miller, entre un barroquismo cercano al expresionismo alemán y la sobriedad y austeridad al estilo de los últimos films de Dreyer.

Una variedad en la planificación que responde a esa multiplicidad de géneros que contiene la película y que viene a demostrar la adecuación de la puesta en escena al relato y no el clasicismo despectivo que muchos le atribuyen a Ford.

Algo que se repite en *Pasión de los fuertes* (1946), de ambientación oscura, sugestiva atmósfera y admirablemente fotografiada por Joseph MacDonald. Rodada en

Monument Valley, en la frontera de Utah y Arizona, el lugar preferido por Ford para sus escenarios del Oeste, está dominada por una estética legendaria. Fotografiada, iluminada y puesta en escena con una estética austera y estrictamente ritualizada.

Así, el expresionismo se abrió más allá de las fronteras alemanas del periodo de entreguerras con una apariencia que, si bien muchos aceptaron sin límites por su barroquismo y en consecuencia por la deformación formal de la realidad, desarrolló dos posiciones. Una posición más radical que se tradujo en unas creaciones que anhelaban desentrañar lo que se escondía tras las formas vacías, sin contenido ni espiritualidad, y otra tendente a la exploración formal, manifestando inquietudes dirigidas a la experimentación estética.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


EISNER, Lotte (1990). *La pantalla diabólica*. Madrid: Paidós.

KRACAHUER, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler*, Madrid: Paidós.

MTRY, Jean (1989). *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI Editores.

STAM, Robert (2000). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

# EL REALISMO EN EL CINE DE MURNAU: EL ESPACIO REALISTA EN UN DIRECTOR FORMALISTA

**Luis Deltell**

Estudiando el espacio en el cine de F. W. Murnau se intenta mostrar cómo el director alemán exploró desde el inicio de su carrera el realismo cinematográfico. Aún perteneciendo al período expresionista alemán el autor consigue adentrarse en el realismo más radical.

La Teoría Estética del Cine es una disciplina joven, tan joven que resulta una niña malcriada comparada con los estudios de las otras artes. Una de las situaciones más lamentables de este panorama es, sin duda, el actual momento de la terminología propia del Cine. Si bien nadie duda, en los círculos académicos, de los conceptos de la Medicina o la Historia sí se hace con los términos básicos de lo fílmico. Así, por ejemplo, es casi imposible encontrar a dos estudiosos que definan del mismo modo *escena* y *secuencia*; aún más, lo habitual es que ambos sostengan precisamente lo opuesto (la solución para interesados e implicados está en el diccionario de la Real Academia). ¿Se imaginan esta misma situación en una sala quirúrgica, dos cirujanos discutiendo sobre si dicha herramienta metálica y afilada es un *bisturí* o se trata de un *escalpelo*?

Esta situación de pobreza léxica del cine llega a un caso alarmante en la simplificación de los términos de la Historia de la Estética Cinematográfica. Así, conceptos recurrentes como *expresionismo alemán*, *montaje soviético*, *neorrealismo italiano*, *cine femenino*, *nueva ola*... han llegado a codificar toda una etapa y toda la filmografía de un país. Así, el cine alemán -país que tuvo experimentos cinematográficos serios antes incluso que Francia- es hasta la llegada de Hitler al poder sólo *expresionismo*. El cine

italiano es desde 1939 hasta el estreno de la *Dolce Vita* cine *neorrealista*, incluso el cine español de la década de los cincuenta es cine *neorrealista italiano* pues se parece en algo a aquel. Los ejemplos son tantos y tan variados que la lista de errores comunes y de simplificaciones sería inabarcable en un artículo como este.

Ahora bien, de toda esta terminología cinematográfica vulgarizada hay dos conceptos que resultan fundamentales para la comprensión de la Estética del Cine: *realismo* y *formalismo*. Ambos, como se sabe, serían la palma y el dorso de una misma mano. El realismo es una búsqueda constante de lo verdadero y de lo sencillo (que termina cuajando de manera inequívoca en el documental) y el formalismo, en cambio, es una búsqueda de la presentación bella del discurso. Mientras que el primer concepto nos habla de esos directores empeñados en retratar la sociedad; el segundo nos remite a esos creadores de ilusiones que persiguen la belleza formal: Roberto Rosellini versus Alfred Hitchcock. Ambos conceptos generan de una forma inequívoca todos los estilos posibles del cine.

No es extraño, por tanto, que ya en la primera sesión de cine se encontrasen estas dos corrientes representadas. Por el lado del realismo, los hermanos Lumière creadores de este aparato *científico* convencidos firmemente de que se trata de una máquina para buscar la verdad por el otro camino, en una de las sillas del público, Georges Méliès fascinado por ese artilugio que provocaba sueños. Los primeros no tardaron en escribir un manual para que sus operadores tomasen "*vistas*" lo más real posible, nacía con ellos el realismo más estricto donde el director tendía a desaparecer. En cambio, el segundo (que era un *cartomago* obsesionado con el simulacro) utilizó su armatoste para viajar a la luna y para hacer ejercicios de magia.

Realismo y formalismo son la base de cualquier formación estética coherente y seria y en consecuencia se manifiestan en las propuestas estéticas del cine. Ahora bien, es difícil encontrar directores o estilos puros a una de estas dos corrientes. Lo más frecuente es descubrir personajes que fluctúan entre los dos conceptos. En cierto modo, incluso una misma película podría manifestar escenas realistas y formales en sí. Por lo tanto, tildar de realista o formalista a un director sería una simplificación manifiesta y absolutamente gratuita. Esto es precisamente lo que se ha hecho con el cine alemán mudo, y en concreto con Friedich Wilhelm Murnau.

Cualquier trabajo, estudio, incluso artículo como este, que quiera abordar una pequeña parcela de la obra de Murnau debe comenzar elogiando el trabajo de Luciano

Berriatúa[108]. La obra de Berriatúa es, sin la menor duda, la Biblia con la que hay que acercarse al director alemán. Es un estudio serio, profundo y de una armonía incuestionable. Es uno de los grandes trabajos esenciales de la Estética del cine. De una forma menor pero también importante se nos presenta el texto de E. Rohmer[109] sobre el espacio en el Fausto de Murnau, y aunque Luciano Berriatúa ha encontrado errores de concepción en el texto, éste sigue siendo fundamental para entender la obra del realizador germano.

El asunto en cuestión es el siguiente, Murnau es un director alemán expresionista y de cine mudo; por lo tanto, se puede simplificar que se trataría de un creador formalista. Efectivamente, hay muchos elementos que lo atestiguan: sus personajes exagerados, los movimientos y las largas manos de Nosferatu, la sombras endiabladas de sus primeras películas, el parque de atracciones de *Amanecer* o los rótulos de los intertítulos de sus películas. Sin embargo, este formalismo tan exagerado a priori se va suavizando si se observa con detenimiento.

Para empezar el estudio debemos tomar como partida un solo elemento de la Estética cinematográfica, se escoge el espacio cinematográfico como tal. El espacio en el cine se puede trabajar desde dos perspectivas distintas: espacio fílmico o espacio cinematográfico. Luis Enrique Torán[110] definió los dos caminos de una forma clara, el primero de ellos, el fílmico, es él que se consigue con el montaje externo, es decir resulta de una operación de corte físico y de simulación; el segundo, el cinematográfico, se produce en el interior del plano es lo que se denomina habitualmente montaje interno (son todas las herramienta con las que el director puede retratar o fotografiar el espacio). La suma de estos dos crea una ilusión que denominamos espacio en el cine y que el espectador reconstruye mentalmente. El espacio en el cine sólo existe en la cabeza del público.

Bien, si observamos el espacio cinematográfico en el cine de Murnau, en sus primeras películas se observa un inequívoco interés por lo formalista. En contra de cualquier teoría realista los decorados del cine del director alemán son en su primera etapa auté-

---

[108] BERRIATÚA, Luciano (1992). *Los proverbios chinos de F.W. Murnau. 2 Vols.*

[109] ROHMER, Eric (1977). *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau.*

[110] TORÁN, Luis Enrique (1985). *El espacio en la imagen.* Y en TORÁN, Luis Enrique (1981). *El espacio en la imagen mecánica.*

ticas obsesiones visuales. Recuérdese los candelabros de *Tartufo*, las calles de *El último* o las famosas lluvias y nevadas del *Fausto*. Por lo tanto, el espacio cinematográfico de su primera etapa es evidentemente formalista. Sin embargo, dista bastante del formalismo exasperante del cine del *caligarismo* o del *expresionismo* más militante. Entre cualquier película de Murnau y las películas de Wiene hay un gran abismo estético.

Del mismo modo el espacio fílmico en el cine de Murnau en esta primera etapa es evidentemente formalista. Los planos se deconstruyen una y otra ves con la intención de crear espacios virtuales, lugares absolutamente irreales, como ocurre en el Fausto en las llegadas e idas de los protagonistas. Pero al igual que el espacio cinematográfico su formalismo es más modero menos militante que el del cine alemán coetáneo.

Kracauer[111] no es el padre de la teoría del expresionismo alemán pero sí es, como se sabe, el creador de su interpretación política e ideológica. Para el autor todo el expresionismo era un enorme preámbulo, una enorme predicción de la llegada de Hitler al poder. Es cierto, que su famoso texto sobre el expresionismo rebosa de belleza y de inteligencia pero, sin embargo, como todo en la teoría cinematográfica se ha simplificado al máximo. Kracauer deja bien claro que a mitad de la década de los 20 en Alemania aparece un nuevo realismo. El autor fundamental de esta corriente es Pabst.

Es evidente y sería una locura mantener que Murnau en la década de los veinte era un autor realista. Sin embargo, su cine se encamina de forma manifiesta hacia el realismo hacia los conceptos más interesantes y valientes de esta corriente. Esta teoría es precisamente la tesis del artículo que presento: desde sus orígenes Friedich Wilhelm se sintió tentado por el realismo que alcanzó en su etapa americana y en el destierro de la Polinesia.

Los indicios del realismo en Murnau son múltiples pero centrándonos en el espacio de sus obras encontramos muchos y muy significativos elementos. Así, por ejemplo, el uso del escenario real frente al decorado. Nunca antes de *Nosferatu* se había realizado una película de vampiros en decorados naturales, todas las calles de los puertos son escenarios reales, los barcos son reales e incluso parte de los interiores son edificios reales (algunos inexistentes después de la Segunda Guerra Mundial). André Bazin[112] ya fue

---

[111] KRACAUER, Siegfried (1996): *De Caligari a Hitler.*

[112] BAZIN, André (1999): *¿Qué es el cine?.*

consciente de este dato y dejó con claridad su opinión sobre ello: era puro realismo, pura búsqueda de la verdad.

Del mismo modo, el espacio fílmico de las películas alemanas de Murnau ofrece muchos elementos realistas. Posiblemente el elementos más interesante y del que se ha escrito mucho es el uso del plano secuencia en *El último*. Esta película es, sin duda, la primera película que utiliza el plano secuencia para describir espacios reales y para mostrar con ellos la situación interior del protagonista. *El último* refleja con claridad cómo Murnau huye de la retórica del montaje externo para retratar con el montaje interno. El uso del plano secuencia, como se sabe, es la clave misma del realismo cinematográfico. Es extraño que André Bazin defensor rabioso del realismo, como forma de entender y valorar el cine, y del montaje interno no apreciara los logros de esta película.

Al utilizar espacios reales para contar historias de vampiros se produce una evidente contradicción: un tema formalista (como el de la brujería y las adaptaciones de drácula y murciélagos) se trata con una estética protorrealista. Esta contradicción llevará al director por modificar sus argumentos a favor de su estética. Y esto es exactamente lo que ocurre en la etapa americana del director.

De las películas americanas nos vamos a centrar en tres *Amanecer*, *City girl* (o *El pan nuestro de cada día*) y *Tabú*. Estas tres películas muestran con claridad como el director alemán cambió sus temas por historias más realistas que le permitieran una realización más realista.

La primera de ellas *Amanecer* era una película de encargo. Se suponía que se trataba de un melodrama (entendiendo melodrama como *women's story*) pero la obra es mucho más que eso. Es una historia apasionada de amor, infidelidad y descubrimiento del verdadero amor. Su estética fluctúa con elementos realistas y otros formalistas. Siempre se ha reconocido que los elementos realistas eran propios o impuestos por la industria de Hollywood (más en concreto se critica en algunos estudios a la productora FOX) frente a los formalistas que eran del director. Esto, sin duda, no es comprobable, a no ser que aparecen diarios o cuadernos del rodaje que así lo atestigüen[113]. Todo lo contrario, podría ser lo opuesto.

[113] De lo que se tiene constancia es que la productora Fox intentó incluir *gags* o chistes visuales para que la película no resultase tan dura como el guión. Se trataba, por tanto, de una estrategia de comercialización más que de estilo cinematográfico.

Murnau había sido contratado precisamente por su carácter mágico y expresionista por lo cual resulta muy extraño pensar que los mismos productores que alababan su estética formalista le obligaran a renunciar a ella y filmar una historia realista. Todo lo contrario si se observa la película, los decorados y, sobre todo, el pequeño pueblo (construido en estudio) se percibe cómo el director busca siempre el realismo en decorados falsos.

Algo muy similar a lo que ocurre en la misteriosa ciudad de la película *Casablanca*, el espacio de *Amanecer* es indiscutiblemente mágico. Todos los lugares, el pueblo, el lago, la feria, las calles de una ciudad pervertida... todos ellos nos introducen en un lugar artificioso y fascinante. Pero lo mismo que en *Casablanca* hay una obsesión por la sencillez, por la verosimilitud que hacen que la película sea simplemente enigmática.

Algo mucho más sencillo y evidente será el espacio de *City girl*. La siguiente película americana de Friedich Wilhelm Murnau es una de las obras más intensas y hermosas de su filmografía. Se trata de otra historia de amor en este caso de un campesino que se enamora de una chica de Chicago. Ambos tienen una relación de amor en mitad de los grandes campos de trigo de los Estados Unidos. La película está cargada de misticismo y de elementos bíblicos, no es nada extraño que la película se titulase en España *El pan nuestro de cada día*. En realidad, los dos títulos conocidos (el americano y su traducción al español) nos sirven con claridad para mostrar los dos universos que se enfrentan la chica de la ciudad frente las tradiciones más antiguas del medio oeste americano.

La película ofrece un espacio interesantísimo. Como es lógico, si se trata de comparar y contrastar la ciudad y el campo estos deben filmarse de modos distintos. Eso es, precisamente, lo que hace Murnau. Por un lado nos presenta un campo lleno de horizontes abiertos, enormes estepas, casas grandes y, sobre todo, un inmenso mar de trigo. Frente a esta descripción encontramos los locales y las minúsculas habitaciones de la ciudad. Los protagonistas se conocen en una de las cafeterías más abigarradas de la Historia del Cine.

El realismo en esta obra es inmenso. Todos los lugares buscan evidentemente un retrato verosímil y cercano a lo real. Es cierto, que podríamos cuestionar espacios como la habitación de la protagonista en Chicago (donde el tren pasa a la misma altura que sus ventanas). Pero curiosamente esta vivienda se ha copiado tanto en el cine americano que parece indudable su realidad (a no ser que todo el cine sea mentira desde 1929).

Del mismo modo el espacio del campo, de las zonas labradas es de una belleza inquietante es un realismo fuerte y contundente.

Pero, sin duda, el gran salto adelante la gran apuesta del director será su última película *Tabú*. En ella Murnau realiza junto al documentalista Robert J. Flaherty una obra de cabecera para cualquier estudioso del cine. El realismo en esta obra es brutal, no sólo se trata de una estética realista sino que la película es en realidad una excusa para poder rodar una obra que cumpla con todos los planteamientos e ideas opuestos al formalismo.

Rodada en las islas de la Polinesia, con un equipo mínimo, con actores no profesionales, con absoluta libertad creativa y técnica, sin platós donde fabricar grandes decorados y, sobre todo, sin la proximidad de ningún estudio (ya fuera la FOX o el alemán UFA), *Tabú* es la primera película de ficción radicalmente realista. Este largometraje, y la sinceridad que desprenden sus imágenes, es sólo comprensible si se percibe y se acepta esta evolución interna pero constante de Murnau hacia el realismo más radical.

La tesis del artículo, la evolución de F. W. Murnau hacia el realismo radical, se asemeja en mucho al mismo camino emprendido por Víctor Erice y José Luis Guerín ambos autores han andado una vereda similar. William Shakespeare sostenía que un personaje era la última frase que decía, así no nos extraña que los héroes de Hollywood en el estertor de la muerte digan cosas como *Te amo, espero la verdad, cógele*... Aplicando esta teoría dramática (que no estética) a la obra de Murnau, el director alemán sería, sin duda, un enamorado del realismo.

No sabemos con claridad cual sería la evolución de Murnau, como manejaría la narrativa fílmica con el sonido ni siquiera si su obra profundizaría más en el realismo. Pero como indica Luciano Berriatúa, como se observa en los textos del director y, sobre todo, en su filmografía parece evidente que Friedich Wilhelm Murnau desde sus orígenes había lanzado su obra en dirección al realismo cinematográfico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERRIATÚA, Luciano (1992). *Los proverbios chinos de F.W. Murnau.* 2 Vol. Madrid: Filmoteca Española.

KRACAUER, Siegfried (1996). *De Caligari a Hitler.* Barcelona: Paidós Comunicación.
ROHMER, Eric (1977) *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau.* París: Union Générale d'Editions.
TORÁN, Luis Enrique (1985). *El espacio en la imagen.* Barcelona: Mitre.
TORÁN, Luis Enrique (1981). *El espacio en la imagen mecánica.* Madrid: Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Información. UCM.

# SEGUNDA PARTE

# CINEFILIA: EN TORNO A LA CINEMATECA FRANCESA

## EL HUMANISMO DE UN CINEASTA MODERNO: JEAN VIGO

**Manu J. Díaz Redondo**

Cuando un autor que posee una obra tan escasa –apenas dos cortos, un medio y un largo- brilla en la Historia del Cine como una personalidad excepcional es inevitable preguntarse: ¿por qué? En el caso del cineasta francés, Jean Vigo, existirían varias posibles respuestas, ligadas en gran medida al campo de la estética, aunque, sintéticamente, sería acertado otorgarle el mérito a la **humanidad intrínseca** de su obra, que es la que le ha hecho merecedor de este puesto.

Jean Vigo posee una de esas **miradas especiales**. Un ojo que analiza todo lo que ve. Una cámara escrutadora y caprichosa. De esas que a veces parece olvidarse del desarrollo de la acción. De esas que se pierde entre lo que acontece para entusiasmarse por los detalles. En 1934 –año de producción de *L´Atalante*- no es muy abundante ese tipo de mirada. Sólo algunos privilegiados -Luis Buñuel (*Un perro andaluz, 1929*[114]), Stroheim (*Avaricia, 1924*), Murnau (*Amanecer, 1927*), René Clair (*Bajo los techos de París, 1931*)- captan al ser humano a través de este prisma humanista.

*L´Atalante* cuenta la **historia** de una pareja de recién casados, Juliette (Dita Parlo) y Jean (Jean Dasté), que se embarcan en una chalana que da nombre a la película con el fin de navegar tras sus nupcias por el río. La tripulación se completa con el tío Jules

[114] Vigo quedó impresionado tras la proyección de la película de Buñuel y Dalí y siempre la elogiaba como modelo de lo que él consideraba buen cine. En una charla titulada "Hacia un cine social" que dio en junio de 1930, con motivo de la presentación de *Á propos de Nice*, se refiere a *Un perro andaluz* como: "*Obra capital desde cualquier punto de vista: seguridad en la puesta en escena, habilidad en la iluminación, ciencia perfecta de las asociaciones visuales e ideológicas, lógica sólida del sueño, admirable confrontación de lo inconsciente y lo racional…*" (SALÈS GOMÈS, P. E. 1997).

(Michel Simon), un excéntrico marinero, y un joven grumete. Ella, muchachita de pueblo, arde en deseos por conocer París. Su esposo promete llevarle a ver la metrópolis. Cuando llegan a la capital, Jules sale a emborracharse y ellos se ven obligados a esperarle, custodiando el barco, para poder salir a conocer la ciudad. El marinero llega tarde y ebrio, lo que les agua la fiesta. Decepcionados, se van a dormir. En el siguiente puerto, Corbeil, la pareja sale a divertirse. Conocen a una especie de cómico que parece pretender seducir a la muchacha. Jean, presa de los celos, obliga a regresar a su mujer inmediatamente al barco. Ésta, humillada, desilusionada por no haber podido conocer París, se escapa. Jean desespera y está a punto de perder su trabajo. Los días se le hacen interminables. Así que Jules decide ir a buscarla, ya que sabe que el orgullo del patrón nunca se lo permitiría. Cuando el excéntrico marinero encuentra a Juliette, descubre que ésta no tenía modo de regresar porque le había robado el dinero. Al final, la pareja se reconcilia.

La película fue **rodada** en 1934 cuando Jean Vigo, seriamente enfermo por una septicemia de origen reumático, atravesaba sus últimos días de vida. Esto no hace sino llamar aún más la atención sobre la extraordinaria vitalidad de la película, ya que durante los 2287 metros de película no se aprecia un atisbo de desesperanza. Vigo estuvo enfermo toda su vida, lo que quizás hace que su obra esté teñida de un intenso anhelo vital.

Jacques-Louis Nounez, productor del film, no pudo hacer nada para que la Gaumont no destrozara la película, según cuenta en su libro la hija de Vigo, Luce[115], que habla de la "***otra censura***", la de las grandes compañías: "*Se trataba de una censura "económica", en nombre de la rentabilidad del film, y aún más, en nombre del supuesto gusto del público*".

Al parecer, tras la presentación oficial de la película en abril de 1934, la Gaumont-Franco-Film-Aubert decide cercenarla (15 min. aprox.) y sustituir la música de Maurice Jaubert por una canción de moda "La Chaland qui passe" que, además, dará nuevo nombre a la película. La introducción de la nueva canción hace que se tengan que volver a montar varias secuencias. Además, cada director de sala podía hacer cortes a su gusto. El espíritu de la obra quedó seriamente manipulado. Quizá por eso pasó sin

[115] VIGO, Luce (2002). *Jean Vigo. Une vie engagée dans le cinéma.* Cahiers du cinéma. Les petits cahiers : Saint-Germani-du-Puy.

pena ni gloria por las taquillas de los *cinémas* franceses. Mientras todo esto sucedía, Vigo jugaba al ajedrez con la muerte. Había perdido el control sobre su obra. Moría el 5 de octubre de 1934.

En 1940 se vuelve a estrenar, ahora con el título original, pero de nuevo sin éxito. La película se sumerge en el olvido y es en la década de los 50 cuando los jóvenes de la Nouvelle Vague empiezan a ensalzar la obra de Jean Vigo. Se habla de una "deificación[116]" de Jean Vigo. Para entonces el negativo original ya estaba perdido.

En 1985 la Gaumont compra la compañía Framfilmdis que poseía los derechos de *L'Atalante* y en 1989 comienza el proceso de **restauración**. La Gaumont decide que *ya era hora de reparar la injusticia y los errores del pasado*[117]. En Londres, en la British Film Archive se encuentra una copia original de la película, al parecer con un montaje muy aproximado al del director, aunque no llegó a ser aprobado por éste. Con esta copia y entrevistando a personas que la hubieron visto en su tiempo, se pudo reconstruir un montaje más o menos fiel de la película que Vigo concibió. A pesar de la ardua labor de documentación e investigación que se realizó, existen errores patentes de montaje, así como imágenes intercaladas en el discurso narrativo sin sentido alguno.

En 1934 en Francia, se hablaba de crisis de la industria cinematográfica sin pelos en la lengua. Pathé y Gaumont concentraban la mayoría de las producciones haciendo imperar el criterio comercial. Luce Vigo en su libro, mencionado más arriba, cita a Harry Fischbach al respecto: *"Es uno de los tiempos más negros en Francia porque en el 34 había realmente una crisis. Sobre el cine francés pesa un gran mal. Está bajo la dictadura de Pathé y Gaumont. (...) Ya no hay ayudas estatales como en Alemania (...) Se cortan todos los finales de las películas".*

En una entrevista concedida por Jean Vigo antes de comenzar a rodar *L'Atalante* a la *La Libre Belgique*[118] (27 de octubre de 1933) decía no tener miedo de la crisis y del

---

[116] Concepto mencionado en la introducción que hace la Gaumont a modo de historia de la restauración de la película, antes de los créditos iniciales de la copia ya restaurada de *L'Atalante.*

[117] *Dossier de prensa* que la Gaumont publica con motivo del estreno de *L'Atalante* ya restaurada. Pág. 9.

[118] Entrevista recogida por Pierre Lherminier en su libro "Jean Vigo" publicado por la editorial que lleva su propio nombre en París en 1984.

imperio de las *"grandes maisons": "Yo veo aproximarse sin el menor temor el momento de comenzar a rodar "L´Atalante".*

Vigo poseía una visión revolucionaria del cine y de la vida aunque ésta parece mitigarse a medida que avanza su corta filmografía y evoluciona su enfermedad. Así, en *L´Atalante*, su último film, ya no están tan explícitas las reseñas anarquistas aunque, bien es cierto, no dejan de tener cierta presencia. Como por ejemplo, cuando la nueva patrona del barco no tiene ningún reparo en lavar la ropa del tío Jules y del grumetillo. O los aires de libertad que exhala el personaje de Juliette que la llevan a desprenderse de las ataduras maritales y emprender una huida como poco provocadora en los tiempos en los que está ambientada la película. Vigo defendía lo que él llamó el **"cine social"**, es decir, desprenderse de manierismos técnicos y filmar lo cotidiano de la vida: "*el señor que hace documental social es ese tipo lo bastante delgado para colarse por el ojo de una cerradura rumana, y capaz de filmar al príncipe Carol saliendo de la cama en camisa, suponiendo que semejante espectáculo sea digno de interés".*

Se suele hablar de *L´Atalante* como una película enigmática del ***realismo poético*** francés de los años 30[119]. A pesar de que Jean Vigo no es tan fácil de clasificar como algunos piensan, *L´Atalante,* en mayor medida que sus anteriores películas, sí que tiene elementos mágico - poéticos a la vez que realistas. Poéticos, como los juegos de magia del tío Jules o el universo que se crea dentro del barco, lleno de marionetas y de gatitos, o la presencia del tarot, o cuando Juliette dice a Jean: *"en el agua se ve al amado"*, idea que subyace en toda la película y que luego propiciará otra de sus escenas más célebres, cuando Jean desesperado por la marcha de su amada se arroja al mar desde la cubierta del barco con el fin de ver su rostro en las profundidades. Realistas, como cuando Vigo retrata la crudeza de la ciudad o cuando roban la cartera a Juliette y, acto seguido, linchan al ladrón.

Hay otros críticos e historiadores que se empeñan en enmarcarle dentro de las **vanguardias**[120], más concretamente en filas surrealistas. Alain Vermeux en un artículo lla-

---

[119] Movimiento que surge en Francia hacia 1936 y que consiste en unir el melodrama y lo espacios naturalistas a un tono de cierta nostalgia, incluso optimista.

[120] A Vigo le gustaba que le identificaran con las **vanguardias**: "para él, el término era sinónimo de audacia tanto en el plano artístico como en el plano social. Aún hoy, ésa es la etiqueta con la que suele ser presentada su obra, etiqueta que, a pesar de su desvalorización, sigue siendo vaga y, por tanto, cómoda" SALÈS GOMÈS, P. E. (1997). *Jean Vigo*. Ed. Circe: Barcelona.

mado *L'Atalante y el universo surrealista*[121] defiende dicha tesis: *"Los films de Vigo están fundados sobre los temas de la revolución, los sueños y el amor, los cuales ocupan un lugar decisivo en el espíritu surrealista"*.

