

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las películas del ciclo

Autor/es:
Garay, Jesús; Aldarondo, Ricardo; Marías, Miguel; Jordá, Joaquín; Riambau, Esteve; Ponce, Vicente

Citar como:
Garay, J.; Aldarondo, R.; Marías, M.; Jordá, J.; Riambau, E.; Ponce, V. (1992).
Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine. (9):88-105.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40813>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



*Dante no es
únicamente severo
(1967),
de Jacinto Esteva
y Joaquín Jordá*

PELICULAS DEL CICLO

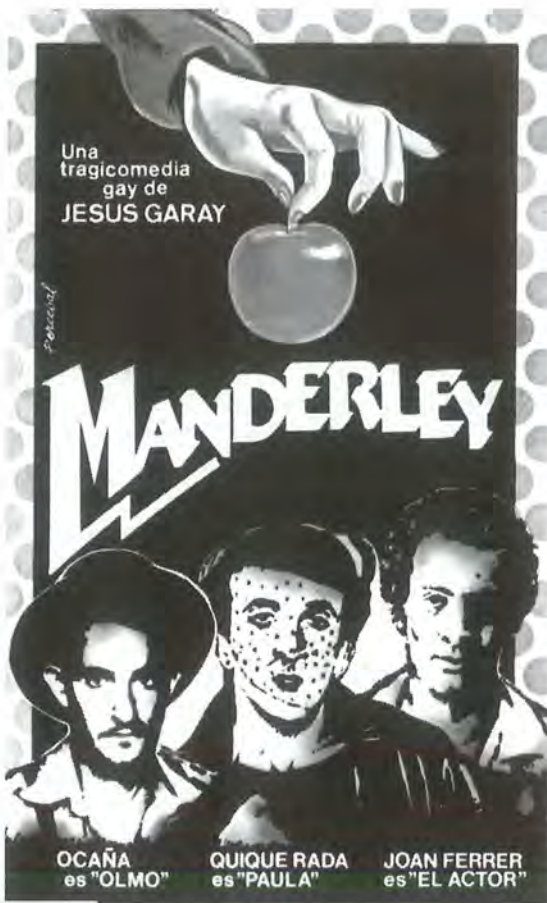


LAS PELÍCULAS DEL CICLO

Manderley

(Manderley. Jesús Garay, 1979)

Dirección: Jesús Garay. **Productor ejecutivo:** Víctor Oller. **Fotografía:** Carles Gusi. **Montaje:** José María Aragonés. **Música:** José María Cañate. **Decorados:** Felipe G. de Paco. **Sonido directo:** Joan Quilis. **Intérpretes:** José Ocaña, Enrique Rada, Joan Ferrer, Pío Muriedas, Rebeca y Antonio Martín. **Duración:** 105 m. aprox.



Tres amigos dejan la ciudad para confluir en una casa de campo: han de pasar allí el verano huyendo de diversas crisis personales. La levedad de las situaciones irá enmarcando ese espacio temporal de una pátina melancólica, de un discurrir indolente. Detrás de sus fantasías, unas más míticas y otras más prosaicas, se va erigiendo la decepción.

Recordando. Anoche soñé que volvía a rodar **Manderley**. Lo cual querría decir levantar el precario campamento en una ruinosa casona de la Cantabria profunda. Ruina que, por imperati-

vos de la ficción, debía de mostrarse como habitable. Dormir en los sacos, entre los cables de los focos y las patas de los trípodes. E ir acumulando la incertidumbre de lo que nos depararía la sala de visionado cuando un mes después aterrizásemos en el laboratorio, con unos miles de metros rodados en película de 16 milímetros, algunos severamente forzados, tanto por falta de potencia luminosa como por ganas de experimentar.

Caótica, desestructurada, imprevisible: algo así resultó cuando meses después concluyó el montaje.

Pero tenía los ingredientes que, en mis especulaciones en aquella época, -el "qué hacer" cuando al fin pudiera acceder a un proyecto profesional-, debería de tener un filme: mínimo equipo, sonido directo (Eclair y Nagra, pues aún no eran tiempos digitalizados), situaciones creadas a partir de la improvisación, y de la concurrencia del espacio aislado tanto para técnicos como actores. (O sea, un documental de límites difusos, o una ficción que se documentaliza).

Y tres "reinas" si no del technicolor, sí de cierto pintoresquismo visual. Pero sobre todo, unos tipos con una elevada carga vivencial y humana, en la que no se debería de excluir cierto patetismo. (Y más adelante, al contemplar esos apuntes de retrato, añádase la nostalgia, pues paradójicamente, quizás el más vital, habría de morir muy pocos años después).

Lo único con lo que no conté fue con que mi idea de hacerles coincidir a los tres en el mismo plató no dejaba de ser un tanto ingenua.