Bien es cierto que algunas secuencias están teñidas de cierto aroma surrealista –el tío Jules enseñando lucha grecorromana es, sin duda, una de ellas- pero encuadrar a Vigo en esta vanguardia sería limitar mucho su personalidad artística.

*"Vigo adoraba los cuerpos"*, por lo que el sexo constituye una entidad propia dentro de la película. Como ha dicho J. L. Garci: "Se tocan más que en otras películas". Nada más empezar la película, cuando la pareja de recién casados sube a bordo de la chalana, Jean se abalanza cual bestia en celo sobre su recién estrenada mujer, revolcándose ambos por la cubierta del barco, en una actitud lasciva poco común para la época. O cuando, marchitados por su separación, se acuestan, pierden la mirada en el vacío y hacen el amor en su imaginación. El deseo es palpable durante toda la película. Los interiores angostos del barco hacen que los actores estén prácticamente unos sobre otros. Vigo se vale de recursos plenamente cinematográficos para ensalzar este gusto por lo físico. Dice John M. Smith al respecto:

*"La debilidad y austeridad de la iluminación en interiores, conlleva un carácter físico en virtud de la densa sensualidad que transmite"*[122].

No es de extrañar que estos gustos por la fisonomía del ser humano le acarrearan problemas con la censura de la época. En su primera película, un documental sobre los fuertes contrastes sociales en Niza –ciudad donde residió largo tiempo y fundó su cineclub *Los Amigos del Cine*- llamado *À Propos de Nice* (1929), no tuvo pudor en mostrar a una chica plenamente desnuda en actitud desairada. Su mediometraje *Zéro de Conduite* (1933) fue prohibido hasta después de la Segunda Guerra Mundial debido a su explícito carácter revolucionario, herencia directa de su padre[123].

---

[121] AA.VV. (1966). *Jean Vigo. Études cinematographiques.*

[122] SMITH, John M (1972). *Jean Vigo.*

[123] Su padre fue Miguel Almereyda, sobrenombre de Eugéne Bonaventure de Vigo, revolucionario anarquista que fue acusado de traición a la patria y asesinado en la cárcel; peso que Vigo llevará sobre sus espaldas durante toda su vida, heredando este carácter revolucionario de su padre al que admiraba sinceramente.

En Vigo y *L'Atalante* existe una mimesis vida - obra. Los temas expuestos emanan del alma del autor: el ansia de libertad y de conocimiento, el anhelo de autorrealización personal, el individuo, el amor o los celos. Temas que preocupan a un humanista. Bruno Voglino en un artículo llamado *Realismo Poético* refiere: *"El ideal de Vigo no es un ideal burgués, tranquilo, sino esencialmente reflexivo y, podría decirse neo-humanista"*[124]

Uno de los grandes méritos de Vigo en *L'Atalante* es conseguir unir un gran ritmo formal a esa mirada de autor que parece tener que estar ligada a un tempo lento y reflexivo. En cada plano de *L'Atalante,* el director está descubriendo el cine. En este sentido conecta con René Clair, siempre en busca del plano. La mirada analítica de Vigo no encuentra parangón en el cine francés de entreguerras. Sin olvidar, la apabullante modernidad con la que trata el tema de la relación de pareja.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


SALÉS GOMÉS, P. E. (1999). *Jean Vigo*. Barcelona: Circe.

VIGO, Luce (2002). *Jean Vigo. Une vie engagée dans le cinéma*. Saint-Germani-du-Puy: Cahiers du cinéma. Les petits cahiers.

LHERMINIER, P. (1984). *Jean Vigo*. París: Ed. Pierre Lherminier.

AA.VV. (1966). *Jean Vigo. Études cinématographiques*. París: Ed. Lettres Mondernes.

AA.VV. *Jean Vigo. Prémier plan nº19*. France: Ed. Prémier Plan.

SIMON, W. G. (1981). *The films of Jean Vigo*. Michigan: Ed. UMI Research Press.

SMITH, J. M. (1972). *Jean Vigo*. Londres: Ed. November Books Limited.


[124] 11 AA.VV. *Jean Vigo. Prémier plan nº 19.*

# L'ATALANTE

## Lucas Martí Padilla

El cine francés de los años treinta está protagonizado por directores tan ilustres como René Clair (*Bajo los techos de París*, 1931), Jacques Feyder (*La kermersse heroica*, 1935), Marcel Carné (*Jenny*, 1936), o Jean Renoir ( *La golfa*, 1931), impresionismo, comedia y realismo poético se dan la mano durante estos años y a través de sus atinados diagnósticos van examinando la realidad de su época. Entre todos estos nombres surge uno con nombre propio el de Jean Vigo (1905-1934), un director exquisito que en su reducida obra apuesta por una influencia surrealista, donde realidad y sueños se unen en consonancia.

Hijo de Miguel Almereyda, un intelectual anarquista de la Francia de comienzos del siglo XX, Jean Vigo se inicia en el mundo del cine gracias a la relación que mantiene con la fotografía, la cual le permite conocer las posibilidades de la imagen. Tras una aproximación intuitiva al mundo del celuloide, contacta con el operador de cine ruso Boris Kauffman, con quien inicia una estrecha colaboración que le llevará a la realización de *A propósito de Niza* (*A propos de Nice,* 1928), un documental social de denuncia, fruto de la influencia del *cine ojo* vertoviano y del punto de vista documentado, que hace uso de la analogía de planos para poner de relieve las diferencias, entre naturaleza e industrialización, y entre los turistas de La costa Azul y las clases menos pudientes. Tras esta experiencia realiza un cortometraje titulado Taris (1931), por encargo de la casa Gaumont, sobre la natación y el campeón de la época Jean Taris. Pero es su amistad con el actor René Lefevre, la que le va a permitir dar el salto definitivo a la ficción, tras presentarle al que será su productor en sus próximos dos trabajos Jacques-Louis Nounez, éste y en colaboración con los estudios Gaumont financian *Cero en conducta* (*Zéro de Conduite*, 1933). La obra narra la historia de cuatro jóvenes estudiantes enclaustrados

en una escuela, y sometidos a un rígido régimen, que deciden rebelarse contra la institución. La película que tiene problemas con la censura, al ser tildada de antipatriótica, recibe un frío acogimiento en las salas, y es prohibida durante años.

A pesar de las complicaciones comerciales que había tenido su anterior proyecto común *Cero en conducta* (Zéro de Conduite), esta vez toman precauciones a la hora de realizar el proyecto y establecen como regla el trabajar con un guión preexistente y con actores de prestigio. La búsqueda de Nounez le lleva a un guión de Jean Guinée titulado *L'Atalante* que relata el inicio nupcial de dos recién casados a bordo de una barcaza por las aguas del Sena. En cuanto a los actores contratan a Michel Simon, para el papel protagonista, que había trabajado con Renoir y era una estrella del cine francés, y Dita Parlo, un producto del cine alemán de la época.

El guión es tratado por Jean Vigo y el propio autor, y se concreta en: Jean joven capitán de una chalana a motor, se casa con Juliette, una joven campesina, y la instala a bordo, donde deberá vivir en compañía de su segundo Jules y un joven grumete. Al tiempo que Juliette aprende a amar esa vida, surge en ella el deseo de conocer los lugares que van dejando en la orilla. Durante una escala, un joven charlatán, al que conoce en un café-baile, enamorado de Juliette le propone llevarla a París, seduciéndola con los placeres que allí la aguardan. Jean echa al seductor, pero Juliette es ya presa de la llamada a la ciudad, y, una noche, con la complicidad del grumete, se queda en la ciudad. El capitán, consciente de los hechos, se niega a ir en búsqueda de su mujer. Mientras, Juliette, tras haber gastado todo su dinero, se siente sola en la ciudad. La chalana vuelve a hacer escala en la región. El segundo Jules, a pesar de que Jean se lo ha prohibido, parte en busca de Juliette, y recorre en vano las calles y los cafés de la ciudad, hasta que encuentra finalmente a la chica en un locutorio, Jean acepta que ésta regrese, y en apariencia, la vida vuelve a su curso.

La obra que en su contenido puede parecer sencilla, es realizada con una gran sensibilidad, con un tratamiento poético que hará pasar a la historia el nombre Jean Vigo. Nos demuestra cómo el sueño y la realidad se pueden acariciar de una manera contundente, y lo hace concentrando el montaje, las relaciones de planos encadenados, y cambiando la lógica habitual por una asociación libre de los sueños, cuando los protagonistas de la historia, alejados físicamente, parecen mezclarse bajo un mismo espacio sentimental a través de los fundidos. A pesar de encontrarnos en los primeros años del sonoro, sorprende gratamente el acierto en el uso dramático de la música, cómo el autor juega con los instrumentos musicales y las melodías que se crean en el interior de los personajes, y cómo bailan al ritmo de ella.

Emblemática secuencia en la que Jules, el viejo marinero, fusiona su dedo con los surcos del vinilo para crear música. Esta sola imagen nos habla de la rica psicología del personaje, que pasa de la brusquedad a la sutileza, y que nos muestra su ambigüedad a lo largo del relato. Así, el personaje de Juliette, emerge como una niña, que descubre de manera poética el mundo, al cual su marido no le permite acceder. Ella encuentra cobijo a sus ansias por descubrir en el veterano Jules, pero las historias de sus viajes que este le cuenta no hacen sino incentivar su deseo por conocer las ciudades. La resolución final de la historia muestra perfectamente la evolución de nuestros personajes. Jean, testarudo en su decisión de abandonar a su suerte a su esposa, se cerciora de que separado de ella solo tiene cabida el sufrimiento.

A pesar de los evidentes valores de esta obra, una maldición parecía rodearla: Jean Vigo a la edad de 29 años muere trágicamente sin llegar a verla estrenada, los productores deciden cambiar su nombre por *Le Chaland qui passe,* y la crítica de la época la machaca duramente. Pero como obra maldita, el paso del tiempo corre a su favor, y comienza a surgir una aureola de curiosos seguidores alrededor de la obra de Vigo, que se concentran entorno a cine clubes, y que se ve impulsada por la restauración de *Cero en conducta* tras la liberación francesa en 1945. A ello hay que sumar la labor de reverencia y admiración que realizan André Bazín y los chicos de *Cahiers du Cinema*, que encabezados por Francoise Truffaut, le catapultan a la condición de gran creador del cine francés a la altura de Meliés o Jean Renoir. Incluso llegando a ser una referencia en su cine, como podemos observar los paralelismos que existen entre *Cero en conducta* y *Los cuatrocientos golpes* (Les quatre cents coups, 1959) de Truffaut.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SALES GOMÉS, Paulo E. (1957), *Jean Vigo.* Madrid: Circe.

## DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL

http://kinoki.org/documental/jeanvigo.htm
http://filmoguia.com/mostrar/?context=VIGO
http://www.imdb.com/name/nm0897118/
http://pobladores.lycos.es/channels/cine/THE_WILD_ONE/area/44
http://www.filmaffinity.com/es/film966114.html

# HENRI LANGLOIS Y LA CINEMATECA: CINE DE AUTOR

**Bernardo Fiol**

Henri Langlois fue una figura clave como coleccionista de films y defensor, entre una joven generación, de la pasión y el cine.

*"Un extranjero se desplaza a París y se queda prendado de la cinemateca y, en consecuencia, del mismísimo cine. Todos los que asistíamos a aquel local lo considerábamos nada menos que una catedral"*

Bernardo Bertolucci

El hombre clave que se encontraba tras la Cinemateca Francesa, madre de todas las filmotecas, era Henri Langlois. La Cinemateca fue fundada en 1936 por Georges Franju y Henri Langlois. Instigador de la Nouvelle Vague y activista en Mayo del 68, Langlois fue ante todo un hombre de cine, por cuyos ojos pasaron miles de imágenes reflejadas sobre una pantalla. Fue posiblemente el mayor cinéfilo que jamás haya existido. Desde pequeño empezó a coleccionar pequeñas películas que caían en su manos A la edad de 22 años decidió empezar con la tarea de crear un institución que se dedicase a preservar la historia de la imagen en movimiento, y se puso en contacto con fundaciones privadas. Todo empezó con diez películas y mucho entusiasmo. Era una pequeña colección privada pero en poco tiempo se convertiría en una institución subvencionada por el estado. Lo que empezó siendo un sueño juvenil acabó siendo la organización destinada al archivo cinematográfico más grande del mundo, en donde films de todas partes del mundo descansan y son cuidados de los trastornos que el paso del tiempo realiza sobre el débil celuloide, para que el acervo fílmico sea disfrutado y exhumado generación tras generación. Para Langlois, cualquier fotograma debería ser conservado.

No hubo en esta acción sólo una búsqueda de calidad, sino un esfuerzo ingente para rescatar la memoria histórica de la cinematografía. Con este propósito y para romper las convenciones rígidas del género, en 1935 creó el Círculo del Cine, primer cineclub francés. Varias de sus propuestas eran diferentes de las políticas imperantes en su entorno. Cabe recordar la más importante que se cimienta en una programación cinematográfica que estimule el conocimiento histórico, con ello distanciándose del Star System, patrocinado por Hollywood. Otra propuesta del Círculo del Cine consistió en proyectar films y más films, pero evitando que la crítica del espectador fuera un bisturí después de las proyecciones: "los debates son inútiles", solía afirmar Langlois.

Son este tipo de actitudes las que diferencian a Henri Langlois del cinéfilo habitual o incluso del teórico del cine medio. Langlois tenía una visión, una visión que luego influenciaría al nuevo cine frances de finales de los 50 y de los 60. Una visión que quería romper con el academicismo y quería anteponer la percepción pura, la emoción de la contemplación, al discurso, a la teoría, al formalismo. Antítesis similar a la que se encuentra entre la discursiva filosofía occidental que argumenta y deduce frente a la filosofía oriental que prescinde del discurso y la argumentación para centrarse en la contemplación sin palabras, en el sentimiento. Esta es la actitud que Langlois intentaba imprimir en los cinéfilos que se acercaban al Círculo del Cine y posteriormente a la Cinemateca: la sentida y silenciosa contemplación de las imágenes sobre los inútiles debates, la imagen sobre la palabra.

"*Cada día* – escribió Henri Langlois- *mientras nadábamos a contracorriente, obras artísticas esenciales a nuestra herencia intelectual eran destruidas*". La administración de Langlois en la Cinemateca fue autocrática y desordenada. Esto irritó a grandes personalidades del mundo político, en especial a André Malraux, entonces Ministro de Cultura, quien en 1968 intentó sustituirlo, al cancelar el subsidio gubernamental de apoyo. Langlois participó muy activamente en los sucesos de Mayo del 68. Los cineastas de todo el mundo apoyaron a Langlois, al invocar sus derechos de autor, amenazando con retirar el permiso de exhibición de sus cintas en la Cinemateca. Langlois triunfó.

Y fue esa década, la de los sesenta, la que vio triunfar a una generación de directores que en la década anterior se habían educado cinematográficamente en la Cinemateca. Si es cierto lo que dice Bertolucci, que las mejores escuelas de cine son las filmotecas, la Cinemateca Francesa en la que Godard, Resnais, Chabrol y Truffaut se educaron fue la mejor de las escuelas. El cine contemporáneo ("moderno" en sentido estético) nació en ese momento, y no sólo como planteamiento de nuevos métodos de producción y de realización, sino incluso de nuevos paradigmas a la hora de entender la historia y evolu-

ción de la historia del Séptimo Arte. La Cinemateca, con sus distintos ciclos, permitió a una generación de aficionados tener una comprensión total de la historia del cine y verla en su conjunto, algo que ninguna otra generación en ningún otro lugar había podido disfrutar. Se configuró así una nueva visión de la historia del cine, pudiendo ver las causas y los antecedentes de forma directa. Todo ello gracias a la labor de Langlois.

Esta generación que había crecido después de la Segunda Guerra Mundial (Truffaut, Godard, Resnais...) fue la generación que cambiaría el panorama del cine a nivel mundial. Su pasión desmedida por el cine, y en algunos de ellos por el cine americano, había nacido en la Cinemateca, donde habían podido visionar cientos y cientos de films. No se necesitaban debates, únicamente la contemplación vívida de las imágenes de forma silenciosa, casi religiosa. La Cinémathèque Française no era un museo cualquiera, debido sencillamente a la política de Langlois. Mostraba todo cuanto estaba en sus manos; se negaba a tener las películas en los sótanos. No importaba que fuera un material único o frágil: lo mostraba igualmente, inspirando a toda esa generación de jóvenes que se convirtieron en unos auténticos cinéfilos apasionados, más tarde apasionados críticos cinematográficos, y los mejores acabaron por devenir directores cinematográficos. Así que fue en este lugar que Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol y Alain Resnais aprendieron el oficio, sólo con ver todo un enorme amasijo de películas.

Sin entrar en la polémica sobre el dogmatismo que los primerizos escritos de los jóvenes críticos de *Cahiers* criados en la Cinemateca de Langlois, de lo que realmente hablaban era de su experiencia cómo espectadores de la Cinemateca. Su visión emocional del cine la habían "sentido" en las paredes de la Cinemateca, también allí se forjó su idea de percibir el cine como una experiencia vital: si a uno le interesa una película no era por lo que contaba la película, sino por lo que hay de uno mismo en esa película. En el futuro esta idea estará muy presente en el cine de Godard y de Truffaut. Fue en la Cinemateca de la calle de Messine donde empezó todo.

Godard y otros muchos conocieron a una figura clave dentro de la nueva ola francesa: André Bazin. La influencia de este hombre en el futuro cine francés y del devenir del cine universal es inmensa. Y fue en la Cinemateca y sobre las programaciones de Langlois donde el inconsciente fílmico de todos ellos empezó a tomar forma. La Cinemateca representaba en sus vidas un lugar de aprendizaje y de encuentro, en donde las sensibilidades creativas se iban educando en función de los ciclos visionados (cantidades ingentes de cine americano y cine francés).

Con la pasión desmedida de Langlois de mostrar todo, de que las películas no se arrinconasen y olvidasen en el almacén (la película de celuloide no sólo muere por el deterioro físico de la misma, sino también por el olvido de los potenciales espectadores), los asiduos a la Cinemateca Francesa pudieron descubrir algunos autores, que si hoy se habla de ellos en las "historias" del cine, es porque después, en sus escritos, Bazin, Godard, Truffaut y compañía hablaban de ellos. Jean-Pierre Melville fue uno de estos autores rescatados del olvido, así como algunos nombres americanos o algunas películas de serie b (westerns o películas policiacas) que hacían vibrar a la joven audiencia de la Cinemateca y en las que Bazin veía claramente plasmadas en ellas su visión del cine. Les gustaba recrearse en "películas fallidas", tal como las llamaba Godard, para explicar toda la urgencia y pasión del cine hecho desde las entrañas. Eran "fallidas" por lo que pudieran haber sido con un presupuesto mayor y con unos tiempos de producción más amplios, pero era ahí donde lo "antiacadémico" se mostraba en todo su esplendor. Y eso fascinaba a los jóvenes espectadores.

Godard intentó en *Al final de la escapada* plasmar esa urgencia y ese antiacademicismo a toda costa. En ella, (Jean Michael-Paul Belmondo) es un ex-figurante de cine admirador de Bogart que, tras robar un coche en Marsella, mata fortuitamente, y con un revólver que encuentra en la guantera, a un motorista de la policía camino de París. Allí, tras robar dinero a una amiga, va en busca de Patricia (Jean Seberg), una joven burguesa americana, sin ningún remordimiento por lo que ha ocurrido en la carretera. Patricia es una aspirante a escritora que vende el *New York Herald Tribune* por los Campos Elíseos. Espera escribir en el periódico y matricularse en la Sorbona. En Europa parece haber hallado una libertad que no existe en América. Michel le propone que se vaya con él a Roma a lo que ella se niega. Después de la negativa, Michel va cobrar un cheque a su código postal. Entonces sabemos que la policía le busca por la muerte del motorista. Muy influido por el cine americano de serie b, Godard homenajea en esta película a los cientos de films que vio en la Cinemateca, y especialmente a los films anónimos, urgentes y de bajo presupuesto en los que el cine se manifestaba en su faceta más directa.

Tanto en las películas de Godard, como en las de Truffaut, especialmente las primeras de ambos directores, los personajes tiene la costumbre de pasar las horas muertas del día dentro de una sala de cine. Esto no es más que el reflejo de lo que eran sus vidas, sobre todo en su adolescencia y juventud. Esto era la cinefilia. Nunca antes en la historia del cine se había mostrado tan explícitamente un fenómeno similar. La cinefilia de hecho, se definió a partir del encuentro de Bazin y los suyos con la Cinemateca de Langlois. El cine dejaba de ser un entretenimiento casual para convertirse en una actitud, un modo de vivir, y, en definitiva, una forma de ver el mundo. La cinefilia no es otra cosa que ver la vida a través del

cine. Y qué paradójico resulta descubrir que es el propio cine el que intenta reflejar la vida. De ahí que la cinefilia tenga ese lado vampírico y diabólico, en donde somos partícipes de un intercambio mefistofélico en donde recibimos "ilusión" de vida a cambio de pasar un tiempo real de nuestras vidas encerrados en una sala oscura. Aunque después de todo, al salir a la luz, descubrimos que esa "ilusión" de vida es mucho más real que la real. El veneno ya está en la sangre.

Los 60 supusieron no sólo el reconocimiento de un cine nuevo que cambiaría la historia y la industria del cine, sino también un periodo muy combativo para la Cinemateca Francesa. Combativo no sólo en el ámbito estético contra algunas formas de entender el cine, tal como llevaba décadas siéndolo, sino también desde el punto político, ya que el gobierno de De Gaulle intentó echar a Langlois de la Cinemateca que él mismo había creado. Se sucedieron manifestaciones, así como la presión de realizadores de renombre (de Kurosawa a Chaplin) así como la influencia de personas poderosas dentro de los entresijos de las instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio artístico. El gobierno tuvo que ceder, y así el pasional Langlois pudo volver a ponerse al frente del timón de la Cinemateca que era (y aquí si que se puede hablar de sentido literal) completamente su vida.

Con la llegada de los años setenta Langlois fue galardonado con un Oscar honorífico en 1973 por su empeño en la conservación y la restauración del patrimonio cinematográfico. Así mismo creó el Museo del Cine, en donde se encuentran cientos de objetos relacionados con el cine, y un elenco de reliquias técnicas que nos ayudan a una mejor comprensión del Séptimo Arte.

Antes de su muerte Langlois pasó mucho tiempo en Nueva York coordinando la creación de una representación de la Cinemateca Francesa en los Estados Unidos. Ambicioso proyecto que no llegaría a ver realizado.

La Cinemateca significó mucho para un grupo de personas que realizarían trabajos extremadamente relevantes para el cine. Fue un lugar de encuentro, intercambio, y por encima de todo la mejor escuela donde un cineasta europeo de la postguerra podía educarse.

El legado de Langlois y de la Cinemateca es enorme. Pero lo principal es que cambió la forma de entender el cine, primero en un pequeño grupo de individuos y a su vez éstos consiguieron a través de sus escritos y sus películas cambiar la visión de todo aquél que se acerca al cine. Y es ahí donde radica la revolución de Langlois: entender el cine como un arte, el Séptimo Arte.

# RESNAIS:
# DEL COMPROMISO CON LA IDEA AL COMPROMISO CON EL AFECTO

**Salva Martínez**

El texto que se presenta a continuación trata la producción del cineasta francés Alain Resnais. Ofreceremos dos aspectos esenciales para comprender la evolución creativa del director de *Hiroshima mon amour*, la primera película de la Nouvelle Vague.

¿Cuantos espectadores menores de treinta años han podido conocer o admirar a Resnais? ¿Cuantas veces se han podido ver sus cortometrajes, o *Muriel*, o un título tan mítico como *El año pasado en Marienbad*[125]? Estas son dos de las preguntas que lanzaba sobre Resnais el director del Festival de Sitges, Álex Gorina, hace ya más de seis años. El mismo Gorina respondía "*pocas, desde luego*".

En 2004, podemos hacernos las mismas preguntas y dar las mismas respuestas. Porque la obra de Resnais es todavía poco accesible, porque rara vez se proyecta una de sus películas. Porque parece aún más insólito pretender adquirir una copia en video de algunas de sus dieciocho obras o esperar a que la televisión redescubra una de las películas de este cineasta francés. Esta es la realidad muy a pesar de la necesidad de autores como Resnais que presenta el actual panorama de la producción cinematográfica.

Resnais dice tener tendencia aburrirse cuando ve películas o cuando dice estar haciendo películas "normales". A Resnais no parecen gustarle las producciones que no tengan un cierto punto de experimentalismo. Llega a declarar sobre esta cuestión que "*me gusta experimentar,*

[125] BOU, Nuria (et. al.), 1998. *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo.* Pag.13.

*probar, mezclar cosas que no tienen ninguna relación en principio. Busco eso, sí*"[126]. Por ello, desde sus primeras producciones, la voluntad de innovar ha estado muy presente. En 1955, el cortometraje *Noche y niebla* fue calificado por *Cahiers du Cinéma* de "*innovador y vanguardista*"[127]. En los apenas 30 minutos que dura *Noche y niebla* tiene lugar la primera convivencia de la Historia del cine de imágenes rodadas en color y otras en blanco y negro. Las primeras son de la cosecha del propio Alain Resnais, mientras que las otras son documentos de archivos históricos que datan de la época en la que los nazis perpetraban el genocidio judío. La dicotomía, uno de los temas centrales de Resnais, se manifiesta en este cortometraje en forma de presente en color, y de un pasado en blanco y negro donde no existe la hierba verde que cubre todo lo que filma Resnais una década después del exterminio judío. En éste y otros cortos anteriores, así como en los largometrajes que dirigirá después, se darán cita las dualidades y las paradojas que tanto caracterizan a la actividad creadora de Resnais [128].

Pero el cine de Alain Resnais son más que dicotomías y paradojas que toman forma gracias al lenguaje cinematográfico. De hecho, una vez que el mundo del periodismo etiquetó a los cineastas franceses de finales de los cincuenta y principios de los sesenta bajo el nombre de la Nouvelle Vague, Alain Resnais se caracteriza por ser un cineasta más comprometido que sus contemporáneos. Vincent Amiel, de la revista *Positif*, dice que Resnais puso de moda el compromiso en los años cincuenta y sesenta como no podría hacerse ahora[129].

Aunque es cierto que los Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol, Rivette, Varda... también estaban comprometidos. Pero este compromiso es, sobre todo, una exigencia de tipo cinematográfico muy bien definido por Dominique Chateau. Este pensador del cine explica el compromiso estético de las tres R (Rivette, Rohmer, Resnais ) y compañía gracias al espíritu de libertad que se vivía en el mundo del cine francés en los días de la Nouvelle Vague. La voluntad del cineasta de querer liberarse explica la utilización de decorados naturales, actores no profesionales, sonido directo, equipo de rodaje ligero... Resnais aporta a ese modo de proceder algo más, un compromiso que Vincent Amiel llama "*reflexión política*"[130]. Reflexión que en

---

[126] www.allocine.fr. [ Consulta: diciembre de 2004].

[127] CLÉMENT, Graminies (2000-2003). *Alain Resnais : Voyage dans l'autre temps*, [http://www.objectif-cinema.com/analyses/175.php]. [Consulta: diciembre de 2004].

[128] *Op. Cit. Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*. Pag. 258.

[129] GOUDET, Stéphane (2002). *Positif, Revue du cinéma: Alain Resnais*. Pag. 16

[130] *Op. Cit.* Pag. 16.

el cine de Resnais se observa "*en esa curiosa operación que consiste en borrar la ruptura entre lo simbólico, lo real y la representación*"[131]. Prueba de dicho compromiso, también es el tono anticolonialista de *Las estatuas también mueren* (1950-1953)[132]. Este cortometraje no se proyectará en salas dado que estuvo retenido por la censura. Posteriormente, fue retirado de los catálogos de las instituciones francesas. El compromiso de Resnais también se evidencia en algunos de sus primeros largometrajes como en *Hiroshima mon amour* (1959), *Muriel* (1963) o *La Guerre est finie* (1966). En estas tres películas, aunque también en la ya mencionada *Noche y niebla* o en otro cortometraje como *Guernica* (1950), se insiste en un tema adscrito a los inicios de la obra de Resnais: la destrucción de la civilización[133]. Estas películas contienen una protesta contra la eliminación física de seres humanos ya sea por la detonación de una bomba atómica sobre Hiroshima, o por las fuerzas coloniales francesas que ocupan Argelia, o por la policía de la dictadura franquista o por el nazismo. Dada la amplitud de la reivindicación, no es raro encontrar quien entienda que "*Resnais es un cineasta revolucionario*", como decía Michèle Firk[134]. La posibilidad de que la obra de Resnais se pueda calificar así, explica un rasgo diferenciador de Resnais. En palabras de Claire Vassé: "*Resnais se impuso como artista comprometido con su época. Esta conciencia política es, en parte, lo que le diferencia de la Nouvelle Vague*"[135].

Sin embargo el director abandona los "temas políticos" a partir 1974, fecha de producción de *Stavisky*. A partir de este momento, Resnais deja las ideas y la reflexión política para dedicarse a los "afectos"[136]. Dice Vincent Amiel que todos los elementos de las películas en que Resnais trabaja con ideas y reflexión política están bajo un control que no puede ser más exhaustivo. Dichos elementos son, por ejemplo, en *Hiroshima mon amour*, las escenas de amor en Nevers o en la ciudad japonesa, y el sufrimiento de las víctimas de Hiroshima. A través del "*desorden temporal construido*", el cineasta expresa su comprensión total del mundo que le rodea[137]. Si embargo, cuando Resnais parece dedicarse más a los afectos, el control desaparece. Por esta

---

[131] *Op. Cit.* Pag. 16.

[133] GOUDET, Stéphane (2002). *Positif, Revue du cinéma: Alain Resnais*. Pag. 63.

[134] GOUDET, Stéphane (2002). *Positif, Revue du cinéma: Alain Resnais*. Pag. 63.

[135] *Op. Cit.* Pag. 22.

[136] *Op. Cit.* Pag. 17

[137] *Op. Cit.* Pag 13 y 14.

razón aparecen temporalidades sujetas a todo tipo de accidentes como los de "*L'amour à Mort*" (1984). En esta película la cronología lineal de la historia se rompe con planos de pura experimentación formal. Cuando en 1997 Resnais dirige *On connaît la chanson*, el terreno de los "afectos" ocupa toda la preocupación de Resnais en la puesta en escena. Ésta, su penúltima película, iba a llamarse *C'est pas grave*, que es lo que decimos, según Resnais, "*cuando queremos enfrentarnos a algo muy doloroso*"[138].

Un elemento temático común en estas dos etapas de Resnais, una que trata "ideas" y la otra "afectos", es la presencia del sufrimiento humano. Lo señalaban los críticos de *Positif* en 1959 cuando se referían a *Hiroshima mon amour*.[139] El tema del sufrimiento no es sólo central en su primer largometraje, sino también en otros muy posteriores como en *L'amour à Mort* (1984) bajo la forma de una enamorada (Sabine Azéma) que pierde a su amante, o en *On connaît laChanson* cuando al final de la película aparecen engaños, fracasos y depresiones. Desde un punto de vista formal existe otra constante en Alain Resnais, se trata de la voluntad manifiesta de experimentar con el lenguaje cinematográfico en cada uno de los títulos que ha dirigido. Estas características, sumadas al lirismo de todas las producciones del cineasta, permiten hablar de una "*marca de fábrica Resnais*"[140].

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BOU, NURIA (et. al.) (1998). *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo.* Barcelona: Paidós.

GOUDET, STÉPHANE (2002). *Positif, revue du cinéma: Alain Resnais.* Gallimard.

GRAMINIES, CLEMENT (2003). *Alain Resnais: voyage dans l'autre temps.* [En línea] [http://www.objectif-cinema.com/analyses/175.php]. [Consulta: diciembre de 2004]


[138] Op. Cit. Pag. 227 *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo.*

[139] Goudet, Stéphane (2002). *Positif, Revue du cinéma: Alain Resnais.* Pag. 64.

[140] Clément Graminies, 2000-2003, "Alain Resnais : Voyage dans l'autre temps", [En línea] [http://www.objectif-cinema.com/analyses/175.php]. [Consulta: diciembre de 2004].

# HIROSHIMA MON AMOUR

**Pedro J. Gómez**

Estrenada en 1959, *Hiroshima mon Amour* de Resnais terminará siendo una de las obras más rompedoras de la Nouvelle Vague. Bajo el título, en apariencia algo equívoco, se intuye una relación entre el efecto devastador que sobre las mentalidades produce la aparición del arma nuclear y un cambio igualmente drástico, en el terreno de los valores y de lo afectivo. Destaca la tensión formal entre el tono documental y la elaborada construcción de un complejo mundo ficcional.

Lo que se espera, por lo general, de una película es simple y llanamente que nos haga pasar un buen rato. Lo que se espera de una película con ambiciones es que nos haga *pensar* un buen rato, lo cual tiene muy poco que ver con la idea más comúnmente extendida del cine como mero recurso para el entretenimiento.

*Hiroshima mon amour* (1959) no es una película fácil de ver. El cine de Alain Resnais, en general, tampoco. Hay que decir que él no fue propiamente un cineasta de ficción, sino que vino del documental artístico. Los rasgos de su estilo lo evidencian.

Considerado como un mundo aparte, algo así como una especie de isla dentro de la Nouvelle Vague, Resnais ha pasado a la Historia como el director "del tiempo". No se formó como los otros grandes en el grupo *Cahiers*, ni se dedicó intensamente a la crítica, ni en ésta –la revista del grupo-, ni en ninguna otra revista. Ha pasado a la historia por su manejo rupturista de la cronología del relato, lo que se observa más claramente en su posterior *El año pasado en Marienbad* ("L'année dernière à Marienbad", 1961). En realidad el concepto, como casi siempre sucede, estaba ya inventado por la literatura. Sabemos que los experimentos en papel son mucho menos costosos que en celuloide.

El concepto de narración, de relato en *Hiroshima mon amour*, es prácticamente inexistente. Utilizando una técnica más cercana al documental, asistimos a una continua alternancia entre el mundo de la destrucción que se nos sugiere (ya presente en las alusiones a la ciudad japonesa de Hiroshima, banco de pruebas de la primera deflagración nuclear sobre un objetivo real), y el mundo de la pareja, a través de los dos personajes protagonistas que viven una relación efímera, al margen de sus respectivos cónyuges.

El paralelismo va más lejos. Si el inicio de la era nuclear destruirá para siempre el concepto burgués de la guerra tradicional y la quimera de la tranquilidad, la pasión entre estos personajes, absolutos protagonistas de la historia, destruirá rotundamente los valores sobre los cuales se asentaron siempre la idea de familia, estabilidad sentimental y -¿por qué no decirlo también?- sometimiento de la mujer al hombre, entre otros.

Es un relato apocalíptico, se intuye en el propio título. Tejido con laboriosidad, nos habla del final de algo y del inicio de algo. La tarea del espectador consiste en decidir el qué.

Desde una perspectiva estrictamente cinematográfica, resulta llamativo el punto de vista utilizado, la focalización. La película discurre entre el torturado monólogo de una mujer, luego de un hombre, finalmente del diálogo entre ambos. Un recurso –la voz en off- nada grato a los puristas de la imagen, lo que no deja de ser un apriorismo, por cuanto tan imagen es lo que vemos como lo que escuchamos.

Las cámaras ligeras introducidas por los nuevos cineastas permitieron el rodaje en localizaciones naturales. Se recupera en estos años el concepto de *cinéma verité*, un cine por así decirlo, de cámara oculta, *voyeurista* por definición, en el que los personajes dejaban de ser personajes –máscaras-, para reivindicar su verdadero papel de actantes mostrando lo más íntimo: una especie de *big brother* a lo fino, si se quiere. Algo de este espíritu se puede rastrear en la película. Las escenas de la pareja en su intimidad están rodadas a ratos con poesía y a ratos en un tono marcadamente realista, de docudrama.

Tono documental y poesía se funden con provocadora insistencia. A menudo creemos que el documental, el buen documental, sólo debe hacer una descripción exacta y fiable de la realidad, en tanto que la obra cinematográfica de "arte y ensayo", debe aspirar justo a lo contrario, a reinventar el mundo. Esta película demuestra que ambas posturas no tienen por qué ser irreconciliables. Y tal vez en la impenetrable esencia de la pieza, se busca demostrar que el agua y el aceite pueden hacer una combi-

nación perfecta. No olvidemos que el eclecticismo es una de las notas más definitorias de la posmodernidad y que las nuevas olas fueron, en lo fílmico, un síntoma y un antecedente de ésta.

Para muchos puede resultar una película con exceso de retórica. Lo es. Sin ir más lejos, los pensamientos que se deslizan a través del monólogo interior de los personajes, están plagados de figuras literarias identificables: tropos, epanalepsis, reiteraciones... La imagen también intenta encauzar la potencia expresiva de las ideas, a través de una "retórica visual", aún balbuceante y en plena fase de búsqueda expresiva.

La fotografía en blanco y negro favorece la inclusión de colas de documentales, sobre los fragmentos de realidad reconstruida que nos propone la historia de pasión prohibida entre la mujer europea y el hombre japonés.

De especial interés resulta el juego de analogías visuales. Cuerpos desnudos solazados, frente a cuerpos humanos destrozados. Odio y amor. Procreación y destrucción. Nada nuevo, la eterna lucha de contrarios, cuya síntesis según parece, corresponde al espectador. A cada espectador.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


DE BAECQUE, A. & TESSON, C. (2004): *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Barcelona: Paidos.

BOU, N. (2003) : *Alain Resnais, viaje al centro de un demiurgo*. Barcelona: Paidos Ibérica.

MEMBA, J. (2003) : *La nouvelle vague*. Madrid: T&B Editores.

VV. AA. (1995) Tomo XI: *Historia general del cine. Nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra.

# LA VIDA ERA LA PANTALLA

**Miguel Ángel Fonta Góngora**

Nostálgico, romántico, cinéfilo, cineasta e intelectual. Éstos son algunos de los adjetivos que definen a Truffaut y por tanto a su cine. Sus películas están llenas de sentimientos cómo se demuestra en *Jules et Jim*. En este caso amor y amistad entre tres personajes que componen el círculo amoroso que Truffaut nos define de una manera lírica y poética.

"La vida era la pantalla". Ésta es, a mi entender, la mejor manera de comenzar a hablar sobre el director francés, François Truffaut. Perfilada a modo de homenaje póstumo por Eric Rohmer, resume en tan solo cinco palabras el cine del director galo: a lo largo de su carrera, Truffaut plasmó su vida a través de la pantalla. De hecho, la *opera prima* con la que abre su filmografía, *Los cuatrocientos golpes*, retrata de manera autobiográfica la vida del cineasta. Jean-Pierre Lèaud interpreta el papel de Antoine Doinel en el film. La vida del director se vio en todo momento reflejada por Léaud, que siempre encarnó el papel de Doinel en toda la filmografía de Truffaut. Éste le eligió en el cásting de su primera película cuando buscaba un parecido más moral que físico entre todos los niños que se presentaron a la prueba. Incluso el parecido físico entre Léaud y Truffaut era muy cercano.

La vida de Truffaut ha estado siempre ligada al cine y a la literatura, pasión transmitida desde niño por su abuela. Ejemplo de ello es la escena de *Los cuatrocientos golpes* en la que Doinel pone un altar a Balzac y que mas tarde arderá. ¿Cuantos niños de colegio pondrían un altar para rendirle homenaje a Honoré de Balzac? Es otra muestra más del amor de Truffaut hacia la literatura.

Intelectual, cinéfilo y cineasta, Truffaut bebe del cine desde su más tierna –aunque mas que tierna, atormentada-, infancia. Abre un cineclub cuando es muy joven, pero éste le costará la ruina y acabará en la cárcel.

Cineclub desde la infancia, ausencia de clase para colarse en el cine y crítico, hacen de Truffaut un amante sin igual del Séptimo Arte, que de alguna manera le meterá en problemas pero que también le salvará la vida.Gracias a Doinel, Truffaut nos lleva de viaje a través de su vida, hablándonos de sus miedos y pasiones, de cine, literatura e incluso de su relación con las mujeres: mientras que en películas como *La noche americana,* Truffaut nos ofrece su particular homenaje al cine, con *Fahrenheit 451* hará lo mismo hacia la literatura, y muchas de las películas de su filmografía harán lo propio con la figura de la mujer.

En 1959 Truffaut inicia el movimiento conocido como la Nouvelle Vague, con el que se rompen los cánones del cine clásico, y que se encargará de dar aires nuevos no sólo al cine francés si no también al europeo. Truffaut, crítico antes que cineasta, se forjó en *Cahiers du cinéma* donde abanderó algunas de las críticas mas feroces de su época.

Toda la vida de Truffaut se muestra en imágenes ¿Cuántos cineastas pueden presumir de tener una vida llevada al cine por un personaje? Truffaut lo hizo y realmente el personaje en la pantalla, Doinel (Léaud) y Truffaut eran una misma persona.

Poco después de terminar de rodar *Los cuatrocientos golpes*, Truffaut llevará a la gran pantalla la película que realmente nos ocupa, *Jules et Jim*, basada en una novela de Jean-Pierre Roché, autor novel a los 76 años. La obra de Roché será encontrada por Truffaut entre un montón de libros y rescatada por la sonoridad de las dos jotas del título. Es entonces cuando Truffaut se pone en contacto con Roché comunicándole que tiene intención de adaptar su novela al cine y convertirla en su *opera prima.* Más adelante, Truffaut se dará cuenta de que era una película demasiado complicada para llevarla a cabo como primera obra cinematográfica y decide dejarla para más tarde. El director le comunica a Roché la elección para el papel de la protagonista, Jeanne Moreau. El escritor, encantado de que su novela fuera llevada al cine y además por la actriz que Truffaut había escogido, Jeanne Moreau, moría poco después del inicio del rodaje.

Una de las cosas que llamó la atención a Truffaut, y me imagino que a todos nosotros, es el calor y la cercanía con la que Roché revivía los momentos de su juventud. El

cineasta francés los llevaría a la gran pantalla encarnados por Jules (Oskar Werner), Jim (Henri Serre) y Catherine (Jeanne Moreau). A sus 76 años, Roché había sabido contar con una cálida narración, como si realmente hubieran sido ayer, los momentos vividos en su juventud.

La película se abre con la presentación de los personajes, Jules y Jim, dos amigos, el primero austriaco y el segundo francés. Su relación de amistad comienza en París y está por encima de todo, hasta el momento de la discordia, que comienza con una mujer, Catherine. Será Jules quien se haga primero con ella. Poco después comienza la Gran Guerra que separará a ambos. Años después los dos amigos volverán a reencontrarse, y Jim visitará a Jules que ahora vive con Catherine y la hija de ambos.

La relación de trío amoroso comienza desde que los tres se conocen y se desarrolla hasta el final de la película. La primera parte resulta mucho más dinámica y ágil, y no será hasta la mitad que se vaya haciendo cada vez más lenta a fin de describir con más detalle la relación entre los tres personajes. Acción que transcurre con momentos que los tres pasan en la casa que Jules y Catherine tienen en Austria.

Su título es *Jules et Jim*, pero, ¿por qué no se titula simplemente *Catherine*? Realmente la película tiene sentido gracias a ella y la historia de ambos hombres gira en torno al personaje interpretado por Jeanne Moreau. Si bien el argumento parte de la historia de amistad que en un principio surge entre Jules y Jim, uno de los puntos de inflexión, cuando la película cobra todo su sentido es con la aparición de Catherine.

Jules, Jim, Catherine y el amor. Estos son los cuatro elementos que Truffaut plantea a lo largo de la película en todo momento. Cuatro elementos que se intercalan de manera magistral. Años más tarde de terminar el rodaje de la película, Truffaut recibirá una carta de la verdadera Catherine. Fallecidos los otros dos personajes en la vida real, la verdadera Catherine se pondrá en contacto con Truffaut para darle las gracias por la fidelidad con que éste contó su historia. Esta anécdota pone en evidencia cómo Truffaut quiso adaptar la novela con el máximo cuidado, dado que su autor ya no vivía. La muerte de Roché obligaría a Truffaut a recurrir al ejemplar de la novela que tenía siempre entre las manos a fin de no dejarse en el tintero ninguna parte importante de la obra que estaba adaptando.

*Jules et Jim* es la historia de unos personajes y de cómo sus vidas giran en torno al amor. Gracias a Roché y Truffaut nos encontramos con una película lírica que muestra

tanto la cara más amable del amor, la de la felicidad, como la menos amable: Jules es abandonado por Catherine y colocado en un segundo plano por Jim. Éste se encargará ahora de los sentimientos de Catherine con el consentimiento de Jules, que prefiere que su mujer esté en manos de su amigo antes de que caiga en brazos de un desconocido. De esa manera la mantendrá siempre a su lado.

*Jules et Jim* es una película sobre el amor, la amistad y los sentimientos que surgen entre los tres protagonistas. La amistad de Jules y Jim siempre está por encima del amor que los dos sienten por la misma mujer. Y esa amistad no tiene igual en el amor que los tres comparten.

Moreau y el papel que ella interpreta es maravilloso, pero, como suele pasar, ella siempre elige con quien quiere o no quiere estar. Catherine es la verdadera protagonista de la película y todo gira a su alrededor. Pero la película está contada en todo momento en un tono completamente poético. Eso es *Jules et Jim* una poesía en imágenes, unas imágenes que dejan ver las dos caras del amor pero que deja mucho a la fantasia. *Jules et Jim* es una película ambigua que deja muchos elementos abiertos a que la imaginación de cada espectador se acerque a ella. Gran parte de los temas que se tratan se dejan sin nada concretado para el ensueño y el libre pensamiento de todos los que nos paseamos por esta película increíble. Un recorrido que no deja indiferente y que siempre se disfruta, sean las veces que sean la que uno se acerque a ella.

El tono en el que narra Truffaut, y nos deja ver cómo lo hace, es de una suavidad deliciosa. Aunque ya hemos dicho que en muchos momentos es totalmente ambigua no hay dolor cuando se expresan conceptos como el (des)amor. *Jules et Jim* pasa por la comedia pero también por el drama, y nunca cae en el regodeo de la pena como punto principal para explicar el lado doloroso del amor. Ese sufrimiento está patente en la cinta aunque nunca se muestra explícitamente. La ambigüedad con la que juega Truffaut da pie a dejar el excesivo drama para la imaginación de cada uno. No quiere darle importancia a ese dolor en el amor, y no es que no hable de el, porque lo hace. Simplemente lo trata de tal manera que lo único que enseña es siempre algo bonito y que parece no hacer daño a nadie.

En definitiva, sería una delicia poder disfrutar y deleitarnos de esta manera con el cine y poder observar una historia que muestra los sentimientos humanos de esta manera. Como ya hemos dicho, *Jules et Jim* es poesía, y como toda poesía es belleza

cuidada y dolor maquillado que parece no hacer daño. Eso es *Jules et Jim*, una poesía que aunque exprese dolor y felicidad al mismo tiempo parece que siempre es felicidad y alegría.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


TRUFFAUT, François (1999). *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós comunicación.

RIAMBAU, Esteve (2002). *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós Ibérica.


[141] "El arte de Susana Bombal". La nación. Buenos Aires, 23-5-1971.

# ANTOINE DOINEL:
# HISTORIA DE UN PERSONAJE

# LA COMEDIA HUMANA SEGÚN TRUFFAUT

**Mercedes Miguel Borrás**

Expresar la realidad a través de la ficción fue el estandarte que paseó François Truffaut a lo largo de su vida, dándole forma a través del cine. Con su ópera prima Los cuatrocientos golpes aparecía un joven de catorce años, Antoine Doinel, una suerte de alter ego, que le acompañó durante dos décadas por un sendero que iba recorriendo paralelo a su vida. A través de Doinel, Truffaut se sumerge en la realidad, pero como aprendió de Renoir, la realidad es siempre mágica. Este es el motor que mueve sus historias, la clave que articula este relato de incesante búsqueda del amor; y que expresa simbólicamente la naturaleza de la poética de François Truffaut; un homenaje al arte cinematográfico visto en pocas ocasiones en la historia del cine.

*"¿Hasta qué punto creemos en las ficciones que nos propone el arte? Lo que importa, sospecho, no es creer en ellas, sino en la plenitud de la imaginación que las ha soñado."*

J. L. Borges[141]

François Truffaut uno de los grandes iconos del Cine de Autor e ideólogo de la Nouvelle Vague[142] recorrió la mayor parte de su carrera junto a Antoine Doinel, una suerte de *alter ego* que le acompañaría durante veinte años y con el que quedaba lacrada su idea sobre el cine: la mejor forma que tiene el artista para expresar la realidad es a través de la ficción.

---

[141] "El arte de Susana Bombal". La nación. Buenos Aires, 23-5-1971.

[142] Surgido a finales de los años cincuenta, los cineastas pertenecientes a la Nouvelle Vague reivindicaban el cine como lenguaje, fuera de las imposiciones industriales; un espacio de búsqueda hacia la realidad. De su estilo, autores etc, damos amplia cuenta en el capítulo "Cinefilia".

Tenía Truffaut quince años cuando fue internado en un correccional, doce años después realizaba su primera película *Los cuatrocientos golpes* (Les Cuatrecents coups, 1959), film que presentaba a Doinel y que partía de las experiencias del director pero al que la personalidad de Jean-Pierre Léaud (el actor que encarnó el personaje) dio luz propia, aunque quizá sería más certero afirmar que fue Doinel quien se adueñó de Truffaut y Léaud. Con Doinel, Truffaut, acompañado por Léaud, emprendía el recorrido a través de cinco films: *Los cuatrocientos golpes*, *Antoine et Colette* (parte de la película coral *El amor a los veinte años*, 1962), *Besos robados* (Baisers volés, 1968), *Domicilio conyugal* (Domicile conjugal, 1970) y *El amor en fuga* (L'amour en fuite, 1979).

Expresar la realidad a través de la ficción fue el estandarte que paseó François Truffaut a lo largo de su vida, dándole forma a través del cine y ayudado por la literatura, otra de sus grandes pasiones. Su filmografía, una constante reivindicación de esta idea, bascula entre el relato de corte naturalista, siguiendo a su maestro Jean Renoir, o las tramas policíacas, en consonancia con su admiración por el cine de Alfred Hitchcock, cineastas formalmente diferentes, pero con una misma intención de expresar sus ideas con el lenguaje cinematográfico (mediante la puesta en escena) y una mirada irónica hacia la realidad de su tiempo que ambos dejaron siempre patente en su cine. De Renoir extrajo la magia que hay en toda realidad; de Hitchcock, la tensión narrativa y el equilibrio precario característicos del suspense que le permitía desvelar lo que la realidad oculta.

En 29 años, dirigió 22 films, diez de los cuales fueron adaptaciones, pero el carácter autobiográfico estuvo siempre presente en su cine, cuyos temas giran alrededor de la infancia, *La piel dura* o *El pequeño salvaje*; el amor y la pasión en todas sus formas: el amor libre de *Jules et Jim* y *Dos inglesas y el amor*, o un amor apasionado que acaba en tragedia en *La mujer de al lado* (el suspense le servirá para desvelar los deseos ocultos tras un matrimonio convencional). Es el amor el que mueve el universo de François Truffaut (donde un niño regala rosas a la madre de su amigo de la que se ha enamorado, *La piel dura*), un amor solitario, quijotesco, en suma. Y siempre una mirada sensual e irónica que anima una misma búsqueda de libertad en todas sus formas o en otras palabras la idea del "absoluto" que Honore de Balzac plasmó a través de sus obra; escritor al que Doinel admira profundamente y con quien tiene muchos puntos en común. Si Antoine Doinel persigue el absoluto, François Truffaut, su *alter ego*, nos invita en este gran relato que se prolonga a lo largo del tiempo (de nuestra vida) a ser algo más que espectadores, a participar en su escritura, pues recorriendo los pasos de Doinel nos devuelve los nuestros. Un peculiar camino en el que se va elaborando una memoria colectiva.

*"Suerte de museo imaginario en que las obras serían escogidas no ya por su valor material o histórico, sino en relación con otros valores individuales, valores que nuestra condición de lectores ha incorporado desde fuera, desde un pasado curiosamente teñido por cada obra, y que ha terminado por teñirla."*[143]

El relato Doinel está empapado de un modo de vida y experiencias con las que el espectador se siente totalmente identificado. Una historia que expresa una relación no con la realidad sino con un discurso que tiene que ver con la verdad del espectador.

Una historia que nos sumerge en un *tempo* literario, cuya estructura narrativa, construcción de personajes y situaciones, se acerca a esa vasta obra que Balzac denominó *La comedia humana.*

## ¿QUIÉN ES ANTOINE DOINEL?

*"Doinel es un personaje imaginario que resulta ser la síntesis de dos personas reales, Jean-Pierre Léaud y yo. ... Jean Renoir me enseñó que el actor que interpreta a un personaje es más importante que ese personaje... No es de extrañar, pues, que Antoine Doinel, desde el primer día de rodaje, se alejara de mí para acercarse a Jean-Pierre."*[144]

Para la creación de este personaje divertido y triste a la vez, Truffaut se inspiró en el pasado. Doinel es un romántico, un joven del siglo XIX. Al ser padre por primera vez, con su hijo entre los brazos, proclama: *"Será Victor Hugo. Lo que Napoleón hizo con la espada tu lo harás con la pluma".*

Para Antoine las mujeres son mágicas; se enamora de ellas, les declara amor eterno pero esa misma pasión le lleva a búsqueda de otra mujer. Es un melancólico y cambia constantemente de estado de ánimo.

---

[143] TACCA, Oscar (1989) (1973). *Las voces de la novela.* Pag 163.

[144] TRUFFAUT, François (1999) *El placer de la mirada.* Pags. 23 y 31.

Rebelde e incomprendido, Antoine Doinel busca una familia y el amor de las mujeres, necesita ser querido. Pero cuando lo encuentra es incapaz de conservarlo, siempre está huyendo. Es un marginado. Apunta Truffaut:

*En* Los cuatrocientos golpes *quiere dejar de ser un niño, es decir, alguien del que se dispone sin pedir su opinión, alguien a quien se deja de lado, que se olvida o se rechaza cruelmente*"[145].

Es por esto por lo que busca sin descanso (siempre está corriendo) para salir de la realidad que le oprime. Resulta revelador su primer encuentro con Honore de Balzac, de cuyo libro *En busca del absoluto* lee Antoine un fragmento en voz alta:

"*De pronto el moribundo se alzó, lanzó una mirada a sus hijos que les estremeció como una centella. Se agitaron sus cabellos, temblaron sus arrugas, anunció su rostro un instinto de fuego. Nadie conoció ese rostro y locura sublime. Levantó un puño pistado por la rabia, gritó con voz retumbante la famosa frase de Arquímedes "Eureka, lo encontré".*

Creación, fuego espiritual, la luz, esa será la eterna búsqueda de Doinel, del que constataremos sus repetidos intentos, que ya desde el principio se evidencian vanos. Pues el altar que eleva tras la reveladora lectura a Balzac, acabará en un incendio y la consiguiente bofetada; y la redacción que escribe inspirada en el mencionado párrafo de Balzac terminará en una expulsión de la escuela por plagio. Pero los golpes no detienen a este joven apasionado, melancólico y optimista al mismo tiempo. Porque como dice su creador:

*"Doinel es un ser anacrónico, no es el símbolo de la adolescencia, juventud, madurez, no es una crónica de una generación, porque Doinel es único, un ser romántico extraído del XIX de donde provenía su adorado Balzac".*[146]

---

[145] Op. Cit. TRUFFAUT, François. Pag. 30.

[146] Op. Cit. TRUFFAUT, François. Pag. 32.

## LA POÉTICA DE TRUFFAUT

Este gran relato que forman los cinco films de Antoine Doinel expresa simbólicamente la naturaleza de la poética de François Truffaut; un homenaje al arte cinematográfico visto en pocas ocasiones en la historia del cine. A lo largo de 20 años el cineasta fue dejando huellas por un sendero que iba recorriendo paralelo a su vida. Finalizado el rodaje, la narración quedaba en suspenso para retomarla y reconstruirla pasados los años, con la distancia del tiempo transcurrido para el personaje, para el actor, pero también para el espectador. Estructura que le permitía regresar siempre a casa, aunque no por el mismo camino.

Una casa a la que se llega desde diferentes senderos, que tiene cinco puertas (films) a las que se puede acceder de forma independiente pero que están interrelacionadas y que guardan entre sí una cohesión interna.

Decía Truffaut que las buenas películas deberían poder simplificarse en una palabra, frase, idea, o tema. La serie de Antoine Doinel se encuentra entre ellas (es evidente) y si este gran relato constituye un recorrido por la vida del personaje, cada film abre una puerta que nos descubre un fragmento de su periplo vital:

- La separación entre el mundo de los adolescentes y los adultos (*Los cuatrocientos golpes*)
- El primer amor y el romántico anacronismo de Doinel (*Antoine et Colette*)
- Empezar de nuevo; la incesante búsqueda (*Besos robados*)
- El matrimonio o la negación del absoluto (*Domicilio conyugal*)
- La fugacidad; el amor se encuentra en el eterno presente (*El amor en fuga*)

Frases, ideas o temas que nos permiten vislumbrar el arco dramático de esta historia que se prolonga, como dijimos, a lo largo de veinte años.

***Los cuatrocientos golpes***: Los espacios van definiendo la vida del solitario Antoine y ese abismo que se abre con el mundo que le rodea.

"*Cuando oigo a un adulto añorar su infancia* –señala Truffaut- *tiendo a pensar que tiene mala memoria*"[147].

El apartamento donde vive con sus padres, en cuya minúscula habitación pasa las horas refugiado en sus lecturas; la escuela regida por unos rígidos e insensibles profesores que le castigan (Antoine dejará constancia de ello con un verso escrito en la pared de la clase donde ha quedado recluido: "Aquí sufrió el pobre Doinel castigo injusto de un profesor cruel por culpa de una vampi pintada en un papel") y finalmente le expulsan; las calles de París, donde deambula con su amigo René, el único con quien comparte sus sueños, y el reformatorio, lugar hacia el que inevitablemente se dirigen los pasos de un chaval rebelde con un espíritu libre e inconformista, del que escapará huyendo hacia el mar (Imagen que sobreimpresiona con el rótulo Fin). Un futuro amplio e incierto se abre para Antoine.

***Antoine et Colette***: "*¿Quien va a enamorarse a los veinte años de un chico que quiere a los padres cuando a esa edad lo que se busca es ser rebelde?*" Palabras de Truffaut que definen a este joven a contracorriente, que tras lograr la ansiada libertad conoce el amor con Colette, estudiante de música. Siguiendo los designios de su pasión cambia de casa con el propósito de acercarse a ella. Pero lo que conquista Doinel es a los padres de Colette y esto provocará el rechazo de la joven.

***Besos robados***: La intención de mostrar la realidad a través de la ficción queda patente en este film, que ya desde su inicio anuncia una doble mirada: la cámara se dirige hacia la puerta clausurada de la Cinemateca (incursión de un tiempo real en la ficción)[148], después recorre la torre Eiffel (icono de París y elemento recurrente a lo largo de la serie) y se detiene en un cuartel militar donde Doinel, que se alistó en el ejército, se refugia tras las páginas de Balzac (*El Lirio del Valle*) mientras sus compañeros bromean. Tras la lectura buenas noticias, le han concedido la licencia, pero sin honor como dice un alto mando (al que hemos visto impartir una clase sobre armamento creando metáforas femeninas para las metralletas a las que "hay que tratar como a las

---

[147] Op. Cit. TRUFFAUT, François. Pag. 26.

[148] Henri Langlois, director artístico de la Cinemateca que había fundado en 1936, fue destituido cuatro días después de comenzar el rodaje de *Besos robados*. Truffaut encabezó las manifestaciones que coincidieron con el rodaje de la película (Sucesos que recientemente ha narrado Bernardo Bertolucci en *Soñadores*, 2003)

mujeres, con delicadeza"). Comienza su recorrido por el mundo laboral; su primer empleo como vigilante nocturno en un hotel y, tras ser despedido, un nuevo trabajo como investigador privado le permite conocer personajes y situaciones muy diferentes que articulan la historia como una constante vuelta a empezar. Lo provisional mueve el relato y sin embargo Antoine busca "el absoluto".

***Domicilio Conyugal:*** Doinel se ha casado con Christine y trabaja vendiendo flores las cuales tiñe para conseguir "el rojo absoluto". Si en *Besos robados* el incesante retorno contribuía a definir la búsqueda de Doinel, ahora tiene otro estatus social (¿está domesticado?), un patio de vecinos (como un homenaje a sus maestros Renoir y Hitchcock )[149] y los personajes que habitan en él van elaborando la trama de esta historia, pues constituyen, metonímicamente, partes de la realidad de Doinel: la convivencia conyugal -el matrimonio mayor que vive al lado-; el impulso sexual -la camarera que intenta seducir a Antoine-; el misterio –el extraño personaje al que creen un estrangulador-; la soledad -el ermitaño que ve la vida a través de los demás- .... Y el propio Doinel que, aunque no le pagan por ello, se considera un escritor (está en proceso de creación de una novela, *Los líos del amor*). Pero sus flores se queman de tanto teñirlas (como el altar que erige a Balzac en *Los cuatrocientos golpes*), y su amor, una vez abierto, igual que las rosas, se marchita (Frenhofer, el famoso pintor de *La obra maestra desconocida* de Balzac, acaba tachando su obra de tanto buscar la belleza). Fracasa su ideal del absoluto: no consigue el rojo en las flores, ni ese amor que tanto desea.

***El amor en fuga***: La historia de Antoine Doinel se cierra con una estructura que mucho tiene que ver con su conjunto, pues está articulada en pequeños relatos que se van reconstruyendo, como los trozos de fotografías que le han servido a Antoine para encontrar a la chica de la que ahora está enamorado. Los fragmentos del libro (autobiográfico, por supuesto) que por fin ha publicado y que Colette, su primer amor, va leyendo, le permiten a Truffaut cuestionar las relaciones entre la realidad y la ficción. Doinel busca a una mujer a través de la fotografía que un hombre ha roto (no en vano uno de sus primeros empleos fue el de detective) y encuentra el amor de sus sueños. Paralelamente asistimos a la historia del personaje, con fragmentos de *Antoine et Colette*, *Besos robados, Domicilio conyugal*, vistos a través de su novela. El azar, el romanticismo y el amor ¡cómo no! se dan cita en este film en el que el personaje se encuentra con su pasado (Las mujeres de su vida comentan "somos del club Doinel"). Así se va creando

[149] Escenario utilizado por Jean Renoir en *Monsieur Lange* (1936) y Alfred Hitchcock en *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954).

esta narración que al mismo tiempo supone el clímax de este gran relato, en el que cada uno de los conflictos planteados alcanza su lógica consecución. Y, paradójicamente, es su deseo de absoluto el que hace que todo sea cada vez más fugaz: no casualmente se despide con un canto a la fugacidad ("Amor en fuga" como da título el film), al presente infinito, o al eterno retorno.

Truffaut bucea en la realidad, se sumerge en ella, pero como aprendió de Renoir (y Doinel se encuentra enmarcado en su cine más renoiriano) la realidad es siempre mágica. Este es el motor que mueve sus historias, la clave que articula este relato de incesante búsqueda del amor.

Es el conjunto de los cinco films el que le otorga todo su sentido, pues aunque los caminos abiertos con cada puerta se bifurcan, sus acciones, lugares, personajes y, por ende, conflictos se van repitiendo, evolucionan y, como toda narración, tras un desenlace concluyen. (Planteamiento -*Los cuatrocientos golpes* y *Antoine et Colette*- desarrollo -*Besos robados* y *Domicilio conyugal*- desenlace -*El Amor en fuga*-).

La acción se sitúa en Paris, arranca en sus calles, para introducirse en sus casas y sus habitantes. Los espacios van a definiendo los conflictos en los que se encuentra inmerso Doinel, su protagonista absoluto: en la pubertad, la escuela y el minúsculo apartamento en el que vive con su madre y padrastro, después el reformatorio y finalmente el mar; en la adolescencia la casa a la que se traslada para estar cerca de la chica de la que se ha enamorado; en la juventud, el cuartel y tras su liberación, las calles de París donde busca sin cesar amor, pasión...; con el matrimonio, un patio de vecinos en el que se refleja como un espejo su realidad ; y en la primera madurez, las cortinas que se descubren en una habitación a oscuras tras hacer el amor, finalmente un tren que le devolverá a la primera chica de la que estuvo enamorado. Y Doinel siempre corre ¿Pero hacia adónde? pregunta una de sus mujeres. Hacia el mar, huyendo del reformatorio, hacia el amor, al ser licenciado del ejército..... Corre siempre hacia adelante huyendo de la represión, la mediocridad, el hastío ("Yo nunca me aburro", le dice a Christine), buscando ese absoluto, que descubrió leyendo a Balzac, autor al que recurrirá hasta que él mismo se convierta en escritor (aunque sea de un solo libro) y se adentre en el éxtasis creativo. Pues si en *Los cuatrocientos golpes* le erige un altar; en *Besos robados* está leyendo *El lirio del valle* cuando le anuncian su licenciatura; y poco después será este texto el que utilice para seducir a una mujer mayor. Lector incansable, ajeno al mundo que le rodea, las lecturas siempre le depararán bondades. El mundo de Balzac le conduce al arte total, que buscará ya sea escribiendo una redacción en la escuela, o las rosas que

tiñe con la esperanza de lograr "el rojo absoluto"; y siempre, envolviéndolo todo, un profundo amor a las mujeres que para él, dijimos, son mágicas.

Una misteriosa historia circula paralela a la acción: un personaje que retorna a lo largo de la serie, cuyos signos nos remiten a un asesino, un gángster, o un violador... y que finalmente sabremos que no es más que un hombre enamorado, incapaz de declarar sus deseos (*Besos robados*); o un cinéfilo estudioso de Alain Resnais (en *Domicilio conyugal*). Subtramas que participan de las claves del género negro pero cuyo *tempo* y resolución dramática, están totalmente alejadas de lo que el espectador ha estado esperando. Y cuando desaparezca este personaje ahí estará Doinel (ahora convertido en escritor) para contar a su nueva chica cómo la encontró con un relato plagado de misterio, que ella, como espectadora, escucha emocionada a la espera de la resolución final.

Porque Truffaut siempre cuestiona el discurso desde su interior, y aunque construya sus films desde estructuras formalmente clásicas como el *thriller*, deja presente su peculiar estilo, rompiendo con el ritmo y la tensión narrativa, más interesado por las motivaciones de sus personajes que por el arco dramático de la historia. Es un Autor, consecuente con las ideas que impulsaba desde sus innumerables escritos.

## JUGANDO CON EL TIEMPO (TIEMPO DE FICCIÓN)

El tiempo, medida inexorable de todas las cosas, y fundamental en el discurso de ficción (si por algo existe la puesta en escena, decía Truffaut, es para comprimir o dilatar el tiempo), es el parámetro que estructura esta historia. Inmersa, como venimos señalando, en la realidad. Narra un periodo de la vida de Doinel -entre su adolescencia y primera madurez -pubertad (*Los cuatrocientos golpes*), adolescencia (*Antoine et Colette*), juventud (*Besos robados*), matrimonio (*Domicilio conyugal*), madurez (*El Amor en fuga*)- que discurre paralelo a la realidad (entre 1959 y 1979) de Truffaut, Lèaud y el espectador; es decir, el Tiempo de la historia (la realidad) se sumerge en el Tiempo del discurso (la ficción)[150]. Circunstancia que sitúa a este relato en un *tempo* cercano al

[150] Doinel es un hijo de la posguerra. Aparece para la ficción en 1959, cuando tiene 14 años y concluye veinte años después. Este personaje recorrerá junto a su mentor desde el final de la infancia (Truffaut tenía 27 años ) al final de la juventud. Vivió pues la revolución cultural y las revueltas de Mayo del 68. Pero, paradójicamente, Doinel está fuera de los acontecimientos, no se inmiscuye en ellos. Porque Truffaut se aproxima a la realidad pero la muestra tangencialmente, a través de los conflictos de sus personajes.

literario, pues su extensión, al igual que sucede en la novela, permite reflexiones, descripciones pausadas de acontecimientos, personajes o lugares, algo de lo que el cine, un lenguaje fuertemente sintético, adolece en mayor medida.

Esta construcción abre el relato como un crisol y dispara sus sentidos (hacia esa infinita galaxia de la que nos hablara Barthes[151]), conduciéndonos por un viaje que mucho tiene de melancolía, pues en cierta forma pone en escena dos finales. El tiempo, puesto que de su paso se habla, juega un papel fundamental en esta historia, que se inicia en el final de la infancia y acaba en la primera madurez, que nos habla de la pérdida de la infancia y perdida de la juventud, aunque no de la pérdida de la inocencia, pues el relato, construido en forma circular nos devuelve al inicio. Patente en las imágenes que clausuran el primer y último film.

En *Los cuatrocientos golpes* cuando Doinel dejaba atrás su infancia, tras romper las cadenas que lo atan a una realidad que le oprime, el mar se eleva como metáfora de la libertad y los sueños, pero también de la profunda oscuridad o el miedo de este personaje que ya no volverá a ser niño, o eso es lo que parece, pues Truffaut y Doinel se van a encargar de demostrarnos a lo largo de toda la serie lo contrario.

Porque Doinel es el eterno Peter Pan, su casa es el país de Nunca Jamás. Y Jamás será su emblema, aunque los que le rodean se empeñen en demostrarle lo contrario, en forma de matrimonio, paternidad, trabajo... Al final de este recorrido, por la que podemos denominar primera curva del ciclo vital (en la curva de la felicidad se encontraba Truffaut, encargándose al mismo tiempo de demostrar que 13 años no son nada y que seguía siendo tan niño como su personaje), vuelve a escapar, ahora de las ataduras que el destino le ha buscado, de nuevo la ley. Siendo un adolescente, el reformatorio del que huye corriendo sin parar hasta llegar al mar; en la madurez, de los juzgados a los que acude para separarse de su esposa, y sube a un tren persiguiendo a su antiguo amor, en busca del Absoluto, ese que trata de ofrecer a todas las mujeres pero que cuando lo encuentra le asusta y de nuevo huye. Persigue a Colette, su primer amor, que ahora está casada y además ejerce la abogacía; es decir, se encuentra inscrita en la ley, algo de lo que Doinel es ajeno porque es un ser libre, sin ataduras, solitario.

De este modo al hablarnos del tiempo el relato invita al espectador a salir fuera de ese otro tiempo, el histórico, que nos obliga a ser de determinada forma de acuerdo

[151] BARTHES, Roland (1999). *El placer del texto*

con sus condiciones sociales, físicas.... Tiempo para huir del tiempo, el absoluto para mostrar la futilidad, eso es Antoine Doinel.

## VIDA DE UN CINÉFILO

Truffaut iba frecuentemente al cine desde los ocho años y fue entonces cuando comenzó a crear archivos de films y directores. Su rebeldía, la falta de cariño de su madre y las deudas contraídas al montar el cineclub *Le Cercle Cinèmane* (en 1948) junto con su amigo Robert Lachenay, provocan su fuga de casa (su padrastro le encontró en el cine viendo Hombres intrépidos) y la reclusión en un centro de menores.

En 1950 se alista en el ejército, pero pronto se da cuenta de su error y huye. Recluido de nuevo, el prestigioso teórico de cine André Bazin le ayudó a salir, convirtiéndose, a partir de ese momento, en su mentor. Frecuenta la Cinemateca donde conoce a Jean-Luc Godard, Doinol-Valcroce y Liliane Litvin (enamorado de ella alquiló un piso frente a su casa. Después le inspiraría el personaje de Colette), entre otros, y comienza una prestigiosa carrera como crítico en Cahiers du Cinèma, desde donde impulsaría la noción de Autor, que dio lugar a un modo de hacer cine que desembocó en la Nouvelle Vague. Ideas que tuvieron su cenit en el estudio Una cierta tendencia del cine francés (fruto de cuatro años de trabajo). Su enorme repercusión sería el germen de la Politique des Auteurs (surgidas a su vez del célebre artículo de Astruc Cámera stilo).

En su primer cortometraje *Une visite* (Una visita, 1955) (rodado 16 mm. en el piso de Doinol-Valcroce, producido por Lachenay y cámara de Jacques Rivette), ya se vislumbran los temas que le acompañarán siempre: las dudas ante el amor y la vida, los miedos, la soledad. Durante su presentación en el Festival de Venecia, Truffaut se enamoró de Madeleine Morgenstein, hija de un importante distribuidor. Junto con él fundó la productora Les Films du Carrose con la que financió su siguiente cortometraje *Les mistons* (Los mocosos, 1957), basado en un relato de Maurice Pons, que obtiene el premio al Mejor Director en el Festival de Bruselas 1958. En su siguiente cortometraje, *Une histoire d'eau*, Godard fue el montador y dialoguista. Al mismo tiempo, Truffaut colaboraba con el director en el guión de *Al final de la escapada* (A bout de soufflé, 1959) film que junto con Los cuatrocientos golpes e Hiroshima mon amour abría las puertas para la Nouvelle Vague en el Festival de Cannes.

La fatalidad hizo que la muerte de su protector ocurriera la misma tarde que comenzaba el rodaje de su ópera prima. Las revueltas por la expulsión de Langlois se desarrollaron mientras rodaban *Besos robados*. (*Los cuatrocientos golpes* está dedicada a André Bazin, *Besos robados* a Henry Langlois).

## *UNA CIERTA TENDENCIA DEL CINE "TRUFFAUT"*

Forma y contenido están imbricados de tal manera en los films de Truffaut que es imposible separarlos. Si entendemos el verdadero sentido de estas palabras, llegaremos a acercarnos al universo de este cinéfilo impenitente, que en cada uno de sus películas fue dejando impresa su mirada.

Considerado el más clásico de todos los integrantes de la Nouvelle Vague, sus films resumen las ideas y, aparentemente, las contradicciones de este movimiento que contribuyó a renovar las estructuras cinematográficas y de cuyos convulsivos cambios se ha alimentado el Séptimo Arte desde entonces. François Truffaut rechazaba el cine clásico americano y, sin embargo, se nutría de él; bebía de sus fuentes y participaba al mismo tiempo del naturalismo del cine francés. En su célebre estudio *Una cierta tendencia del cine francés*,[152] hacía un alegato contra las adaptaciones que se estaban haciendo en su país por considerarlas meras ilustraciones de textos, pero gran parte de sus películas se apoyan en novelas. Paradojas que se concilian en una idea: la reivindicación del cine como lenguaje autónomo que, apoyándose en la realidad, es capaz de expresar las imágenes más bellas.

Doinel, ya lo hemos apuntado, supone la expresión de la idea de cine que Truffaut realizó y apoyó a lo largo de toda su vida. No quisiéramos cerrar esta aproximación al universo de Doinel-Truffaut sin constatar la relevancia de Balzac dentro de este relato, como dijimos, cercano a "La comedia humana"; pues forma parte, tanto de su historia (sabemos la admiración que siente el personaje hacia el escritor), como de la estructura interna (organizado en cinco partes independientes pero interrelacionadas entre sí). El director se apropia de ese modo de mirar al mundo y a la vida de Balzac -con la que creó una ficción apoyada en sus personajes, para que fueran ellos quienes aportaran datos sobre el protagonista que, en muchos casos saben más que él-[153] para hacerlos suyos y trasladarlos a su peculiar universo de cinéfilo.

Sigue a través de diferentes etapas la vida de un grupo social, concibe unos personajes y una familia a los que acompañará a lo largo de los años (de los que también él es parte implicada).Y como Balzac (pero también Renoir) es más importante cómo es visto el personaje a través de aquellos que le rodean que se convierten en espectadores y testigos de su realidad.

---

[152] Publicado en Cahiers du Cinéma, nº 31. Enero de 1954

[153] Todo relato supone un juego de información, entre lo que saben los personajes, el lector y el escritor.

## *Doinel o La comedia humana*

*"Hacer una película es mejorar la vida, arreglarla a nuestro modo, es prolongar los sueños de la infancia, construir un objeto que es a la vez un juguete inédito y un jarrón en el que colocaremos, como si fuera un ramo de flores, las ideas que tenemos actualmente o de forma permanente. Nuestra mejor película es quizá aquella en la que logramos expresar al mismo tiempo, voluntariamente o no, nuestras ideas sobre la vida y sobre el cine... Soy el hombre más féliz del mundo; realizo mis sueños y me pagan por ello, soy director de cine."* [154]

F. Truffaut

Coherente con sus ideas, la vida de Truffaut se ve reflejada en el espejo de la ficción.

Con cada film fue dejando impresas partes de su realidad. Lo que le interesa a este gran fabulador son los personajes, sus sentimientos y dudas, su necesidad de amor, sus miedos, su pasión por la vida, es decir, la búsqueda del ideal que les hace difícil separar la ficción de la realidad (pero como ocurre a los personajes de Renoir "*buscan la verdad, y chocan con los cristales de la realidad*").[155] Temas presentes en su obra que forman parte intrínseca del *corpus* Doinel.

Su obra discurre a la manera de una comedia de la vida o la "Comedia humana" como denominó Balzac a su *corpus* novelístico; entre su pasión literaria y cinéfila -en esa doble vertiente naturalista-hitchcockiana- y Doinel es la casa, el refugio de esta expresión artística, el lugar donde se encuentra la ficción de su propia realidad, pues esta historia reúne sus films y su vida.

Dijimos más arriba que el gran relato Antoine Doinel tiene cinco puertas, cinco entradas que conducen a un fragmento o porción de la vida, que se deja en suspenso para retomarlo años después, con sus consiguientes elipsis. El tiempo del discurso discurre paralelo a la realidad. Y como de introducirse en la realidad se trata en esos lapsus que Doinel está fuera de campo, durante esas "elipsis" se van colando por las "puertas" los films que rueda Truffaut, interviniendo en los conflictos que se alojan en su interior, cambiando sus desenlaces, y, paralelamente, se nutre de los mismos para construir sus historias.

---

[154] Op. Cit. *El placer de la mirada*. Pag. 286.

[155] Op. Cit. El placer de la mirada. Pag.114.

***Los cuatrocientos golpes***

*- Tirad sobre el pianista (Tiréz sur le pianiste, 1960)*
*- Jules et Jim (1962)*

***Antoine et Colette***

*- La piel suave (La peau douce, 1962)*
*- Fahrenheit 451 (1966)*
*- La novia vestía de negro (La mariée était en noir, 1967)*

***Besos robados***

*- La sirena del Mississippi (La sirene du Mississipi, 1969)*
*- El pequeño salvaje (L'enfant sauvage, 1969)*

***Domicilio conyugal***

*- Las dos inglesas y el amor (Deux anglaises et le continent. 1971)*
*- Una chica tan decente como yo (Une belle fille comme moi, 1972)*
*- La noche americana (La nuit americaine, 1973)*
*- Diario íntimo de Adela H ( L'histoire d'Adèle H., 1975)*
*- La piel dura (Peau d'argent, 1976)*
*- El amante del amor (l'amour, 1977)*
*- La habitación verde (La chambre verte, 1978)*

***El amor en fuga***

*- El último metro (Le dernière metro, 1980)*
*- La mujer de al lado (La femme d'à côté, 1981)*
*- Vivamente el domingo (Vivement dimanche!, 1983)*

Antoine encuentra su ansiada libertad en el mar (sabe el espectador que está atrapado, es un niño y no podrá escapar). Tras *Los cuatrocientos golpes* Truffaut rueda *Tirad sobre el pianista*; basada en la novela "Disparen sobre el pianista" de David Gooris); el género policíaco le permite mostrar a unos seres que buscan el amor entre la mascarada de la violencia (el pianista amante del amor encuentra comprensión en una prostituta). Si este film es un juego Hitchcockiano, *Jules et Jim* (basado en la novela de Pierre-Henri Roché), es un claro homenaje a la sensualidad y la libertad en el mejor estilo de Renoir. De regreso a Doinel, con *Antoine et Colette*, el personaje descubre por primera vez el amor. *La piel suave*, supone su puesta en escena del sentimiento mismo y *Fahrenheit 451* (basada en la novela homónima de Ray Bradbury), su denegación, a través de esa sociedad futurista imaginada por Bradbury en la que leer estaba penado. Una sociedad, bajo la mirada de Truffaut, cercana a la muerte. Muerte representada en *La novia vestía de negro* (según la novela homónima de William Irish). La cruel venganza de una mujer desposeída el día de su boda del ser amado. Por eso cuando retoma a Doinel con *Besos robados*, Antoine aparece leyendo, ajeno a las chanzas de sus colegas de cuartel; y al ser licenciado corre, corre hacia el amor (que rechaza en una prostituta que le ofrece sexo limpio, frío, distante). Entonces asistimos a *La*

*sirena del Mississippi* (de nuevo adaptando una novela de William Irish, *Vals en la oscuridad*), cuya protagonista es capaz de asesinar con tal de conseguirlo; y *El pequeño salvaje* donde un hombre (Truffaut) se encargará de mostrar-enseñar el amor a un niño que no sabe de su existencia (le ofrecerá el padre que Doinel no tuvo y que está buscando en los de cada chica de la que se enamora). En *Domicilio conyugal* Doinel está felizmente casado pero no obstante sigue buscando "el absoluto", ya sea en el color de las flores que se encarga de teñir, o en una bella mujer oriental, pero todo será inútil, las rosas acabarán quemadas, como el amor hacia esa mujer. Tras esta crisis del absoluto, del matrimonio, del ideal, en suma, Truffaut nos mostrará el amor bajo otras formas: amor libre (*Las dos inglesas y el amor*; basada en la novela homónima de Henri-Pierrre Roché); interesado (*Una chica tan decente como yo*, según la novela *Such a Gorgeous Kid Like Me*, de Henry Farell), y obsesivo (*Diario íntimo de Adela H,* basado en la obra de Frances Guille); el amor a todas las mujeres (*El amante del amor*; L'homme qui amait les femmes, 1977), para mostrarnos finalmente su pérdida (*La habitación verde,* apoyado en varios cuentos de Henry James). Con *El amor en fuga* cierra el ciclo de Doinel; su vida se ha resquebrajado y sobre ella reconstruye un relato de antemano roto, pero Truffaut-Doinel es un amante del amor de la vida, de las mujeres y si el absoluto es imposible, buscará el eterno presente: Dice Doinel a su nuevo amor:

"Siempre he ocultado mis emociones... Quizá lo nuestro no dure demasiado, pero hagamos como que sí".

La cámara retrocede para encuadrarlos a través de un marco, que bien pudiera ser la pantalla (cine-vida). Al fondo una pareja mayor se besa en la oscuridad (mientras escuchamos el tema que da título al film "L'amour en fuite"). Espejo, en el que se refleja su realidad, eterno retorno donde no hay mañana, ni mayores ni pequeños, más allá de lo establecido. Un tiempo para soñar.

Ficción dentro de la ficción, juego de espejos en cuyo vértice se encuentra Truffaut-Doinel o el espectador cinéfilo, eterno Peter Pan. Juguemos pues a que la felicidad existe, hagamos que la ficción sea realidad, soñemos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


BARTHES, R. (1999) *El placer del texto*. Barcelona: Paidós.

INGRAN, Robert; DUNCAN, Paul (Edts) (2004) *François Truffaut*. Taschen.

RIAMBAU, Esteve (1998). *El cine francés (1958-1998)*. Barcelona: Paidós. Studio.

TACCA, Oscar (1989) (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

TRUFFAUT, François (1999) *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós. La memoria del cine.

_____ (1966 ) *El cine según Hitchcock*. Barcelona: Paidós.

# CINEFILIA: EN TORNO AL NUEVO CINE ALEMÁN

# EL MANIFIESTO DE OBERHAUSEN O LA RUPTURA DEL MURO IDEOLÓGICO

**Pedro J. Gómez**

Tras la Segunda Guerra Mundial, Alemania queda dividida en dos estados: la República Federal de Alemania controlada por los aliados y con Estados Unidos a la cabeza, y la República Democrática Alemana de inspiración soviética. A uno y otro lado del muro, la industria del cine ofrece muy escasas aportaciones al panorama cinematográfico internacional. Un grupo de jóvenes cineastas, decidido a romper la atonía cultural de un cine a todas luces intrascendente, firma un manifiesto. Conocido como Manifiesto de Oberhausen, el texto pretende provocar en la industria una reacción, arrancar de los productores el compromiso de una producción más cercana a la realidad. El movimiento nace con la vocación de ser la versión alemana del Free cinema y la Nouvelle Vague, aunque sus resultados estuvieron lejos de las repercusiones de ambos precedentes.

Mientras en la República Democrática Alemana la media de largometrajes producidos a finales de los cincuenta cae de modo vertiginoso a la preocupante cifra de 12 films/año[156], el peso de la Guerra Fría se deja sentir también en unas películas de ficción poco conocidas en occidente, entre las que impera una visión servil y nada crítica del mundo socialista. Sólo unos pocos documentalistas (Karl Gass, Jurgen Botcher, Ulbrich...) consiguen que sus trabajos rebasen el muro que divide al viejo Reich y a la aún más vieja Europa...

[156] GUTIÉRREZ ESPADA, L. (1980). *Historia de los medios audiovisuales (desde 1926)..*

Pero en el lado Oeste, la situación sólo es más favorable, en apariencia. Es cierto que en la República Federal de Alemania, el número de películas que se produce cada año supera la cifra de la Alemania del Este –por ejemplo, 128 películas en 1958-[157], pero el interés y la originalidad de las cintas producidas deja a la industria nacional en una posición difícil frente a las otras cinematografías europeas y en especial, frente a la norteamericana. 40 años después apenas nos han quedado excepciones dignas de ser recordadas del cine de aquellos días, cuyo peso en la Historia del Cine Mundial queda lejos de la viejas glorias del expresionismo.

Realmente no hay cinematografía que no se haya librado del más abominable de todos los géneros: el bodrio. Muy distinto es que esta clase de producciones marginen cualquier otro intento creativo destinado a plasmar cuando menos las inquietudes latentes en la sociedad que lo engendra y lo recibe. Esto es lo que le está sucediendo al cine alemán de estos años. Renuncia deliberadamente a desempeñar el papel que le corresponde con su público, el papel de ser expresión artística, sublimación si se quiere, de un mundo en crisis, en conflicto.

Las estadísticas muestran una producción mucho más nutrida en el lado Oeste de Alemania, pero es una producción claramente anclada en lo que respecta a la evolución de los géneros. Es un cine escapista y en el fondo igual de complaciente con el poder, en el que predomina el *heimatfilm*, las películas de tono regionalista y ambientación rural, de asunto sentimental y tratamiento profundamente conservador.

Por lo demás, la distribución habla con sus propias cifras. Las salas se encuentran absolutamente plegadas al cine estadounidense, hecho más o menos parecido al que está teniendo lugar en los otros estados europeos. Su narrativa universal sin competencia le ha permitido establecerse en las salas de Europa e inculcar en la mayor parte de los espectadores un hábito de consumo que dura, aunque con matices, hasta nuestros días. Es en parte- la factura de la liberación, el precio a pagar por habernos quitado de encima la barbarie nazi.

La II Guerra Mundial descubrió dos nuevas armas extremadamente poderosas: la bomba nuclear y los medios de comunicación (particularmente el cine) como arma de manipulación, forjadora de mentalidades y escultora de valores. Mr. Marshall tuvo

[157] VV. AA. (1996). Tomo IX: *Historia general del cine. Europa y Asia 1945-1959.* Pag 175.

claro desde el principio que controlando ambas podría controlar el mundo. En la zona de influencia soviética, el cine tuvo desde los primeros años de la revolución un papel esencia como difusor de ideas entre un público analfabeto. Ahora que la revolución ha elevado considerablemente el tono cultural de las masas, se hace más específicamente necesario un dirigismo. Stalin, a través de Idanov y de la emblemática figura de Boris Shumiatski, ha creado una estructura gracias a la cual puede controlar los contenidos, aunque a costa de reducir drásticamente el número de producciones por año.

En ese contexto tan alentador, tan poco propicio a la novedad, de tanta claudicación al poder de las dos superpotencias, fermenta un movimiento cultural de jóvenes cineastas unidos bajo la bandera del denominado *Manifiesto de Oberhausen*.

Firman el documento el 28 de febrero de 1962. Son en total 26 cineastas, de los que casi ninguno –salvo Alexander Kluge- llegaría a alcanzar una verdadera notoriedad internacional, pero a los que luego se sumarían varias generaciones de nombres relevantes del cine, celebridades de indiscutible talento y prestigio mundial, como Schlöndorf, Fleischmann, Strauss, Herzog, Fassbinder, Wenders...

"El viejo cine está muerto" –dicen- "Creemos en el Nuevo" [158]. Ese fue el eslogan, la directriz, el primer paso. Lo más interesante fue que a partir de esta simple manifestación teórica se construyó el hecho. Y el hecho se denominó Nuevo Cine Alemán. Un nuevo concepto de cine representado por un extenso y variado catálogo de títulos que decían posiblemente lo de siempre, sólo que en un tono radicalmente distinto y en un momento en el que la estresada sociedad europea, pedía a gritos en todos sus territorios (ya que aún no "estados de la unión") un soplo de aire fresco, de rebeldía, de cierto descaro en el hacer.

Quizá sea obligación de los productores hacerse esta pregunta: *¿qué quiere ver el público?* Y tal vez no haya verdaderos motivos para que les censuremos por ello. Del éxito o fracaso de sus empresas depende el pan de muchas familias. Pero, a menudo, directores y guionistas sienten que tienen la obligación moral de transformar la pregunta y se la formulan así: *¿qué quiero que vea el público?* O dicho de otra manera, ¿qué mundo me gustaría? ¿Cómo puedo cambiarlo? Una ambición elevada, no cabe duda.

---

[158] ROMAGUERA, J. & ALSINA, H. (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Pag. 298.

El mundo de la escuela, mostrado a través de personajes sociales como los estudiantes (el pueblo), los maestros (la autoridad)... ha sido utilizado muchas veces como metáfora del estado y de la situación política, tal vez porque en él se puede criticar lo que no funciona (las reglas duras, la intolerancia, el "porque sí"), aludiendo directamente a los orígenes del problema (la educación como transmisión de unos valores), se puede analizar en un microcosmos de personajes, lo que no son otra cosa que actitudes sociales y comportamientos de grupo.

Quizá por todo ello no resulte extraño que una obra como la de Robert Musil, densa y sugerente, provocadora a la vez, demandara una adaptación cinematográfica urgente en la versión *El joven Törless* (Volker Schlöndorff, 1966), en un tiempo en el que eran necesarias películas en las que se plantearan esta clase de conflictos.

En *El joven* Törless, una sociedad insatisfecha y con evidentes taras, se mira en el espejo de un sistema educativo ambientado en un tiempo anterior pero igualmente pervertido. El telón de fondo es en esencia el mismo: una juventud que pide paso, que reclama una nueva forma de mirar la libertad.

Siete años antes Truffaut había vuelto también a la escuela para ambientar su, en cierto modo autobiográfica, *Los cuatrocientos golpes*; dos años más tarde que Schlondorff, Lindsay Anderson lo haría también con su polémica *If* (1968). Todas son historias parecidas que pasan por lugares comunes: el adolescente en un momento trascendental de cambios, enfrentado como héroe solitario a las inclemencias de un sistema basado en el argumento de autoridad o lo que es lo mismo, la autoridad sin argumentos.

A la vez, cada historia es diferente a las otras porque hablar de un mundo de jóvenes que gesta su futuro es hablar de un mundo por hacer, de lo que pudo haber sido y no fue, de nuestro ayer, del mañana que no conoceremos jamás.

Si se me permite la broma, hoy sería difícil utilizar la falta de libertad en las aulas para mostrar la falta de libertad en la sociedad, pues es sabido que en la actualidad mandan las APAS, los sindicatos de alumnos y el Ministerio, en ningún caso los maestros, al parecer meros enemigos públicos de la sociedad. Y no da la impresión tampoco, de que en nuestras sociedades occidentales se tenga la sensación de que pueda faltarnos libertad alguna, aunque quién sabe... asusta pensar que lo que a lo mejor tenemos no es verdadera libertad y que lo que a lo peor nos falta, es la capacidad para tomar conciencia de ello porque en tal caso seríamos esclavos, amodorrados en el bienestar y sin conciencia de la necesidad de una liberación.

Al margen de la pregunta que se hagan los productores antes de lanzar una película o la que puedan hacerse directores y guionistas, quizá previo a todo ello, deberíamos considerar si realmente se da en el público una verdadera demanda de producto (audiovisual en este caso, pero aplicable a los miles de productos que no responden a necesidades incuestionables y que se nos ofrecen por decenas), o si, por el contrario, ni siquiera tiene conciencia de necesitar alguna clase de discurso, si está abierto a cualquier novedad que por forma o contenido, sea capaz de sorprenderle, de sacarle de lo monótono, de la rutina, del indiferente gris diario.

Las nuevas olas europeas, todas ellas, marcan el último intento en el tiempo por trastocar el cine, por revolucionarlo. Todo lo posterior, incluido el "Dogma", han sido meros ecos resonando a su compás.

El cine (también los otros medios, pero en aquellos días y aún todavía hoy el cine, en especial el cine) desempeña un papel idóneo de púlpito en las lides ideológicas, planteando, como motor de cambios, nuevas inquietudes que inciten nuestra reflexión. ¿Por qué ya no hay verdaderas revoluciones? ¿Hemos conseguido el mundo perfecto? Creo que no. ¿Es que no queremos cambiar nada? Prefiero pensar que no. ¿Es que ya no hay nada que cambiar? Eso seguro que no.

Alemania aportó en los años 20 del siglo pasado, una de las más relevantes revoluciones del cine de todos los tiempos: el expresionismo. Mucho se ha especulado sobre el tono premonitorio de aquellas imágenes monstruosas con relación a lo que habría de venir después, aunque no faltará quien diga que, a toro pasado, siempre es fácil encontrar causalidad donde puede que sólo hubiera casualidad.

En los años 60, Alemania no podía quedarse desvinculada de la ruptura que las otras cinematografías europeas estaban aportando como respuesta al cine más convencional y repetitivo. Sin embargo, la aportación del cine alemán en estos años, no es ni mucho menos comparable a la aportaciones de los expresionistas y sus secuelas (el *kammerspielfilm* y la Nueva Objetividad Cinematográfica). La Alemania de Adenauer tampoco era la república de Weimar y en estas consideraciones, no lo olvidemos, los contextos son los marcos explicativos más privilegiados.

Como el adolescente, la sociedad crece y se apalanca. También los apóstoles de su rebeldía experimentaron una metamorfosis –justo es señalarlo-, adecuada a las circunstancias de su devenir (adaptación al medio, diría Darwin), así que no es extraño que

muchos de aquellos jóvenes cineastas, se hayan instalado al final de sus carreras en Hollywood o que, sin salir de Europa, se hayan especializado en formatos cinematográficos como la superproducción, tan reñida y distante casi siempre con la creatividad y con el ingenio.

Los presupuestos con muchos ceros siempre han sido un buen argumento. Pero –por utilizar un referente literario- "esa ya es otra historia", o dicho en términos algo más cinematográficos: *Nobody is perfect.*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


GUTIERREZ ESPADA, L. (1980). *Historia de los medios audiovisuales (desde 1926) Cine y fotografía.* Madrid: Pirámide.

ROMAGUERA I RAMIO, J & ALSINA THEVENET, H. (Eds.) (1998). *Textos y manifiestos del cine.* Madrid: Cátedra / Signo e imagen.

VV. AA. (1996). Tomo IX: *Historia general del cine. Europa y Asia 1945-1959.* Madrid: Cátedra.

# ROBERT MUSIL: ÍDOLOS DE LA VIOLENCIA

**Luis Gonzalo Díez**

La rebelión de lo prohibido contra el orden vigente destaca una lucha encarnizada por el *poder espiritual.* Robert Musil aborda este asunto de claras resonancias míticas en *Las tribulaciones del estudiante Törless*, novela cuya acción transcurre en un internado masculino situado en el corazón de la "Europa moderna".

La violenta colisión entre la atmósfera disciplinada y monacal del instituto y una corriente subterránea que arrastra a cuatro alumnos hacia "un mundo fantástico, lleno de aventuras, tinieblas y misterios, sangre e impensadas sorpresas" terminará aclarándose en la conciencia del protagonista como una *crisis cultural*, como una dramática alteración de las "dimensiones naturales" de las cosas.

Törless ve difuminarse en torno a él las tradicionales diferencias entre el bien y el mal. De repente, todo es posible, desde la idea más atrevida hasta el acto más inconfesable. Lo prohibido se ha rebelado y una perturbadora indiferenciación se cierne sobre el instituto. Poco a poco Törless irá comprendiendo que la rebelión liderada por Beineberg, el oscuro filósofo del grupo, defensor de una mística de inspiración oriental, no se dirige al otro lado del orden establecido para contemplar lo que este oculta y adquirir una libertad y sabiduría mayores.

Detrás de esa rebelón y de las prácticas a las que aboca (abusos sexuales, violencia física y psicológica, estrategias de dominación y manipulación), aflora una lucha, más o menos encubierta, por el *poder espiritual* del instituto, por dirimir a qué dios hay que venerar y a qué sacerdotes hay que obedecer. Combate entre dos sacralidades, la representada por el dios del orden aristocrático y militar, de cuyo culto se encargan los profesores, y la encarnada por el dios oriental de Beineberg. El asalto al poder de este

último se materializa en un escenario ritual donde Beineberg, junto con Reiting, someten al dulce y débil Basini a todo género de abusos y humillaciones ante un Törless al mismo tiempo seducido y asqueado por lo que ve.

Pero más allá del *sacrificio* de Basini, lo que anhela Beineberg es el alma de Törless, el cual ha entrado en un "sueño profundo" donde nada permanece en su lugar y donde todo puede adquirir un nuevo y desconocido valor. En esto radican las tribulaciones de aquél, en haber descubierto una dimensión de la vida que choca brutalmente con la convencional sin poseer un criterio para decantarse por una u otra. El proceso de decantación de Törless, situado en un campo de fuerza magnetizado por dos polos opuestos (el enigmático y autoritario de Beineberg y el del seguro y cortante profesor de matemáticas), le alejará progresivamente de ambos y le abrirá las puertas de una tercera dimensión. En ésta, podrá construir libremente su personalidad, al margen de cualquier dominación sacerdotal, sea conservadora o transgresora.

Desde esta tercera dimensión, Törless escapará al *juego de lo sagrado*, a la lucha en que se ha visto inmerso entre dos versiones de la sacralidad, entre un culto aristocrático y militar, típico ceremonial de un instituto de la "Europa moderna" que preparaba a sus alumnos para ingresar en los altos puestos del Estado o del Ejercito y para interiorizar unas pautas rígidas de comportamiento, y un culto de raíces orientales que recordaba a "un templo indio en ruinas, en medio de lúgubres imágenes de ídolos y serpientes encantadas". Los "ídolos" del orden establecido y de la subversión de ese mismo orden se le terminan presentando a Törless como el anverso y el reverso de una misma moneda, ambos igualmente impulsores de unas estrategias de dominación que buscan coartar la libertad de los hombres.

Al respecto, nada más aleccionador que el hecho de que Basini sea *sacrificado* como ladrón en el *altar* del instituto por profesores y alumnos y como homosexual en el altar del cuarto de las "bambalinas" por Beineberg y Reiting. No haber participado activamente en ambos *sacrificios* salva a Törless de la violencia que destila lo sagrado y descubre los misteriosos vínculos que existen entre el conservador profesor de matemáticas y el transgresor Beineberg, la zona visible y oculta del instituto, el cumplimiento y la violación de las normas. Gracias a este saber, finalizan sus "tribulaciones" y adquiere una "confianza absoluta en sí mismo".

# EL AMIGO AMERICANO (EL TALENTO DE MISTER WENDERS)

**Xavier Fortino**

*Wenders convierte una novela de serie negra en una desengañada reflexión acerca de las relaciones entre dos continentes.*

El argumento: Un alemán, fabricante de marcos para cuadros, debe cometer un asesinato. El motivo: padece una enfermedad terminal y, cometiendo ese crimen, su familia podrá sustentarse económicamente cuando él haya muerto. El farsante: Tom Ripley, un americano. La novela: *El juego de Ripley*, de Patricia Highsmith. La adaptación: brillante. Poco puede decirse que no se haya dicho ya sobre una de las películas clave del llamado "Nuevo cine alemán", probablemente su cota más alta y un verdadero clásico del cine moderno.

En un principio puede resultar extraño que la película más *personal* de un cineasta tan *personal* como es Wim Wenders resulte ser una adaptación. Y es más: no es una adaptación a secas, sino la adaptación de una novela *norteamericana*. Y aún diría más, como Hernández y Fernández: no sólo es la adaptación de una novela norteamericana, sino la adaptación de una novela norteamericana *de serie negra*... Algo falla. ¿Cine negro en Alemania, en 1977? Pues sí, y no. Contradicción suele ser sinónimo de Wim Wenders, y esta no iba a ser la excepción.

Según Wenders, Ripley es Ripley. Sin embargo, el atribulado Jonathan Trevanny es, por obra y gracia del cine, Jonathan Zimmermann. Wenders ha *alemanizado* al protagonista, y con esto las posibilidades de la obra aumentan exponencialmente. Ya no se

trata simplemente de la historia de un pobre hombre manejado vilmente por otro, y de las consecuencias de su relación. Ahora es un alemán manejado vilmente por un americano, y lo que en la novela de Patricia Highsmith era una intrincada trama de suspense, en la película de Wenders se convierte en una disección de las relaciones entre Europa y América. El amigo americano nunca deja sus cartas a la vista, y puede pasar de ser tu mejor aliado al peor de tus enemigos en cuestión de minutos. Aunque nunca se sabe.

De paso, Wenders nos muestra la Alemania de la época con una mirada clara y objetiva, pero tamizada por un halo alucinado que nunca abandona la película (ni la filmografía de Wenders, dicho sea de paso). De estética muy cuidada y grandes contrastes, *El amigo americano* es una de las adaptaciones más valientes que se recuerdan. Valiente por cómo traiciona al texto original y las intenciones de éste con el fin de elaborar su propio discurso, en una pirueta comparable al *Apocalypse Now* de Coppola. Como señalaba más arriba, la contradicción es una constante en el cine de Wenders.

Hagan una prueba: lean *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, y luego vean *Apocalypse Now*. Constatarán que, por algún extraño motivo, hay muy pocos elementos de la novela que se mantengan en la película... y sin embargo, todo lo que Conrad quiere expresar, y más, se encuentra en *Apocalypse Now.* Es la magia de las (buenas) adaptaciones cinematográficas. También pueden hacer este experimento con *El amigo americano*: es una magnífica adaptación cinematográfica porque amplía la propuesta de la novela y la lleva hasta lugares que Patricia Highsmith -que Dios me perdone- nunca hubiera imaginado.

# LAS PELÍCULAS

# LOS PECES ROJOS

*por Elena Medina de laViña*

**Dirección** José Antonio Nieves Conde

**Guión** Carlos Blanco

**Fotografía** Francisco Sempere

**Música** Miguel Asins Arbó, Canciones: letra de Luis LigeroEspaña, 1955 / B/N. V. O. en castellano 100 min.

**Ficha artística** Arturo de Córdova, Emma Penella, Félix Dafauce, Pilar Soler, Félix Acaso, Manuel de Juan, María de las Rivas, Montserrat Blanch, Ángel Álvarez, Luis Roses, Gorostegui. Julio, Manuel Guitián, Rafael Calvo Revilla, Antonio Moreno, María del Carmen Pastor, Juan Olaguibel, José G. Rey, Oscar Acebal, Joaquín Bergia, Mike Brendel, Rubio. Tony, Martín Gómez, Rafael Cortés, Carlos Miguel, Sandy, Manuel Aguilar, Cristina Alcázar, Juan Cazalilla, María de los Angeles Pérez

**Sinopsis** Una noche de tormenta, Hugo e Ivon llegan a un hotel de Gijón, según dicen acompañados del hijo del primero. Salen a ver el mar embravecido y poco después Ivon regresa pidiendo socorro porque el muchacho ha sido arrastrado al mar. El cadáver no aparece, y un comisario se hace cargo del caso.

## CLAVES

El director, José Antonio Nieves Conde trató varias veces el cine negro y policíaco y aunque no es un género abundante en su filmografía, en muchas ocasiones incluye rasgos del género en sus películas, como en *Surcos* (1951), en la que aparece el tema de la prostitución y la muerte violenta, o como en *Todos somos necesarios* (1956), en la que los tres personajes principales son ex-presidiarios.

La película tiene un guión original de Carlos Blanco, autor también del guión de *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952), con la que tiene un punto en común: El intento de cometer un crimen perfecto.

- Tuvo una realización muy elaborada, cuidando al detalle los personajes. En sus localizaciones se combinaron decorados naturales y de estudio, con exteriores reales en Madrid y Gijón; en esta localización se incluyó una secuencia de tormenta, que evidencia la utilización dramática de los escenarios; la tormenta interior del personaje se refleja perfectamente en la tormenta real.
- Como anécdota diremos que tanto el guionista, Carlos Blanco, como uno de los directores artísticos, Gil Parrondo, son asturianos
- *Peces rojos* tiene un tono mucho menos moralista que otras del momento, gira en torno a la naturaleza de la mentira y se pone el acento en el drama interior del personaje, más que en la lección de moral o en la necesidad del castigo.
- El film se estructura en tres flash-back que son la narración del escritor sobre su propia historia; el tercero de ellos nos remite al comienzo del relato y continua con los hechos reales; durante parte de la película el espectador no es partícipe del engaño y se le plantean dudas sobre la realidad del personaje a medida que la trama se complica.
- El director quiso cambiar el final y hacer que el protagonista se suicidara, pero el productor lo rechazó y una consulta a la Junta de Clasificación y Censura confirmó que el suicidio era un tema prohibido.

# EL MUNDO SIGUE

*por Mercedes Miguel Borrás*

| | |
|---|---|
| **Dirección** | Fernando Fernán-Gómez |
| **Guión** | Fernando Fernán-Gómez<br>Basada en la novela homónima de Juan Antonio Zunzunegui |
| **Producción** | Juan Esterlich |
| **Fotografía** | Emilio Foriscot |
| **Música** | Daniel J. White |
| **Montador:** | Rosa Salgado |
| | España 1963. B/N. V.O. en castellano. 124 minutos |
| **Ficha artística** | Lina Canalejas, Fernando Fernán-Gómez, Gemma Cuervo, Milagros Leal, Jacinto San Emeterio, Agustín González, María Luisa Ponte, Ana María Noé, Francisco Pierrá, Joaquín Pamplona, José Morales, Cayetano Torregrosa, Fernando Guillén, José Calvo, Antonio G. Escribano, Antonio Paul, Pilar Bardem, Rafael Calvo Revilla, Enrique Soto, Rosa Luisa Gorostegui, Marisa Paredes. |
| **Sinopsis** | En el madrileño barrio de las Maravillas, residen Doña Elo y su marido Don Agapito, agente municipal. Tienen tres hijos con caracteres muy opuestos, Luisa vive con ellos, y trabaja en una tienda de modas, su máxima aspiración será cazar a un marido rico que le proporcione posición y dinero. Rodolfo, también habita la casa familiar y es un beato pusilánime que contempla con resignación los problemas familiares. Por su parte, Eloisa está casada con Faustino, y tienen tres hijos. La convivencia con su marido es un calvario, ya que la maltrata y se gasta el sueldo en quinielas futbolísticas. |

## CLAVES

- *El mundo sigue* cuenta la vida cotidiana de una familia de clase media madrileña en el Madrid de la posguerra. Fernando Fernán-Gómez, ayudado por la novela de Zunzunegui, crea un relato neorrealista con tintes cercanos al esperpento, algo muy proclive en la filmografía del director.
- La película continúa el camino abierto con *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), comedias costumbristas y *El extraño viaje* (1964), drama por el que fluye la ironía, y con el que mantiene muchos puntos en común. Aunque *El mundo sigue* adquiere por momentos tintes trágicos.
- *El mundo sigue* no se estrenó en las grandes ciudades ya que los censores no aceptaron el retrato amargo y cruel de la sociedad .
- El tono irónico y esperpéntico sitúa a Fernán-Gómez en un estilo cercano al teatro de Jardiel Poncela y al cine de Edgar Neville.

# EPÍLOGO

*por Elena Medina de laViña*

**Director** Gonzalo Suárez

**Guión** Gonzalo Suárez
Basado en su novela *Rocabruno bate a Ditirambo* y dos cuentos contenidos en su libro *Gorila en Hollywood.*

**Fotografía** Carlos Suárez

**Música** Juan José García Caffi.

España, 1984. V.O. en castellano. 90 minutos.

**Ficha artística:** Francisco Rabal (*Rocabruno*), José Sacristán (*Ditirambo*), Charo López (*Laína*), Sandra Toral (*Ana*), Manuel Zarzo (*Tío*), Cyra Toledo (*Madre*).

**Sinopsis** Mediante el recuerdo de una bella mujer, Laína, asistimos al reencuentro de los escritores Ditirambo y Rocabruno que deciden crear una última obra juntos; a pesar de que hace muchos años que Rocabruno decidió dejar de escribir y vivir retirado en el campo. Sin embargo, accederá a la petición de su antiguo amigo a condición de que Laína, de la que ambos están enamorados, esté con él mientras escribe.

**CLAVES**

- En esta película Gonzalo Suárez vuelve a retomar a sus personajes *Rocabruno* y *Ditirambo*, ya aparecidos en la película *Ditirambo*, que se basaba en su novela *Rocabruno bate a Ditirambo*. En esta ocasión utilizará también los cuentos *El auténtico caso del joven Hamlet* y *Combate*, ambos contenidos en su libro *Gorila en Hollywood* que concibe en Estados Unidos mientras adapta para la pantalla su libro *Doble dos* junto a Sam Peckinpah (la película no llegó a realizarse).
- Este film es el número cinco en la colaboración entre el director y la actriz Charo López, que ya había intervenido en *Ditirambo* (1967), *El extraño caso del Doctor Fausto* (1969), *La Regenta* (1974), *y Parranda* (1976); volverá a trabajar con Gonzalo Suárez en *Don Juan en los Infiernos* (1991), y en *El detective y la muerte* (1994).
- Esta película pone fin al proyecto de diez películas que el autor llamó *las diez de hierro*.
- Plantea el tema de la creación literaria y la relación entre escritores; para ello se sirve de los dos personajes antes mencionados y de una tercero, una hermosa mujer llamada *Laína*, que ha mantenido una relación amorosa con ambos; entre los tres tratarán de crear una última obra juntos. Para visualizar la historia, Gonzalo Suárez rompe el relato lineal e introduce la visualización de las obras creadas, historias dentro de la historia, que hace difícil separar la realidad de la ficción. Al tiempo que rompe la línea narrativa, lo hace también con la temporal, pues toda la historia es en realidad un recuerdo.

# EL DISPUTADO VOTO DEL SEÑOR CAYO

*por Xavier Fortino*

**Dirección** Antonio Giménez-Rico

**Guión** Antonio Giménez-Rico & Manuel Matji
Basada en la Basada en la novela homónima de Miguel Delibes.

**Fotografía** Alejandro Ulloa

**Música** Varios

**Montador**: Juan Ignacio San Mateo

España, 1986 V.O. en castellano. 94 minutos

**Ficha artística** Francisco Rabal, Juan Luis Galiardo, Iñaki Miramón, Lydia Bosch, Eusebio Lázaro, Mari Paz Molinero, Pilar Coronado, Francisco Casares.

**Sinopsis** Rafael Corral, joven diputado socialista, le comunican repentinamente la muerte de su amigo Víctor Velasco. Pese a que se le aconseja no asistir al entierro por motivos políticos, él decide acudir. En el cementerio coincide con Laly, una antigua compañera. Entre los dos recuerdan la personalidad de su amigo desaparecido y la historia que compartieron con él durante las elecciones de 1977. Víctor Velasco, en su campaña para el Senado, había incluido en su ruta de visitas electorales los pueblos de la alta sierra burgalesa. En uno de ellos tropieza con el Señor Cayo, un viejo apegado a la tierra, a la que ama y de la que vive. El encuentro significó para la joven político un revulsivo, ya que por primera vez escuchó la voz de la sabiduría popular. El candidato para el Senado se da cuenta, de pronto, de que el Sr. Cayo dice la verdad..

**CLAVES**

- Antonio Giménez Rico ha llevado al cine otras dos novelas de Miguel Delibes: *Retrato de familia* (1976), basada en *Mi idolatrado hijo Sisi*, que todavía hoy es su mejor película, y *Las ratas* (1997), adaptando la novela del mismo título.
- Manuel Matji, coguionista del film, ya conocía bien a Delibes cuando adaptó *El disputado voto del Señor Cayo*. En 1984 escribió junto a Mario Camus y Antonio Larreta el guión de *Los santos inocentes,* basado en la novela homónima de Delibes.
- La película obtuvo la Espiga de Oro en SEMINCI de Valladolid,1986.

# EL BOSQUE ANIMADO

*por Alberto Úbeda-Portugués*

**Dirección** José Luis Cuerda

**Guión** Rafael Azcona
Basado en la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez

**Fotografía** Javier Aguirresarobe

**Música** José Nieto

**Montador:** Juan Ignacio San Mateo

España.1987.V.O. en castellano. 108 minutos

**Ficha artística** Alfredo Landa, Fernando Valverde, Alejandra Grepi, Encarna Paso, Miguel Rellán, Amparo Baró, Alicia Hermida, María Isbert, Luma Gomez, Paca Gabaldon, Francisco Vidal, Antonio Gamero, Luis Ciges, Manuel Alexandre, Laura Cisneros, Jose Esteban Jr., Fernando Rey, Alicia Sánchez

**Sinopsis** El desocupado Malvís prefiere hacerse bandido bajo la personalidad de Fendetestas antes que trabajar para su amigo el pocero Geraldo, quien no se atreve a confesar su amor a la bella Hermelinda. Ellos son dos de los singulares personajes que viven en la insólita localidad Cecebre.

**CLAVES**

- Antes de *El bosque animado*, José Luis Cuerda sólo había realizado en cine *Pares y nones* (1982), una película que podía inscribirse, aunque de una manera mucho más adulta, en lo que se llamó la "comedia madrileña". Para TVE, además de series de menor alcance, había logrado notoriedad con *El túnel* (1977), atinada adaptación de la novela de Ernesto Sábato, el mediometraje *Total* (1983), Premio de la Crítica Internacional en el festival de Montecarlo, y

el espléndido largometraje de estirpe kafkiana *Mala racha* (1985), probablemente la mejor película dramática de la carrera de Cuerda. Eduardo Ducay, el productor de *El bosque animado*, vio estos trabajos y le gustó en especial *Mala racha*, aunque, no tenga precisamente mucho que ver con el mundo encantador y mágico de *El bosque animado*. Aun así, decidió confiar en José Luis Cuerda, el cual tenía un miedo cerval a que quisieran de él que hiciera un film de animación, dadas las características antropomórficas de muchos personajes irracionales de la novela de Wenceslao Fernández Flórez. En la oficina de Ducay, justo antes de comenzar la reunión con el productor, pudo hojear rápidamente el guión de Rafael Azcona y se cercioró de que no había ningún pájaro ni ningún zorro ni ningún tejón que hablara, como sí sucede en el libro.

- La película, que obtuvo cinco Goyas (Mejor Película, Mejor Guión, Mejor Música, Mejor Actor y Mejor Diseño de Vestuario) fue un éxito rotundo que consagró a José Luis Cuerda y le permitió inmediatamente después rodar sobre guión propio *Amanece, que no es poco*, una de sus películas más queridas. Curiosamente, la Academia de Cine no seleccionó a Cuerda para el Goya al Mejor Director. La terna de candidatos la compusieron José Luis Garci por *Asignatura aprobada*; Bigas Luna por *Angustia*; y Vicente Aranda por el *Lute, camina o revienta*, siendo Garci el ganador.
- En 1996, Cuerda adquirió una opción de los derechos de la novela *El bosque animado* para convertirla en una serie televisiva. La idea era ampliar las anécdotas y el recorrido de los personajes principales, ya que no había ningún material adicional que recrear en el original de Fernández Flórez. Los personajes protagonistas serían el bandido Fendetestas (Alfredo Landa estaba de acuerdo en volver a encarnarlo), Fuco, el niño aprendiz de salteador que interpretara en la película José Esteban Alenda, Jr., y el alma en pena Fiz, que incorporara en el filme Miguel Rellán. Pero ninguna de las cadenas, públicas o privadas, a las que se presentó el proyecto mostraron interés en producirla.

## EL SILENCIO DE UN HOMBRE (Le Samouraï)

*por Elena Medina de laViña*

**Dirección** Jean-Pierre Melville

**Guión** Georges Pellegrin, Jean-Pierre Melville.
Basado en la novela de Jean McLeod

**Fotografía** Henri Decae

**Música** François de Roubaix

Francia, Italia. 1967. V.O. en francés con subtítulos en castellano. 105 minutos.

**Ficha artística** Alain Delon (*Jeff Costello*), Nathalie Delon (*Jane Lagrange*), Cathy Rosier (*Valérie*), François Perier (*Inspector de policía*), Michel Boisrond (*Vienés*), Robert Favert (*Barman*).

**Sinopsis** La película narra de forma precisa el trabajo de un asesino profesional. Jeff Costello cumple con su trabajo cuando da muerte al dueño de un club nocturno; Valérie, la pianista del bar, le ha visto salir pero negará reconocerlo durante la investigación policial; ante la imposibilidad de desmontar la coartada de Jeff, el procedimiento rutinario de investigación se convertirá en un mecanismo tan preciso como el dispuesto por éste en la construcción de su coartada,

**CLAVES**

- Se basa en una novela de Joan McLeod convertida en guión por Georges Pellegrin y su director Jean-Pierre Melville.
- Alain Delon, que interpreta el papel de un asesino a sueldo, frío y calculador, ya había protagonizado otro similar en la película de René Clement, *Plein soleil* (A pleno sol, 1959), que adaptaba la novela de Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley*. Melville volverá a trabajar con Delon en otras ocasiones repitiendo similares papeles (*Le cercle rouge* –El círculo rojo, 1970 y *Un flic* –Crónica negra, 1972). El actor participará en películas de otros directores en papeles similares.
- Melville conjuga a la perfección la dimensión psicológica de su protagonista y la acción, gracias a la meticulosa descripción de las actividades de un asesino a sueldo; para ello prescinde de la elipsis y ofrece las acciones del personaje como un ritual solitario. La soledad de Jeff Costello se pone de manifiesto en el inicio de la película, con la alusión al libro de los samurais, *El Bushido: La profunda soledad de un samurai sólo es comparable a la de un tigre en la jungla*, es decir, la soledad en su propio medio. Su única compañía es un pajarito, que también tiene una función en su organizada vida: la inquietud del animal es la prueba de que algo ocurre y le pone en alerta.
- No hay acciones superfluas, no se entretiene en nada que no sea el relato escueto, ni siquiera con los diálogos, que son cortantes y precisos.
- La película sigue dos líneas que se resuelven en acciones paralelas, la actividad del asesino y la investigación policial; la descripción es similar en ambos casos, la misma minuciosidad; tanto el comisario como el delincuente quedan equiparados en su profesionalidad y hasta en la manera de aceptar los respectivos trabajos, como muestra la contestación del comisario sobre lo que piensa del sospechoso: *Yo no pienso*, o la contestación de Jeff a la pregunta de por qué lo hace: *Porque me pagan*. Sin embargo, será en el asesino en el que aparezca un rasgo de humanidad cuando acuda a cumplir su último encargo con una pistola sin balas; conscientemente se deja matar.

# BELTENEBROS

*por Elena Medina de laViña*

**Dirección:** Pilar Miró.

**Guión:** Mario Camus, Juan Antonio Porto y Pilar Miró
A partir de la novela homónima de Antonio Muñoz Molina

**Fotografía:** Javier Aguirresarobe.

**Música:** José Nieto.

España- Holanda, 1991. V. O. en castellano. Duración: 114 minutos.

**Ficha artística** Terence Stamp (*Capitán Darman*), Patsy Kensit (*Rebeca*), José Luis Gómez (*Valdivia*), Geraldine James (*Rebeca Osorio*), Simón Andreu (*Andrade*), Alexander Bardini (*Bernal*), John McEnery (*Walter*), Jorge de Juan (*Luque*).

**Sinopsis** El capitán Darman, un exiliado político relacionado con el Partido Comunista, vuelve a España para cumplir una misión: acabar con un traidor. Poco a poco, los acontecimientos le traerán el recuerdo de una situación anterior ocurrida en 1946; ambos casos son asombrosamente parecidos; la historia se repite para Darman y, de hecho, la solución del presente supondrá el esclarecimiento y el cierre del caso anterior.

**CLAVES**

- La película, que adapta la novela del mismo título de Antonio Muñoz Molina, tuvo un guión escrito por Mario Camus, Juan Antonio Porto y la propia Pilar Miró, que la dirigió. Obtuvo el Oso de Plata a la Mejor Película en el Festival de Cine de Berlín en 1992 y el año anterior había obtenido tres Premios Goya (Mejor Fotografía para Javier Aguirresarobe, Mejor Montaje para José Luis Matarranz y Mejores Efectos Especiales para Reyes Abades).

- Se trató de una producción de fuerte carácter internacional, ya que es una coproducción Hispano-Holandesa, rodada en inglés; se filmó en España, Inglaterra y Polonia y sus dos intérpretes principales fueron norteamericanos (Terence Stamp y Patsy Kensit).
- Es el relato de una traición y de un error cometidos en 1946, que vuelven a suceder en la España de 1962. Como en un ciclo continuo, la historia se repite para el Capitán Darman. El marco en el que se sitúa la acción, la actividad clandestina del Partido Comunista, favorece el clima de intriga necesario para convertir la película en un thriller. El film reúne muchos de los rasgos propios del género, como la presencia de la muerte violenta, el clima de pesadilla y fundamentalmente la ambigüedad de los personajes; en los dos momentos de la historia, la misión de Darman consiste en matar cumpliendo órdenes; su única diferencia con un asesino profesional es que él lo hace por servir a un ideal.
- La película está llena de referencias cinematográficas que marcan la continuidad de la historia: en 1946 el supuesto traidor y su mujer trabajan en un cine; en 1962 ese mismo cine, ya cerrado, es el lugar donde de nuevo se encuentra el traidor, que en definitiva es el mismo que años atrás. En la pantalla del viejo cine irán apareciendo imágenes de películas que hablan de héroes como reminiscencias del pasado. Este mundo de referencias se completa con la imitación que Patsy Kensit hace de Rita Hayworth en la película *Gilda* (Charles Vidor), que retrotrae la historia a un universo mítico-erótico creado en el mismo año en que tiene lugar la primera acción de Darman, 1946.
- Antonio Muñoz Molina reconoció que Pilar Miró había sabido captar a la perfección el carácter de irrealidad que contenía su obra (Revista Fotogramas nº 1780. 1991).

# EL SUR

*por Isabel Arquero Blanco*

| | |
|---|---|
| **Director:** | Víctor Erice. |
| **Guión:** | Víctor Erice, Ángel Fernández Santos<br>Basado en un relato homónimo de Adelaida García Morales |
| **Fotografía:** | José Luis Alcaine. |
| **Director de Producción:** | Primitivo Álvaro |
| **Montador:** | Pablo G. del Amo |
| | Una coproducción hispano francesa. 1983. V.O. en castellano. 93 minutos. |
| **Ficha artística:** | Omero Antonutti (Agustín), Sonsoles Aranguren (Estrella, 8 años), Icíar Bolláin (Estrella, 15 años), Lola Cardona (Julia), Rafaela Aparicio (Milagros), María Caro (Casilda), Francisco Merino (Enamorado), José Vivo (Camarero), José G.ª Murilla (Chófer), Aurore Clément (Laura), Germaine Montero (Doña Rosario). |
| **Sinopsis[159]:** | En "La Gaviota", una casa con veleta, a las afueras de una ciudad norteña, viven Agustín, médico y zahorí: Julia, su mujer, maestra represaliada durante la guerra civil, y Estrella, la hija de ambos. Con sencillez, la película narra el crecimiento de Estrella y la fascinación que sobre la niña ejerce Agustín. Un día, y casi por casualidad, Estrella descubre algo que la hace sospechar que en la vida de su padre hubo otra mujer. A partir de ese momento, la vida en "La Gaviota", se modifica. Pero Estrella no consigue –ni siquiera en la última conversación que, ya adolescente, mantiene con su padre–, conocer la identidad de la mujer que, Agustín sabe, quedó definitivamente en el sur. |

[159] La sinopsis se reproduce tal y como fue presentada en la solicitud de la licencia de rodaje. De igual manera se reproduce el orden –irregular–de los componentes de las fichas técnicas.

**CLAVES**

- Película narrativamente incompleta, según Erice. Elías Querejeta justifica su falta de entendimiento con el director en el crecimiento desmesurado del guión y decide parar el rodaje, puesto que la película "contiene una narración completa, con unos elementos dramáticos perfectamente definidos, que explican la atmósfera e, incluso, las ausencias de una manera dramáticamente suficiente
- La luz es el contenido de *El Sur*, al tiempo que el elemento que da unidad a la película. Basada en el relato "El Sur" de Adelaida García Morales, el tono de la narración escrita es la que procura el ritmo de la narración fílmica, gracias al empleo coherente de la luz realizado por José Luis Alcaine.
- La fotografía de la luz es el motor de la narración en el espacio y el tiempo. La luz nos introduce en el personaje de Estrella, es capaz de reproducir su memoria: su regreso a la infancia, para contar/entender una historia que ocurre en su cabeza -en la oscuridad de lo íntimo-. La reconstrucción del pasado va haciendo luz en el misterio de su padre, en el entreacto que separa la infancia de la adolescencia. José Luis Alcaine: "Víctor me pidió, al rodar la película dentro de la película, que reprodujera la foto de las películas de Sternberg con Marlene: el halo, sombras de celosías sobre la pared y todo esto. Pero, al rodar con película de color, no queda como debiera, el resultado no es el deseado. No es posible reproducir hoy ciertos efectos."
- Debut de Icíar Bollaín en el cine. "El rodaje lo recuerdo fascinante... tenía 15 años y era la primera vez que me iba de mi casa a vivir en un hotel, a comer fuera.... Luego en el rodaje no entendía absolutamente nada..., el trabajo con Víctor era muy sencillo. Nunca nos hablaba de a tí te pasa que..., ahora estás triste porque.... Me llamaba Estrella, era muy fácil, muy sencillo".

# LA BÊTE HUMAINE

*por Ana María del Valle Morilla*

**Dirección** Jean Renoir

**Guión** Jean Renoir
Basada en la novela de Émile Zola

**Fotografía** Curt Courant

**Música** Joseph Kosma
Francia, 1938. B/N. V.O. en francés con subtítulos castellano. 100 minutos.

**Ficha artística** Jean Gabin, Simone Simon, Fernand Ledoux, Blanchette Brunoy, Gérard Landry, Jenny Hélia, Colette Régis, Claire Gérard, Germaine Clasis, Jacques Berlioz,Tony Corteggiani, André Tavernier, Henry Roussel, Marcel Pérez, Jean Renoir.

***Sipnosis*** Séverine y su marido Roubaud, mecánico de trenes, matan a su patrón en un tren. El ingeniero Jacques los ve, pero no dice nada a la policía, porque está enamorado de Séverine.

## CLAVES

- *La bestia humana* se encuadra en el realismo poético, pero además de la belleza y la voluntad de retratar lo cotidiano con una cámara que muestra, pero no juzga, merece la pena recrearse en los valores morales de la obra. Una mezcla entre nostalgia y algo parecido a la esperanza que no es, sino compasión, sufrimiento con lo hombres, evitando, por su puesto, la megalomanía de algunos filántropos.
- Una estética impresionista en algunos aspectos, una interpretación depurada hasta la casi neutralidad de la expresión, unos escenarios siempre naturales, un guión basado en una obra de Zola y una bruma que todo lo invade, sin amenaza de tormentas, sin estridencias, sin forzar un solo parámetro. La verdad podría buscarse en todas estas variables, pero entonces sería dogma. En *La bestia humana*, no hay búsqueda de la verdad, esta deviene naturalmente de la actitud de la puesta en escena, del espíritu del realismo.
- El guión, perfectamente cinematográfico, a pesar de la dificultad de la adaptación, ejercita, con maestría, los tres actos clásicos, mostrando no sólo un dominio magistral de la técnica cinematográfica a la que este director ya había llegado en el mudo, sino una perfecta adecuación a la nueva banda, llegando, incluso, a provocar un climax musical desencadenado por el sorprendente uso de lo que la escuela rusa llamó "contrapunto orquestal", es decir, generación de sentidos por contraposición significativa de las bandas de sonido e imagen.

## FAUSTO (Faust)

*por David Blanco*

**Dirección** Friedrich W. Murnau

**Guión** Johann Wolfgang, Hans Kyser, Christopher Marlowe
Basado en la novela de Goethe

**Música** Timothy Brock, Wolfgang Dauner, Werner R. Heymann, Erno Rapee, Daniel Schnyder, Rolf Unkel

Alemania, 1926. B/N. Muda. 116 minutos

**Ficha artística** Emil Jannings, Gösta Ekman, Camilla Horn, Wilhelm Dieterle, Yvette Guilbert, Frieda Ricard

***Sinopsis*** El diablo Mefisto (Emil Jannings) se apuesta con el Arcángel Miguel el dominio de la Tierra. Para ganar deberá tentar al Dr. Fausto (Gösta Ekman), hombre que ha dedicado su vida a la ciencia y el saber, para que cambie su camino hacia el mal. Para ello, le ofrecerá el poder que siempre ha querido y la eterna juventud, que le permitirá conocer a Gretchen (Camila Horn), el amor que nunca pudo conocer por su modo de vida anterior.

**CLAVES**

- Friedrich Wilhelm Murnau llevó a la pantalla esta adaptación de la leyenda del Doctor Fausto basado sobre todo en las obras de los escritores Marlowe y Goethe. En principio el proyecto iba a estar a cargo de Ludwig Berger pero Murnau, apoyado por Jannings, insistió en que quería ser el director. Erich Pommer, el productor, acabó cediendo seguramente teniendo en cuenta que la obra anterior de Murnau había sido otra adaptación, *Tartufo* ("Herr Tartüff", 1926). El director de fotografía Carl Hoffmann había trabajado con Fritz Lang en *Los Nibelungos* ("Die Nibelungen" 1924) y en *El Doctor Mabuse* (1922); la dirección artística de Robert Hertlz y Walter Röhrig que ya habían colaborado en las dos últimas películas de Murnau. Esta combinación da a lugar a unos planos pictóricos, con un magnífico juego de luces y efectos, con pinceladas que recuerdan los cuadros de Rembrandt o escenas de la película de Benjamín Chritensen, "*Häxan*" (1922).
- Emil Jannings actúa por última vez con el director tras sus magníficos trabajos en *El Último* ("Der Letze Mann", 1924) y *Tartufo*. Su interpretación de Mefisto puede resultar a veces un poco excesiva, mas sabe transmitir perfectamente lo que el personaje busca y quiere de cada situación. Gösta Ekmann interpreta de una forma más sobria a un Fausto infantil tentado por los deseos que su juventud le permite alcanzar, y qué mejor deseo que Camila Hörn en el papel de Gretchen, en su primera interpretación.
- F.W. Murnau rodó con dos cámaras en el plató para poder distribuir la película por Europa y Alemania. Actualmente se conservan seis negativos distintos distribuidos por el mundo. Murnau cuidó al detalle los montajes para la distribución alemana y americana.
- Fue una de las película más caras de la UFA junto con *Metrópolis*. Alcanzó la cifra de 2 millones de marcos, de los cuales no pudo recuperar más que la mitad en taquilla.

## EL ÚLTIMO (Der Lezte Mann)

*por David Aparicio*

**Dirección** F.W. Murnau

**Guión** Carl Mayer

**Música** Giuseppe Becce, Timothy Brock, Peter Schirmann, Werner Schmidt-Boelcke

Alemania, 1924. B/N. Muda. 77 minutos.

**Ficha artística** Emil Jannings (portero del hotel), Maly Delschaft (su sobrina), Max Hiller Ihr bräutigam (su novio), Emilie Kurz (tía del novio), Hans Unterkircher (manager del hotel), Olaf Storm .... Junger gast (joven huésped), Hermann Vallentin Spitzbäuchiger gast (invitado con el vientre tieso), Georg John (guardian), Emmy Wyda .

***Sinopsis*** El portero del gran hotel Atlantic de Berlín está orgulloso de su trabajo y en su barrio es una persona respetada y admirada. Pero una lluviosa tarde, al bajar un enorme baúl del techo de un coche, el portero se tambalea y tiene que sentarse a descansar, gesto que es observado por un superior. Cuando al día siguiente vuelve a su trabajo, encuentra su puesto ocupado por otra persona y él es asignado a desempeñar un humilde servicio como encargado en los lavabos. Destrozado, intenta ocultar lo ocurrido a todo el mundo. Para ello roba el uniforme, con el que acude a la boda de su hija y por la mañana lo deposita en una consigna. Todo queda al descubierto cuando su casera le visita en el hotel. La noticia se divulga rápidamente por su vecindario y, a su vuelta a casa, el portero es recibido entre risotadas de todos. Avergonzado, regresa al hotel y devuelve el uniforme. Allí, la compasión del vigilante, le permitirá quedarse a dormir en los lavabos.

**CLAVES**

- Friederich Wilhem Murnau comenzó su carrera en 1919. Varias de sus primeras películas se han perdido. Entre las que se conservan cabe destacar *Nosferatu*, *El último*, donde vemos la evolución del expresionismo al realismo social; las adaptaciones de Molière en *Tartufo* (Tartüff, 1926) y Goethe en *Fausto* (Faust, 1926), las norteamericanas *Amanecer* (Sunrise, 1927) y *El pan nuestro de cada día* (Our Daily Bread, 1930) y su último film, *Tabú*( 1931) rodada en las islas de los mares del sur.
- *El último* pertenece al Kammerspielfilm, estilo cinematográfico derivado del expresionismo y basado en el Teatro de Cámara de Reindhart que se caracteriza por una introducción realista en los argumentos, con personajes mundanos, "de la calle"; y el uso escaso de intertítulos explicativos en el discurso.
- Los movimientos de cámara constituyeron una gran innovación, era la primera vez que se realizaban con una función dramática.
- Alfred Hitchcock la consideró en el famoso libro *El cine según Hitchcock* (de François Truffaut) como la mejor película del cine mudo.
- En la época de su estreno, en Estados Unidos no fue entendida del todo, pues el oficio de limpiar lavabos en un hotel no estaba mal remunerado.

## M, el vampiro de Dusseldorf (M, 1931)

*por David Aparicio*

**Director** Fritz Lang

**Guión** Egon Jacobson, Fritz Lang, Thea von Harbou

**Fotografía** Fritz Arno Wagner

**Produción** Seymour Nebenzal

**Música** Edward Grieg
**Montaje** Paul Falkenberg

**Ficha artística** Peter Lorre (Hans Beckert), Ellen Widmann (Señora Beckmann), Inge Landgut (Elsie Beckmann), Otto Wernicke (Inspector Karl Lohmann), Theodor Loos (Comisario de policía Groeber), Gustaf Gründgens (Schraenker).

**Sinopsis** La sociedad alemana se encuentra aterrorizada ante un asesino de niños apodado "el vampiro". Tanto la policía como el pueblo empiezan una investigación en colaboración con mendigos y pobres. Los primeros para aplicar las normas de la legislación vigente, los segundos para tomarse la justicia por su mano.

**CLAVES**

- Fritz Lang comienza su carrera como director en 1919 con *El mestizo* (Halbblut, 1919). La producción de este director se encuentra dividida entre Alemania, donde según críticos de la época realiza sus mejores películas: *Las tres luces* (Der Müde Tod, 1921), *El doctor Mabuse* (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922) *Los nibelungos* (Die Nibelungen,1924), *Metrópolis* (1927) y *M, el vampiro de Düsseldorf* (M, 1931), entre otras; y Norteamérica, donde sin abandonar su estilo expresionista realiza películas de géneros diversos, desde el cine negro en el que sobresale, hasta el western. Posteriormente se ha reconocido una continuidad entre ambas etapas.
- *M, el vampiro de Düsseldorf* se basa en un hecho real.
- En un principio el título de la película iba a ser "Un asesino entre nosotros", pero la censura nazi obligó a cambiarlo.
- Es muy interesante el empleo expresivo del sonido en la película. unas veces para llamar la atención del público, ya sea para generar suspense, como el silbido del asesino, otras para llamar la atención del espectador.
- Fritz Lang silbó la melodía de la obra de Edward Grieg, debido a que Peter Lorre se mostraba incapaz de hacerlo.

# EL ÁNGEL AZUL (Der Blaue Engel)

*por David Blanco*

**Dirección** Joseph von Sternberg

**Guión** Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller y Robert Liebmann
Basada en la novela de Heinrich Mann

**Fotografía** Gunther Rittau, Hans Schneeberger

**Música** Frederick Hollander

Alemania, 1930 B/N. V.O. en alemán con subtítulos en castellano. 99 minutos

**Ficha artística** Emil Jannings (Profesor Immanuel Rath), Marlene Dietrich (Lola-Lola), Kurt Gerron (Kiepert), Rosa Valetti (Guste), Hans Albers (Mazeppa), Reinhold Bernt (payaso), Eduard Von Winterstein (director de la escuela), Hans Roth (vigilante de la escuela), Rolf Müller (alumno), Roland Varno (alumno), Carl Balhaus (alumno), Robert Klein-Lörk (alumno).

***Sinopsis*** Immanuel Rath, meticuloso y ordenado profesor de avanzada edad, descubre entre sus alumnos las fotos de la nueva atracción de la ciudad; Lola-Lola, una mujer de un espectáculo de variedades. Alarmado por la actitud de sus pupilos, el Profesor Rath se acerca esa misma noche al club "El Ángel Azul" donde se encuentra el espectáculo. Allí no sólo encontrará a sus estudiantes sino que también conocerá en persona a Lola-Lola, de la que acabará enamorándose cambiando su vida radicalmente.

**CLAVES**

- Josef Von Sternberg dirige de una manera sencilla su único film alemán, se centra en la simbología de la imagen y el uso del sonido. Otto Hunter, director artístico, y su ayudante Emil Hassler, nos muestran tras obras como "*Dr. Mabuse*" (1922), "*Los Nibelungos*" ("Die Nibelunguen", 1924) y "*Metrópolis*" (1927) pinceladas de un expresionismo alemán ya tardío; más arriesgado en las primeras descripciones de la ciudad - con unos tejados que se sobreponen unos a otros - se va calmando a lo largo del filme mostrando escenarios más sobrios y realistas a lo habitual en el cine de esta nacionalidad. Muy al contrario a la fotografía, a cargo de Gunter Rittau, que fortalece su función en los últimos metros de película (muy parecidos a *El Último* (Der Letze Mann, 1924) en el que las sombras cobran mucha más fuerza para la expresión dramática del personaje.
- El cine sonoro que no había hecho más que empezar, es tratado como un personaje más. Se podría decir que entra y sale de escena cuando es requerido. Las secuencias que suceden dentro del camerino de Lola-Lola, son un ejemplo: cuando la puerta está cerrada el ruido ambiente es nulo mientras que cuando abren la puerta se oyen casi en primer término los cantos y aplausos de los que están en el local. *El Ángel Azul* ha sido considerada como una película muda con sonido en los diálogos, pues el tratamiento es casi el mismo que el de las películas mudas, mas cada sonido, canto y frase tiene un símbolo especial, sabiamente colocado por su director.
- Marlene Dietrich era una auténtica desconocida cuando se rodó el film. Sternberg, con quien trabajaría en seis películas más, la escogió en un casting que hizo entre estudiantes de arte dramático. Tenía que llevar una canción "picante" preparada, pero no quiso aprenderla y cantó en su lugar la canción americana "*You Are the Cream In My Coffee*".
- Se rodaron al mismo tiempo la versión alemana y americana, teniendo esta última diferencias notables con la primera (acento más forzado, diálogos eliminados...)

# L'ATALANTE

*por Mercedes Miguel Borrás*

**Dirección** Jean Vigo

**Guión** Jean Guiné, Albert Riéra, Jean Vigo

**Fotografía** Boris Kaufman, Louis Berger **Música** Maurice Jaubert

**Producción** Gaumont-Franco Film-Aubert

Francia, 1934. B/N. V.O. en francés con subtítulos en castellano. 89 minutos.

**Ficha artística** Michel Simon (Père Jules), Dita Parlo (Juliette), Jean Dasté (Jean), Gilles Margaritis (Le camelot), Louis Lefebvre (Le gosse), Maurice Gilles (Le chef de bureau), Raphaël Diligent (Raspoutine), Claude Aveline ....

***Sinopsis*** Cuando Juliette se casa con Jean, se va a vivir a su barco, donde, aparte de la pareja, viven también el grumete y el segundo de a bordo. Pero Juliette pronto se aburre de surcar el río en barco, y se interna en París en busca de la animada vida nocturna, lo que a Jean le convence para dejar a su mujer atrás. Pero esto sume al marido en una profunda depresión que obliga a Jules, el segundo de abordo, a buscar a Juliette urgentemente.

**CLAVES**

- En su corta carrera como cineasta, Jean Vigo que siempre rodó al margen de la industria, realizó tres obras maestras: *A propós du Nice* (1929), *Zero en conduite* (1932) *y L'Atalante* . Fue un defensor a ultranza del cine realista y admirador del cine ojo de Vertov, no casualmente su director de fotografía fue Boris Kaufman, hermano de Vertov. Fue Kauffman quién acabó de rodar en *L'Atalante* al enfermar Jean Vigo.
- La belleza del film radica en su fusión entre poesía surrealista y naturalismo. La mirada de Vigo se dirige al alma de sus personajes en esa pequeña embarcación donde las aguas fluyen misteriosas.
- Vigo rechazaba las adaptaciones que se estaban haciendo en Francia por considerarlas faltas de creatividad. Aunque como poeta su cine está envuelto en la literatura pero formando parte de ella.
- L'Atalante se presentó en el Festival de Cine de Venecia y no obtuvo ninguna repercusión.

## LOS NIÑOS TERRIBLES (Les enfants terribles)

*por Pedro J. Gómez*

**Director** Jean-Pierre Melville

**Guión** Jean Cocteau,
Basado en la novela de Jean Cocteau

**Fotografía** Henri Decoe

1950. Francia. B/N. V.O. en francés con subtítulos en Castellano. 104 minutos

**Ficha artística** Nicole Stéphane (Elisabeth), Édouard Dhemite (Paul), Jacques Dernard (Gerard), René Cosima (Agathe-Dargelos)

**Sinopsis** Elisabeth tiene una fuerte relación dominante con su joven hermano Paul. Únicamente les visita Gerard, el amigo de ambos. Entonces, Agathe, una amiga de Elisabeth, llega a vivir con ellos. La chica y Paul se enamoran provocando los venenosos celos de Elisabeth.

## CLAVES

- *Les enfants terribles* se adelantó en 9 años al espíritu de la *Nouvelle Vague*. Esta obra de Jean Pierre Melville con guión de Jean Cocteau, nos cuenta la extraña y obsesiva relación de dos hermanos, perdidos en el caos de su particular burbuja de sentimientos que, al contacto con el mundo exterior, se desintegra como una pompa de jabón. Una historia sencilla y amarga, un primer grito de desazón que clama por un nuevo cine. Un cine más auténtico, real y cercano, que apele a los sentimientos, que dibuje una psicología compleja a través de personajes descritos con profusión en lo emocional, como contraposición a las frías y preciosistas porcelanas del *cinema de qualité*.
- Jean Pierre Melville poseía una productora con estudios propios en la calle Jenner de Paris. Eso le permitió afrontar proyectos de cierto riesgo planteados desde un punto de vista artesanal en lo que respecta al sistema de producción. Él ya funcionaba como lo harían después los jóvenes de la Nueva Ola, quienes por otra parte le consideraban algo así como un patriarca o director moral del movimiento. Se adelantó al sistema de pequeñas productoras (en muchos casos cooperativas) surgidas al amparo de la ley Malraux, reinventando por enésima vez el cine artesanal que nace para los franceses en Montreuil con Georges Méliès.
- Fue una película destinada a provocar urticaria en la epidermis de la sociedad y para ese fin tan estimable (estimable, cuando lo que se persigue no es el escándalo por el escándalo sino el impacto que busca el despertar de una sociedad dormida), posiblemente no encontró Melville un compañero de viaje más adecuado que el guionista de *Les enfant's terribles*, Jean Cocteau, otro radical del entusiasmo, viejo conocido de las vanguardias (flirteó con casi todas, no se casó con ninguna).

## JULES ET JIM

*por Miguel Ángel Fonta Góngora*

**Dirección** François Truffaut

**Guión** Henri-Pierre Roché
Según la novela homónima de Piérre-Henri Roché

**Fotografía** Raoul Coutard

**Música** Georges Delerue Boris Bassiak (canción "Le tourbillon")

**Montaje** Claudine Bouché

Francia, 1962. B/N. V.O. en francés con subtítulos en castellano. 105 min. Género Drama

**Ficha artística** Jeanne Moreau (Catherine), Oskar Werner (Jules), Henri Serre (Jim), Vanna Urbino (Gilberte), Boris Bassiak (Albert), Anny Nelsen (Lucie), Sabine Haudepin (Sabine, la petite), Marie Dubois (Thérèse), Michel Subor (La voz).

***Sinopsis*** En París, 1900, dos amigos, Jules (francés) y Jules (austríaco), se enamoran de la misma mujer, Catherine. Pero Catherine ama y se casa con Jules. Después de la II Guerra Mundial, cuando ellos se encuentran de nuevo en Alemania, Catherine comienza a enamorarse de Jim. Ésta es la historia de un triángulo amoroso, un amor que no afecta a la amistad que tienen, y sobre cómo sus relación se va desenvolviendo con los años.

**CLAVES**

- *Jules et Jim* iba a ser la primera película de Truffaut, pero se dio cuenta de lo complicado que resultaría para que fuera su *opera prima* y decidió hacerla mas tarde. Éste momento no llegaría hasta 1961, tras haber realizado *Los cuatrocientos golpes* y *Tirad sobre el pianista.*

- Ésta película está englobada dentro del movimiento cinematográfico llamado Nouvelle Vague (Nueva ola). Movimiento que abanderó Truffaut con *Los cuatrocientos golpes* y Alain Resnais con *Hiroshima mon amour* (ambas de 1959) y que sentaba una nueva etapa dentro del cine europeo. La película de Resnais se proyectó fuera de concurso en el festival de cine de Cannes y consiguió el premio FIPRESCI y la *opera prima* de Truffaut le valió a su director el premio al mejor director en Cannes ese mismo año.
- Basada en una novela de Henri-Pierre Roché, que con este libro se estrena como autor novel a los 76 años de edad. Truffaut quedó prendado de la novela en cuanto la leyó y quiso llevarla al cine de inmediato.
- Como decía Truffaut: "*La amistad es una relación sin erotismo*". Parece que esto nos lo quiere dar a entender en *Jules et Jim*. La película comienza con la presentación de dos de los personajes principales. Jules, austriaco, y Jim, francés, una relación de amistad que está enmarcada en sus conversaciones intelectuales, en el amor por el deporte y en el tiempo libre que pasan juntos. La amistad entre ellos queda plasmada en los primeros minutos de la película en los que vemos cómo se desarrolla su relación compartiendo todo en cualquier momento. Más tarde se introducirá el tercer personaje protagonista, Catherine. A partir de entonces se incluye el elemento amoroso en la película, pero sin dejar de lado la amistad que tienen Jules y Jim. El triángulo amoroso comienza entre los tres desde el momento en que se conocen y ahí la película está repleta de estos momentos que los tres comparten hasta el final.
- Una de las escenas más rememorables es la que Jeanne Moreau (Catherine) se disfraza de hombre. Muestra muy bien la relación que existe entre los tres protagonistas. En esta escena cabe destacar la cámara del director de fotografía Raoul Coutard que se descubre excepcional. Coutard trabajaría con más directores relacionados con la Nouvelle Vague como Jean-Luc Godard, con quien trabajó en *Le Mépris* o *Alphaville*.

## LOS CUATROCIENTOS GOLPES (Les cuatrecents coups)

*por Mercedes Miguel Borrás y Alberto Úbeda-Portugués*

**Dirección** François Truffaut

**Guión** François Truffaut

**Fotografía** Henri Decae con Jean Rabier y Michèle de Possel

**Música** Jean Constantin

Francia. 1959. B/N. V.O. en francés con subtítulos en castellano. 93 minutos

**Ficha artística** Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claire Maurier (madre), Albert Rémy (padrastro), Patrick Auffay (René), Guy Decomble (profesor)

**Sinopsis** Antoine Doinel es un chaval de 14 años que vive en un pequeño apartamento de París con su madre y su padrastro. Solitario e incomprendido, en la escuela es uno de los peores de la clase. Un día, que ha decidido hacer "novillos" y darse una vuelta por la ciudad, sorprende a su madre besándose con otro hombre. Junto con su amigo René, quiere escapar de casa. Roban una máquina de escribir para conseguir dinero, pero nadie la quiere y al restituirla Antoine es detenido. Ingresa en un reformatorio del que consigue escapar, rumbo al mar, a la libertad.

**CLAVES**

- Originalmente *Los cuatrocientos golpes* era un corto; el primer *sketch* titulado *La fuga de Antoine* de una película dedicada a la infancia. Pero al empezar a escribir el guión, junto a Marcel Moussy, vieron que la historia había que desarrollarla. *La idea de partida* –dice Truffaut- *era una crónica sobre la adolescencia como un mal momento que todo el mundo ha de pasar, no como esa nostalgia conmovedora.* El título queda definido con esta frase del director: *"El mundo es injusto, es necesario despabilarse y por eso se dan los cuatrocientos golpes (se hacen las mil y una)".*
- El fatal destino hizo que Bazin, mentor de Truffaut muriera el primer día de rodaje. El que fuera guía e inspiración de la Nouvelle Vague dejó huérfanos a estos cineastas, les había dejado sus palabras ahora esperaba de ellas su cosecha. Y no se hizo esperar pues Truffaut obtuvo el premio al Mejor Director en el Festival de Cannes
- *Los cuatrocientos golpes,* junto con *Al final de la escapada* (A bout de soufflé, Jean-Luc Godard) se convirtieron en el emblema de la Nouvelle Vague, el movimiento más influyente de los últimos cincuenta años.
- El filme participa en ciertos aspectos del neorrealismo, de cuyas premisas la Nouvelle Vague fue heredera. Personajes y situaciones con los que el espectador se identifica, rodaje en escenarios naturales.

# ANTOINE ET COLETTE

(Episodio de la película coral *El amor a los veinte años*
(Lámour a vingt ans)
*por Mercedes Miguel Borrás y Alberto Úbeda-Portugués*

**Dirección** François Truffaut

**Guión** François Truffaut

**Fotografía** Raoul Coutard

**Música** Georges Delerue
1962 B/N. V.O. en francés con subtítulos en castellano. 29 minutos

**Ficha artística** Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel) , Marie-France Pisier (Colette), Patrick Auffay (René), Rosy Varte (madre de Colette), François Darbon (padre de Colette), Jean-François Adam (Albert Tazzi).

**Sinopsis** A los 17 años, Antoine Doinel trabaja en una empresa discográfica. En un concierto el conoce a una chica de su misma edad, Colette, de la cual se enamora. Después, Antoine hace extraordinarios esfuerzos para complacer a su nueva novia y a sus padres, pero ella todavía le ve como amigo.

## CLAVES

- *Antoine et Colette* formaba parte de un film conjunto que firmaban, además de Truffaut, Andrzej Wajda, Renzo Rossellini, Marcel Ophuls y Shintarô Ishihara, bajo el título unitario de *El amor a los veinte años* (L' amour à vingt ans, 1962).
- Fue un encargo del productor Pierre Roustang, que después dirigiría las películas *Les teenagers* (1968) y *Paris top secret* (1969).
- En el cortometraje que dura 29 minutos, Truffaut evidenció su pasión por la ciudad que lo vio nacer. Ayudado por el espléndido *cameraman* Raoul Coutard (la "luz de la Nouvelle Vague"), París resplandece y sobre todo hierve de vida en los paseos por sus avenidas, en los rostros que con mimo documental se dejan ver aquí y allá por detrás o por delante del indefenso Antoine Doinel.
- En el papel de Colette, Truffaut eligió a una joven de 16 años: Marie-France Pisier, que después en el mismo cometido aparecería en *El amor en fuga*. Además, destacó en films como *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974) o *Barocco* (André Téchiné, 1976).

## BESOS ROBADOS (Baisers volés)

*por Mercedes Miguel Borrás y Alberto Úbeda-Portugués*

**Dirección** François Truffaut

**Guión** François Truffaut, Claude de Givray y Bernard Revon

**Fotografía** Denys Clerval

**Música** Antoine Duhamel
Francia 1968 .V.O. francés con subtítulos en castellano. 90 minutos.

**Ficha artística** Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Delphine Seyrig (Fabienne Tabard), Claude Jade (Christine), Michael Lonsdale (Georges Tabard), Harry-Max (sr. Henri), André Falcon (sr. Blady), Daniel Ceccaldi (sr. Darbon), Claire Duhamel (sra. Darbon).

***Sinopsis*** Tras ser licenciado del ejército sin ningún honor, Antoine Doinel corre en busca de su chica Christine y después encuentra trabajo como vigilante de un hotel. Henri, un detective privado, se aprovecha de su inexperiencia para hacer que abra la puerta de una habitación y pillar *in fraganti* a la esposa de uno de sus clientes. Antoine pierde el empleo pero consigue trabajo en la agencia de detectives de Henri, que le enseña todos los trucos de la profesión.

## CLAVES

- *Besos robados* comienza el rodaje el 5 de febrero de 1968 y cuatro días después Langlois es echado de la Cinématèque. Truffaut, que participó activamente en las manifestaciones que se organizaron, decía: "Si Besos robados es una buena película será gracias a Langlois, si es mala por culpa de Pierre Bartin". Finalmente fue readmitido en su puesto y el film se estrenó en la Cinématèque.
- Escrita con Claude Givray y Bernard Revon era una historia que daba pie a la improvisación. Su estructura está organizada a modo de crónica, con pequeños sucesos de la vida cotidiana, que finalizan y vuelven a empezar. Escogió a los actores de teatros de París.
- El trabajo de Doinel como investigador privado surgió de un anuncio en la portada de la guía telefónica, "Agencia Dulby: investigaciones, seguimientos, encuestas". Esto les permitía situar a Doinel con personajes y situaciones muy diferentes.
- Fue Henri Langlois quien le animó a seguir con el personaje. Le dijo a Truffaut que quería ver a la pareja protagonista casada.

## DOMICILIO CONYUGAL (Domicile conjugal)

*por Mercedes Miguel Borrás y Alberto Úbeda-Portugués*

**Dirección** François Truffaut

**Guión** François Truffaut, Claude de Givray y Bernard Revon

**Fotografía** Nestor Almendros

**Música** Antoine Duhamel

Francia/ Italia, 1970 V.O. en francés con subtítulos en castellano. 100 minutos.

**Ficha artística** Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claude Jade (Christine Doinel), Hiroko Berghauer (Kyoto), Barbara Laage (Monique), Danièle Girard (Ginette), Daniel Ceccaldi (sr Darbon), Claire Duhamel (sra Darbon), Daniel Boulanger (Tenor), Silvana Blasi (Silvana).

***Sinopsis*** Antoine Doinel se ha casado con Christine, la chica que cortejaba en *Besos robados*. Su mujer da clases de violín y el tiñe flores. Gracias a un equívoco comienza a trabajar en una empresa estadounidense de miniaturas, conde conoce a una bella joven japonesa. Es el comienzo de un idilio. Christine acaba por descubrir la verdad, y decide presentarse ante su marido vestida de geisha.

**CLAVES**

- Estrenado el 9 de septiembre de 1970, alcanzó, al igual que el anterior film de la serie Doinel, un gran éxito. El siguiente proyecto de Truffaut seguiría ligado a Jean-Pierre Léaud: *Las dos inglesas y el amor* (1971), una película de época basada en la novela de Henri-Pierre Roché (también autor de la novela *Jules et Jim*, que el cineasta francés adaptó). No se puede evitar pensar que el Claude Roc de Léaud en *Las dos inglesas y el amor* es en realidad un Antoine Doinel ubicado en la *belle époque* de transcurso romántico que, en rigor, le corresponde.
- Colaboraron los mismos guionistas que en *Besos robados*. Para su elaboración se inspiraron en las comedias americanas de los años cuarenta de Leo McCarey, George Cukor y Ernst Lubitsch.
- *Domicilio conyugal* se atreve a mostrar un Doinel adulto, es decir con responsabilidades. Pero a pesar de estar casado, de tener un hijo, de ejercer de florista que tiñe flores para encontrar el "rojo absoluto" (otro empleo disparatado en la lista de trabajos de este personaje), sigue siendo un niño al que la sociedad estructurada y bienpensante le viene muy grande.
- El patio de la casa vecinal donde Antoine tiene su puesto de flores recuerda por sus posibilidades escénicas, el desvelamiento de los conflictos, su trasfondo metafórico, a *Le crime de mosieur Lange* (Jean Renoir, 1936), donde es una lavandería la que ocupa el sitio estratégico de la floristería de Doinel en el patio. Sin duda, *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) es otra referencia incuestionable, dada la inmensa devoción que Truffaut profesaba al "maestro del suspense".

## EL AMOR EN FUGA (L'amour en fuite)

*por Mercedes Miguel Borrás y Alberto Úbeda-Portugués*

**Dirección** François Truffaut

**Guión** François Truffaut, Suzanne Shiffman, Jean Aurel y Marie-France Pisier

**Fotografía** Néstor Almendros con Florent Bazin y Emilia-Pakull-Latorre

**Música** Georges Delerue

Francia, 1979. V.O. en francés con subtítulos en castellano. 94 minutos

**Ficha artística** Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Marie-France Pisier (Colette), Claude Jade (Christine), Dani (Liliane), Dorothée (Sabine), Daniel Mesguich (Xavier), Julien Bertheau (sr. Lucien).

***Sinopsis*** Antoine Doinel tiene más de 30 años, por fin ha publicado su novela y está en proceso de divorcio de Christine. Se ha enamorado de Sabine, que trabaja en una tienda de discos. En una vista en los juzgados encuentra a Colette, su amor de la adolescencia que se ha convertido en una abogado de prestigio. Colette compra la novela autobiográfica de Antoine. Intenta seducirla de nuevo, pero es un amor en fuga. De hecho, está en un tren al que Doinel se sube. Luego, se arrepiente de su acción y finalmente volverá con Sabine a la que cuenta la rocambolesca historia de cómo la conoció.

**CLAVES**

- El rodaje duró 28 días (durante el mes de junio de 1978) pero el período de montaje se extendió hasta finales de ese año.
- En contraposición a lo que muchos otros cineastas han hecho con expresiva fatuidad cuando había previsiones de hacer un buen negocio con alguna de sus obras, Truffaut siempre se mantuvo cauto y autocrítico con la serie de películas sobre Doinel (quedó para siempre inédita la segunda parte de *Los cuatrocientos golpes* que pensó en rodar). Aunque consiguiera éxitos cada vez más crecientes; ese es el caso de *El amor en fuga*. Sin embargo, Truffaut se sintió especialmente insatisfecho de los resultados.
- Con *El amor en fuga*, se cierra el círculo concéntrico de Antoine Doinel. Truffaut lo muestra en la propia estructura narrativa del film, que se construye con pequeñas inserciones de las otras partes del "domicilio narrativo" Doinel. Todo este entramado, no son más que sombras de la novela autobiográfica, *Los líos del amor*, que ha escrito Doinel. El personaje parece haber encontrado en la irrefutabilidad del presente su incansable búsqueda del absoluto que le ha llevado tantos años.

# HIROSHIMA MON AMOUR

*por Salva Martínez*

**Dirección** Alain Resnais

**Guión** Marguerite Duras

**Música** Georges Delerue, Giovanni Fusco

Francia/ Japón, 1959 B/N. V.O. en francés con subtítulos en castellano. 90 minutos.

**Ficha artística** Emmanuelle Riva (Elle), Eiji Okada (Lui), Stella Dassas (Madre), Pierre Barbaud (Padre), Bernard Fresson (Amante Alemán)

***Sinopsis*** Elle, actriz francesa que va a Hiroshima para rodar una película, tiene un romance con un arquitecto japonés. La relación amorosa le hace recordar una experiencia dolorosa que tuvo al enamorarse de un soldado alemán durante la Segunda Guerra Mundial.

## CLAVES

- En *Hiroshima mon amour* Alain Resnais plantea una "*mezcla explosiva*" de temas[160]. François Truffaut decía que el primer largometraje de Resnais trataba sobre unos temas de los que una película no podía tratar en la época en la que fue estrenada. *Hiroshima mon amour* mezcla el adulterio y la bomba atómica, un problema muy general y otro muy particular, un problema de orden social y otro de naturaleza política.
- El tratamiento del tiempo en la película es el resultado de una concepción moderna del cine. De ahí, que no exista una linealidad cronológica en la película. El tiempo del discurso cinematográfico presenta continuos saltos temporales.
- El guión de la película es de la escritora Marguerite Duras. Ella incluso grabó los textos en un magnetófono, esto sirvió de inspiración a Alain Resnais para el rodaje. En su primer largometraje, Resnais consigue "filmar la palabra". Esta idea está presente en toda la película y es, sobre todo, evidente en la primera parte de *Hiroshima mon amour*.
- Puesto que la memoria es una representación del pasado, *Hiroshima mon amour* es una película que expresa a través del lenguaje cinematográfico qué es de la memoria.
- En el último tramo de la película dos travellings de las calles vacías de Nevers e Hiroshima establecen una relación entre ambas ciudades. La primera representa el pasado y el amor de juventud que ella vivió con un soldado alemán. La segunda representa el presente y a él . Por tanto, el travelling significa en este punto de la película, la relación entre ambos personajes, y entre presente y pasado.

## STAVISKY

*por Salva Martínez*

**Dirección:** Alain Resnais.

**Guión:** Jorge Semprún

**Fotografía:** Sacha Vierny.

**Música:** Stephen Sondheim.

**Producción:** Cerito Films, Euro International Film, Les Films Ariane

Francia- Italia, 1974. 120 minutos. V.O. en francés e inglés con subtítulos en castellano.

**Ficha artística:** Jean Paul Belmondo (Serge Alexandre *Stavisky*), François Périer (Albert Borelli), Anny Duperey (Arlette), Michael Lonsdale (Doctor Mézy), Charles Boyer (Barón Jean Raoul).

**Sinopsis** Serge Alexandre, *Stavisky*, el gran estafador de origen ruso, el gran seductor, el gran personaje que complicó la vida a las grandes personalidades de la política y las finanzas francesas del comienzo de los años treinta. El escándalo, un desfalco de cientos de millones de francos, estuvo a punto de terminar con la III República.

**CLAVES**

- De nuevo en un largometraje de Resnais se dan cita diferentes espacios y tiempos. El director se vale de las declaraciones de una comisión de investigación parlamentaria sobre el caso Stavisky para construir una historia que presenta saltos cronológicos.
- La idea de Resnais es hacer una "evocación de un tiempo y de un mundo en crisis"[161]. La crisis que se cuenta en la película es la que vivió Francia a principios de los años treinta. Resnais lleva a la pantalla esta situación del país a través del empresario mafioso Serge Alexandre, Stavisky, y del exilio de León Trosky en Francia. Resulta interesante como Resnais se centra más en la historia del primero, para indicar así qué tema causó más conmoción en la vida política del momento. El clímax de la crisis institucional, política y económica de la tercera República francesa, coincide con la muerte de Stavisky y fin del exilio de Trosky.
- El papel Serge Alexandre, Stavisky, es interpretado por Jean Paul Belmondo. La representación de este personaje que ofrece la película es la de un hombre que siempre está interpretando al empresario importante que dice ser, aunque su principal negocio sea deficitario. Por ello, es un hombre que vive de su imagen creada en la "haute société". Serge Alexandre, Stavisky, es un hombre que vive de su propia representación.
- El universo visual que despliega la película es un guiño al "Ernst Lubitsch Touch"[162]. En este largometraje de Resnais, la puesta en escena presenta tanta sofisticación, estilo, elegancia, y amaneramiento que hace pensar en las películas de Ernst Lubitsch. Un ejemplo de esta pomposidad visual son los planos que se realizan de los monumentos y de las fachadas de los edificios que se muestran en la película.

[160] TRUFFAUT François. (1962). *Especial Nouvelle Vague, Cahiers du cinéma.* Pag.41.

[161] VV.AA. *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo.* Pag.136.

[162] KATZ, Ephraim. *The Film Encyclopedia.* [En línea] [http://www.lubitsch.com/biography.html]

# SMOKING/NO SMOKING

*por Alberto Úbeda-Portugués*

**Dirección** Alain Resnais

**Guión** Alan Ayckbourn (play) y Jean-Pierre Bacri

**Música** John Pattison

Francia, 1993. V.O. en francés con subtítulos en castellano 298 minutos.

**Ficha artística** Sabine (Celia Teasdale; Sylvie Bell; Irene Pridworthy; Rowena), Azéma (Coombes; Josephine Hamilton), Pierre (Toby Teasdale; Miles Coombes; Lionel Hepplewick; Joe), Arditi (Hepplewick), Peter Hudson (Narrador)

***Sinopsis*** Son dos películas, *Smoking* y *No smoking*, dos comedias. Ambas comienzan de la misma manera excepto que en una se decide que no se debe fumar y en la otra se decide fumar.

**CLAVES**

- Alain Resnais (1922) o el experimento. Para este cineasta francés hacer cine es plantearse un problema de difícil solución. No es un oficio. Los "problemas" comenzaron (en lo que se refiere a sus largometrajes) con *Hiroshima mon amour* (1959), frenesí de un hombre y una mujer, contemplación inerte del movimiento y actualidad del peligro nuclear en una mezcla inverosímil que se convirtió en una de las películas faro de la Nouvelle Vague. Estética, matemáticas y psicoanálisis son los ingredientes de otro film no menos famoso: *El año pasado en Marienbad* (1961). La carrera posterior de Resnais continuó encerrada en un laboratorio en el que los materiales que constituían los films eran de los más vario: pregones políticos e identidades falsas en *La guerra ha terminado* (1966), literatura fantástica y metafísica en *Providence* (1977), manifiestos científicos y crisis de personalidad en *Mi tío de América* (1980) y/o elucubraciones sobre los tiempos teatrales, sus géneros, las reacciones del público y siempre la provocación, no ególatra, de este hombre singular en *Smoking/ No Smoking.*
- El comediógrafo británico Alain Ayckbourn es el autor de *Intimate Exchanges,* un babel de posibilidades dramáticas que sustancia *Smoking/ No Smoking,* dos películas diferentes, casi cinco horas de metraje, para contar (¿o no contar?) 30 escenas que parten de un nexo común. De una situación que presenta a un director de escuela de una pequeña localidad, su mujer, su mejor amigo y esposa y otros cinco personajes de menor importancia. La mayoría de las secuencias, ya en la película de Resnais, transcurren en lapsos de tiempo distanciados. Los nueve personajes están todos ellos interpretados por dos actores: Sabine Azéma y Pierre Arditi.
- Rizando el rizo de lo espectacular, o del libre albedrío, Resnais, cuando se estrenaron las películas en Francia, alentó la posibilidad de que cada espectador comprase una sola entrada y tuviera opción de ver cualquiera de las dos películas: entrando en una sala, saliendo y volviendo a entrar en la otra. No hubo autorización gubernamental para hacerlo.

# ON CONNAÎT LA CHANSON

*por Alberto Úbeda-Portugués*

**Dirección** Alain Resnais

**Guión** Jean-Pierre Bacri, Agnès Jaoui

**Música** Bruno Fontaine

Francia/ Reino Unido/ Suiza, 1997. V.O. en francés con subtítulos en castellano. 120 minutos.

**Ficha artística** Pierre Arditi (Claude), Sabine Azéma (Odile Lalande), Jean-Pierre Bacri (Nicolas), André Dussollier (Simon), Agnès Jaoui (Camille Lalande), Lambert Wilson (Marc Duveyrier) , Jane Birkin (Jane), Jean-Paul Roussillon (Padre), Nelly Borgeaud (Doctor) Götz Burger (Von Choltitz), Jean-Pierre Darroussin (Young Man with Cheque).

***Sinopsis*** Odile está buscando un nuevo apartamento. Su hermana la pequeña Camille acaba de terminar su tesis doctoral y se enamora del agente, que es el responsable del apartamento de su hermana Odile.

## CLAVES

- *La vie est un roman* (1984) es un antecedente directo de *On connait la chanson* (1997). En aquella película, Resnais ya atendió a su vieja aspiración de hacer cine musical, siendo un director admirador de clásicos del género como *Siempre hace buen tiempo* (Gene Kelly y Stanley Donen, 1955) o *West Side Story* (Robert Wise, 1961). Para *On connait la chanson*, sustituyó los diálogos de los actores por diversas estrofas de un popurrí extraordinario de canción francesa (interpretadas por Charles Aznavour, Jane Birkin, Gilber Bécaud, Maurice Chevalier, Édith Piaf, Johnny Hallyday, France Gall...).
- Lo que buscaba Resnais, apoyándose en una comedia romántica escrita por los actores-guionistas Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri (ambos coescritores y Jaoui directora de la maravillosa *Para todos los gustos*, 2000; y la también valiosa *Como una imagen*, 2004), era una cierta aproximación a los valores operísticos, en cuanto al aprovechamiento del espacio, los decorados y la función tímbrica de la voz, que han estado presente de una manera o de otra en toda la obra de Resnais.
- Por tercera vez en su carrera (las anteriores fueron por *Providence*, 1976; y *Smoking/ No Smoking*) lograba el César de la Academia de cine de Francia al Mejor Director.

# EL JOVEN TÖRLESS (Der Junge Törless)

*por Alberto Úbeda-Portugués*

**Dirección** Volker Schlöndorff

**Guión** Herbert Asmodi , Volker Schlöndorff
Basado en la novela de Robert Musil **Música** Hans Werner Henze

Alemania, 1966. B/N. V.O. en alemán con subtítulos en castellano. 87 minutos

**Ficha artística** Mathieu Carrière (Thomas Törless), Marian Seidowsky (Anselm von Basini), Bernd Tischer (Beineberg), Fred Dietz (Reiting), Lotte Ledl (Gastwirtin/Innkeeper), Jean Launay (professor de matemáticas), Barbara Steele (Bozena)

***Sinopsis*** Törless es un estudiante que vive en un internado durante los días de gloria del Imperio de los Hapsburgo. En el colegio observa fascinado el comportamiento un tanto sádico que mantienen varios estudiantes...

**CLAVES**

- Graduado en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de París, Volker Schlöndorff (1939) fue ayudante de dirección de Louis Malle entre 1960 y 1965. *El joven Törless*, su *opera prima*, es la película que inaugura el nuevo cine alemán después de la posguerra. Después o incluso al mismo tiempo llegarían Alexander Kluge con *Una muchacha sin historia* (1965), Jean-Marie Straub con *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967), Peter Fleischmann con *Escenas de caza en la Baja Baviera* (1969), Werner Herzog con *También los enanos empezaron pequeños* (1970), Wim Wenders con *El miedo del portero ante el penalty* (1971) o Rainer Werner Fassbinder con *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972). Este Nuevo Cine Alemán se fraguó en el manifiesto que 26 jóvenes directores firmaron en 1962 tras el festival de Oberhausen. Rezaba así:

*"El desmoronamiento del cine tradicional alemán retira al fin la base económica de una forma de pensar que nosotros rechazamos. Por esto, el nuevo cine alemán tiene una posibilidad. Los cortometrajes de los jóvenes autores, realizadores y productores han conseguido premios a lo largo de estos últimos años en festivales internacionales y han sido reconocidos por la crítica internacional. Estas obras y sus éxitos muestran que el futuro del cine alemán está en manos de los que usan un nuevo lenguaje cinematográfico. Igual que en otros países, en Alemania el cortometraje ha resultado ser la escuela y el campo de experimentación del largometraje. Proclamamos nuestro propósito de crear el nuevo largometraje alemán. El nuevo cine necesita nuevas libertades. Libertad respecto a las convenciones habituales de la profesión. Libertad respecto a la influencia del asociado comercial. Liberarse de la tutela ejercida por los grupos interesados. Tenemos ideas concretas intelectuales, formales y económicas respecto a la producción del nuevo cine alemán. Estamos preparados para soportar los riesgos económicos que conlleve. El viejo cine ha muerto. Creemos en el nuevo"*[163].

- *El joven Törless* (basada en la novela *Las tribulaciones del joven Törless*, de Robert Musil -1880/1942-) logró un gran éxito en el Festival de Cannes. El tema de las experiencias de adolescentes mientras viven en un internado (narrada con una dureza y un aliento poético verdaderamente encomiables), se ha tratado posteriormente en otras películas de gran fama. La primera, y la más cercana al film de Schlöndorff fue *If...*, Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1969. Segunda película de Lindsay Anderson y el debut actoral de Malcolm McDowell. Por otro lado, es indudable que tanto *El joven Törless* como *If...* proceden de un mismo padre libertario, apostol de las rebeldías escolares y estudiantes: el Jean Vigo de *Cero en conducta* (1933).

[163] AA.VV (1992). *Diccionario del Cine.*

## UNA MUCHACHA SIN HISTORIA (Abschied von gestern)

*por Alberto Úbeda-Portugués*

**Dirección** Alexander Kluge **Guión** Alexander Kluge
Basado en una novela homónima

**Fotografía** Edgar Reitz, Thomas Mauch

Alemania, 1966 B/N. V.O. en alemán con subtítulos en castellano. 88 minutos.

**Ficha artística** Hans Brammer (profesor), Ursula Dirichs (madre), Käthe Ebner (mujer del dueño de la discográfica), Alfred Edel, Palma Falck (Mrs. Budeck), E.O. Fuhrmann (paracaidista), Alexandra Kluge (Anita G.), Hans Korte (juez), Josef Kreindl (dueño de la compañía discográfica), Werner Kreindl, Edith Kuntze-Pellogio (oficial de justicia), Günter Mack (Pichota), Eva Maria Meineke (Frau Pichota), Peter Staimmer (hombre joven)

***Sinopsis*** Una joven judía huye de la Alemania comunista en busca de libertad. Pronto descubrirá que en la sociedad capitalista las cosas no son mejores para ella. El dinero es imprescindible para vivir…

**CLAVES**

- Junto con *El joven Törless*, *Una muchacha sin historia* abre la nueva historia del cine alemán a mitad de los 60. Su director, Alexander Kluge (1932), fue uno de los redactores del *Manifiesto de Oberhaussen* ([164]), que sentó las bases de estos tiempos de esplendor. La dimensión poética y social del film de Schlöndorff es aquí transformada en una lúcida visión del capitalismo y sus dictaduras que se reducen a una: el dinero. Así, la mujer protagonista, que ha huido de la Alemania comunista, comprueba que la esclavitud cambia de nombre pero es igual en todas partes.
- Kluge utiliza mucho los recursos que le proporciona la mesa de edición: inserción de material semidocumental en la trama ficcional; confianza en el procedimiento de la voz en *off*; estructuración del film en piezas diferenciadas a la manera de capítulos. Jean-Luc Godard sería su referente más próximo en la Nouvelle Vague.
- La película logró el Premio Especial del Jurado, *ex aequo* con *Chappaqua*, de Conrad Rooks, en la Mostra de Venecia de 1966.

[164] Vid. Claves de *El joven Törless*.

# EL AMIGO AMERICANO (Der Amerikanische Freund)

*por Xavier Fortino*

**Dirección** Wim Wenders

**Guión** Wim Wenders
Basado en la novela de Patricia Highsmith *El juego de Ripley*

**Música** Jürgen Knieper

Alemania, 1977. V.O. en alemán con subtítulos en castellano. 127 min. Género: thriller

**Ficha artística** Dennis Hopper (Tom Ripley), Bruno Ganz (Jonathan Zimmermann), Lisa Kreuzer (Marianne Zimmermann), Gérard Blain (Raoul Minot), Nicholas Ray (Derwatt), Samuel Fuller (Americano) Peter Lilienthal (Marcangelo.

***Sinopsis*** Jonathan Zimmermann, un fabricante de marcos para cuadros, padece una gravísima enfermedad. El marchante americano Tom Ripley lo sabe y pretende aprovecharse de ello. Ripley le presenta a un gángster quien ofrece mucho dinero a Zimmermann a cambio de convertirlo en un asesino a sueldo. En un principio se niega pero, convencido de que su enfermedad es fatal y pensando en el futuro de su mujer y su hijo, acaba aceptando el trato.

**CLAVES**

- *El amigo americano* está basada en *El juego de Ripley* (1954) la tercera entrega de las novelas escritas por Patricia Highsmith ( El talento de Mr Ripley, 1955; *La máscara de Ripley Tras los pasos de Ripley,* 1980; y Ripley en peligro. 1991) sobre el personaje de Ripley. La película obtuvo un gran éxito y la novela fue reeditada con el título de *El amigo americano.*
- El personaje de Ripley ha sido plasmado en la pantalla en numerosas ocasiones y con diversos rostros: Alain Delon en *A pleno sol* (René Clément, 1960), Matt Damon en *El talento de Mr. Ripley* (Anthony Minghella, 1999), y John Malkovich en *El juego de Ripley* (Liliana Cavani, 2002).
- En esta película aparecen (en personajes episódicos) dos directores por los que Wenders siente devoción: Nicholas Ray y Samuel Fuller. Ambos cineastas americanos, por cierto.
- En 1994, Wenders ayudó a Michelangelo Antonioni a terminar su película *Más allá de las nubes.* La película es la adaptación del libro homónimo de Antonioni, y supuso el encuentro entre dos de los cineastas más relevantes de la historia del cine europeo. Conviene señalar que la película más emblemática de Antonioni, *Blow-Up*, es una muy particular adaptación del relato *Las babas del diablo*, del no menos particular y genial Julio Cortázar.

# EL TAMBOR DE HOJALATA (Blechtrommel)

*por Pedro J. Gómez*

| | |
|---|---|
| **Dirección** | Volker Schlöndorff |
| **Guión** | Jean-Claude Carrière, Franz Seitz, Volker Schlöndorff<br>Basado en la novela de Ghünter Grass |
| **Fotografía** | Igor Luther |
| **Música** | Maurice Jarre |
| | Alemania, 1979. V.O. en alemán con subtítulos en castellano. 132 minutos. |
| **Ficha artística** | David Bennet, Mario Adorf, Angela Winkler, Daniel Olbrychski |
| **Sinopsis** | La campesina Anna queda embarazada en el campo. El día que cumple tres años, Oskar, decide dejar de crecer y dedicarse a tocar el tambor. |

**CLAVES**

- Danzig, 1924, en los años previos a la llegada del nazismo, aún en plena República de Weimar, viene al mundo Oskar, el personaje principal. Es un niño milagrosamente precoz que el día de su tercer cumpleaños, en un gesto de absoluto rechazo por la realidad que le circunda, decide poner fin a su propio crecimiento físico. Tocando su pequeño tambor de hojalata, punteará rítmicamente los grandes acontecimientos de la Historia.
- Sobre este sencillo y a la vez insólito argumento gira la película de Volker Schlöndorf, quien aprovecha la novela original de Günter Grass, para crear una atmósfera irreal, de dimensiones profundamente oníricas. No es una historia de tres actos, convencional, con un conflicto externo en el personaje que sea fácil de descifrar y comprender. Más bien parece un retablo de figuras retóricas y simbolismos, ese simbolismo que tanto cautivara al cine alemán desde la época del expresionismo y el *kammerspielfilm*, en el que lo más obvio sea quizá esa representación del niño que no crece, frente a un entorno hostil que se transforma rápidamente y que desemboca en la guerra y el horror.

No en vano, algo así le sucedió a la sociedad centroeuropea del primer tercio del siglo XX. Presa de su inmovilismo, impermeable a las convulsiones del progreso, fue perdiendo sus valores sin encontrar otros que los reemplazaran, algo que describe magistralmente Stephan Zweig en sus memorias *El mundo de ayer*.

- El momento en el que el pequeño Oskar se encuentra con otro niño, éste ataviado con el uniforme de oficial de las SS, que habla como un adulto, es sencillamente tétrico. Velázquez había investigado juegos de formas parecidos con sus enanos de corte, seres deformes que conducen la mirada del espectador hacia lo grotesco.
- La película, estrenada en 1979, cosechó dos premios importantes: el Oscar a la mejor película de habla no inglesa y la Palma de Oro del Festival de Canes.

## DESPAIR, UN VIAJE A LA LUZ (Despair, eine reise ins licht)

*por Alberto Úbeda-Portugués*

**Dirección** Rainer Werner Fassbinder

**Guión** Tom Stoppard
Basado en la novela de Vladimir Nabokov

**Fotografía** Michael Ballhaus

**Música** Peer Raben

Alemania/ Francia, 1978. V.O. en alemán con subtítulos en castellano. 119 minutos.

**Premios** Premios del Cine Alemán (Bundesfilmpreis): Cinta de Oro, Mejor Dirección, Mejor Fotografía, Mejor Diseño de Producción (Rolf Zehetbauer)

**Ficha artística** Dirk Bogarde (Hermann Hermann), Andréa Ferréol (Lydia), Klaus Löwitsch (Felix Weber), Volker Spengler (Ardalion), Peter Kern (Müller), Alexander Allerson (Mayer), Gottfried John (Perebrodov), Hark Bohm (Doctor), Bernhard Wicki (Orlovius).

***Sinopsis*** Berlín, fin de los años veinte. El ruso exiliado Herman Hermann sueña todavía con su patria, y lleva una vida monótona que le resulta problemática. Su fábrica de chocolates ya no rinde bien y su atractiva mujer lo enfada. Empieza a dudar de su identidad, y de la identidad de las personas en general. La evolución de los hechos lo conducen inevitablemente a la locura.

**CLAVES**

- En la prolija obra de Rainer Werner Fassbinder (1946-1982), *Despair* es la que tiene un mayor presupuesto (2.500.000 marcos). Rodada en inglés, la protagonizó Dirk Bogarde y se inspiraba en la novela homónima de Vladimir Nabokov que escribió en los años treinta, en el periodo berlinés del autor de *Lolita* . Fassbinder intentó aprovechar la ocasión para enjuiciar, al hilo del argumento, esta época negra de la historia de Alemania.
- A diferencia de lo que hizo en todas sus películas salvo dos, Fassbinder tuvo que aceptar un guión y diálogos impuestos (debidos a Tom Stoppard, que después dirigiría el film *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, León de Oro del Festival de Venecia, 1991), y eso le impidió ajustar el ambiente extrañamente onírico, fatalista, muchas veces *desesperado*, que envuelve la mayoría de sus obras. Fassbinder vendría a ser una especie de Douglas Sirk pasado por la contracultura y sus excesos.
- Conviene resaltar la fotografía de Michael Ballhaus (Berlín, 1935), habitual colaborador de Fassbinder en sus grandes films: *Atención a esa prostituta tan* querida (1971), Las *amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972), *La ley del más fuerte* (1975), *Viaje a la felicidad de Mamá Kuster* (1975), *El matrimonio de Maria Braun* (1979)..., películas dotadas de un aura mórbida, de iluminación estática y abundantes claroscuros. Después, Ballhaus ha trabajado habitualmente en EE UU con Martin Scorsese (*After Hours*, 1984; *El color del dinero*, 1986; *Uno de los nuestros*, 1990; *Gangs of New York*, 2002), con Francis Ford Coppola en *Drácula de Bram Stoker* (1992), y con Robert Redford (*Quiz Show: el dilema*, 1994; y *La leyenda de Bagger Vance*, 2000), entre otros.

# WOYZECK

*por Pedro J. Gómez*

**Dirección** Werner Herzog

**Guión** Werner Herzog
Basado en la obra de Georg Büchner

**Fotografía** Jörj Schmidt Reitwein

Alemania, 1978. V.O. en alemán con subtítulos en castellano. 70 minutos.

**Ficha artística** Klaus Kinski, Eva Maltes, Wofgang Reichmann, Herbert Fux

**Sinopsis** Un soldado barbero, explotado por todos los que le rodean y cuya mujer le es infiel. Obsesionado por el sentimiento de su propia insignificancia se convierte en un asesino.

**CLAVES**

- Herzog afronta su proyecto *Woyzeck* a continuación de su particular y muy controvertida versión de *Nosferatu*, prácticamente con el mismo equipo y si nos descuidamos utilizando los restos del negativos sobrante, pues dicen que la rodó en 18 días y que la montó en apenas 4. Estrenada en el mismo año (1979), *Woyzeck* cuenta la historia de un hombre sencillo, un soldado de infantería torturado por las visiones del Apocalipsis y la presión del medio social.
- Para Herzog, seguramente, esta película fue "tiro instintivo", pero una vez más dio en el blanco y la mejor prueba de ello fue que no tuvo que rodear el estreno de la misma con la parafernalia habitual de escándalo y misterio con que solía estrenar casi todas sus obras. Él mismo ha dicho siempre de esta película que la rodó como deberían ser rodadas todas las películas, en caliente, sin divagaciones. Y así fue como la hizo, unos pocos días después de terminar su película anterior, los justos para que a su actor fetiche, Klaus Kinski, le creciera un poco el pelo.
- El desaparecido y siempre excesivo Kinski con el que en una película sí y en la otra también solía terminar –literalmente- a golpes, entregados ambos al culto de Baco, da vida a Woyzeck, el soldado pobre en el que se mira una Alemania que ha dejado ya de ser escombros, pero que aún tiene fresco el recuerdo goyesco de la derrota vivida 35 años antes.

# CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

# CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

**La 3ª Semana de Cine Europeo ha sido organizada por:**
Oficina de Europa
Centro de Documentación Europea
Universidad Francisco de Vitoria

**En colaboración con:**
Comisión Europea. Dirección General de Educación y Cultura
Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada Francesa
Filmoteca Española
Goethe Institut
Círculo de Bellas Artes
Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón

**Comisaria de la Muestra y coordinadora de la publicación:**
**Mercedes Miguel Borrás**
Profesora de análisis de la Imagen, Universidad de Valladolid
Autora de "*La representación de la mirada: la ventana indiscreta, Alfred Hitchcock (1954)*" (Contraluz libros de cine, 1997) y "*Historia del cine con 100 películas*" (Acento Editorial, 2001)

## Asesores y autores de la publicación (por orden alfabético)

***David Aparicio Fernández***
Alumno de la UFV

***Ignacio Armada Manrique***
Profesor de historia del cine, U. San Pablo CEU

***Isabel Arquero Blanco***
Profesora de Comunicación Audiovisual, UCM

***David Blanco Ballestín***
Alumno de la UFV

***Luis Deltell Escolar***
Becario de Doctorado. Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad I, UCM

***Manu J. Díez Redondo***
Ex alumno de la UFV

***Bernardo Fiol Repiso***
Ex alumno de la UFV

***Miguel Ángel Fonta Góngora***
Alumno de la UFV

***David Aparicio Fernández***
Alumno de la UFV

***Ignacio Armada Manrique***
Profesor de historia del cine, U. San Pablo CEU

***Isabel Arquero Blanco***
Profesora de Comunicación Audiovisual, UCM

***David Blanco Ballestín***
Alumno de la UFV

***Luis Deltell Escolar***
Becario de Doctorado. Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad I, UCM

***Manu J. Díez Redondo***
Ex alumno de la UFV

***Bernardo Fiol Repiso***
Ex alumno de la UFV

***Miguel Ángel Fonta Góngora***
Alumno de la UFV

***Xavier Fortino Pous***
Alumno de la UFV

***Pedro Gómez Martínez***
Profesor de Historia General de la Imagen, UFV. Guionista

***Luis Gonzalo Díez***
Profesor de literatura, UFV

***Lucas Martí Padilla***
Crítico cinematográfico

***Javier Martín***
Ex alumno de la UFV. Director de Cortometrajes

***Salva Martínez Mas***
Alumno de la UFV

***Elena Medina de la Viña***
Profesora de Producción Audiovisual, UFV. Autora de "El cine negro y policiaco español de los años 50" (Laertes, 2000)

**Mercedes Miguel Borrás**
Profesora de análisis de la Imagen, Universidad de Valladolid. Autora de "*La representación de la mirada: la ventana indiscreta, Alfred Hitchcock (1954)*" (Contraluz libros de cine, 1997) y "*Historia del cine con 100 películas*" (Acento Editorial, 2001)

***Alberto Úbeda-Portugués***
Escritor y crítico cinematográfico

***Ana María del Valle Morilla***
Ex alumna de la UFV

## Documentalista:
***Marta Barbeira Gómez***

Del 25 al 30 de enero se celebra la 3ª Semana de Cine Europeo de la Universidad Francisco de Vitoria, dedicada a las relaciones entre Cine y Literatura, fuentes narrativas de las que manan inagotables relatos.
Desde su nacimiento, el cine se apoyó en la literatura como fuente de inspiración argumental y desde entonces ambos mantienen una relación conflictiva y apasionada. El cine adopta fórmulas narrativas de la novela, pero también los escritores se apoyan en el discurso cinematográfico para construir sus historias. A finales de los años cincuenta, cuando el lenguaje cinematográfico había alcanzado su madurez expresiva, en las salas de la Cinemateca francesa se organizaban debates entre directores y aficionados en torno a las adaptaciones que en la mayoría de los casos rechazaban, y paradójicamente muchos de estos autores se apoyaban en ellas como fuente de inspiración, tal es el caso de François Truffaut, o Alain Resnais; porque lo que estos cineastas reivindicaban era la fuerza expresiva de la 7ª de las Artes.

Desde las adaptaciones, su poética y la reivindicación del cine como lenguaje autónomo, y con el mismo espíritu que guió a los asistentes a la Cinemateca francesa, la 3ª Semana de Cine Europeo se abre como un crisol hacia la Filmoteca Nacional: el cine literario de Gonzalo Suárez, la poesía narrativa de Víctor Erice, y las adaptaciones de la obra de Miguel Delibes (Antonio Giménez Rico) o Wenceslao Fernández Flórez (José Luis Cuerda), entre otros. Ofrece también una muestra del cine francés y alemán nacido durante los años sesenta y sus herederos, rescatando los filmes que provocaron encendidos debates convirtiendo el cine en un hecho cultural; se había creado la Cinefilia.

En la presente obra se recoge el espíritu poético y la cinefilia que ha impulsado esta 3ª Semana de Cine Europeo con el objetivo de encender nuestras pupilas dormidas.


ORGANIZA

UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA
VINCE IN BONO MALUM

COLABORAN

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Service de Coopération et d'Action Culturelle
Ambassade de France en Espagne

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

GOETHE-INSTITUT MADRID
INSTITUTO ALEMÁN DE CULTURA

Ayuntamiento de POZUELO DE ALARCÓN
Patronato Municipal de Cultura

PATROCINA

Comisión Europea
DG Educación y Cultura