Por eso, al final sólo pude contar con dos, y hubo que buscar a toda prisa un tercer personaje-actor, funcionando como una especie de contrapunto. El que observa un tanto desde lejos la escena, casi un punto de vista crítico. Con el escepticismo de un narrador.

Con el cambio de relación entre los personajes, la función seguramente se convirtió en otra cosa. Una nueva alteración, una improvisación; una imprevisión, a lo peor. Pero de eso precisamente trataban las pretensiones de **Manderley**: de poner en marcha un proyecto adaptable a las circunstancias. Ingenuas intenciones que aún concebían las posibilidades del cine como abiertas y cambiantes.

Jesús Garay



La Bañera

(La Banyera.
Jesús Garay, 1989)

Director: Jesús Garay. **Ayudante de dirección:** Pepe Nadal. **Productor ejecutivo:** Ricard Figueras. **Montaje:** Marisa Aguinaga. **Guión:** Jesús Garay, Gustavo Hernández y Ricard Figueras. **Fotografía:** Llorenç Soler. **Música:** Javier Navarrete. **Efectos sala:** Joan Quilis. **Intérpretes:** Muntsa Alcañiz, Pep Munné, Mercedes Sampietro, José María Pou, Rosa Novell, Ovidi Montllor, Pep Ferrer, Pau Riba, Eva Moreno y Angel Jové. **Duración:** 97 m. aprox.

Andrea, una actriz que lleva una irregular carrera en el extranjero, regresa a la ciudad. Víctor, su hermano, por el que siente una fuerte atracción, acaba de salir de una institución psiquiátrica con una inquietante laguna en su memoria.

Su interés por un piso abandonado, y concretamente por su cuarto de baño, le lleva a iniciar una continua inmersión en las aguas turbias de una bañera -las que constituyen los restos de un oscuro crimen-, que va adquiriendo un tono ritual. Finalmente el de una invocación a una mujer asesinada en el mismo lugar.

Andrea inicia la búsqueda de respuestas. Las obsesiones de los dos hermanos se van acen-

tuando, hasta hacerse confluyentes.

Considerando. Diez años después de haber hecho **Manderley** me metí en un proyecto que era exactamente todo lo contrario.

¿Por qué? Sería muy largo de explicar suponiendo que pudiera llegar a hacerlo satisfactoriamente.

Intentémoslo breve y parcialmente: quizás por los contrastes que prefiguran planteamientos tan radicalmente diferentes.

Pues, si **Manderley** basaba en su falta de argumento casi su razón de ser, **La Bañera** intentaba erigir la "ficción" en su estado más evidente. Lo cierto es que si el primero era un filme improvisado y abierto, he aquí otro cerrado y artificioso. Necesitado de una complicada maquinaria, de una preparación, de esas que requieren años de por medio. Medido hasta ese punto maníaco que se va dibujando en viñetas: *story board* según la acepción americana. Confiado a las visiones de escenarios especialmente contruídos para la cámara. Decorados a la búsqueda de un equilibrio entre lo que es real y lo que se debería de desprender de lo soñado. Lo onírico, en su acepción pedante. De la ensoñación sin ir más lejos, o de ciertas fantasías más o menos consentidas. En fin, pretensión un tanto complicada que ya había intentado aplicar en películas anteriores (Sobre todo en **Pasión lejana**): la arquitectura del delirio seguramente tiene en las fabulaciones cinematográficas a un fiel aliado. Quien sabe...

Jesús Garay

Los Motivos de Berta

(Los Motivos de Berta. José Luis Guerín, 1983)

Dirección y guión: José Luis Guerín. **Jefe de producción:** Alejo Loren. **Fotografía:** Gerardo Gormezano. **Música:** Franz Schubert. **Piano:** Jean-Louis Valero. **Soprano:** Arielle Dombasle. **Ambientación:** Andrés Sánchez Sanz. **Vestuario:** Marta y María Antonia Carral y Miguel Guillén. **Sonido:** José Luis Mendieta. **Intérpretes:** Silvia Gracia, Arielle Dombasle, Iñaki Aierra, Rafael Díaz, Juan Diego Botto, Raúl Freire, Carmen Avila y Cristina Bodelón. **Duración:** 118 m. aprox.

Sotoluengo, un pueblo de la meseta castellana, árido, seco, marrón y gris, triste. Como la propia tierra, Berta, una adolescente solitaria que progresivamente se va distanciando de los juegos infantiles de sus compañeros, se repliega hacia un radical enmismamiento apenas sin poros. Su mundo es el de la fantasía, el de la negación de la realidad que la amordaza en sus relaciones con los que la rodean.

Algunos críticos se apuntaron con **Los motivos de Berta** un tanto para la profesión, un golazo

en las despistadas y a menudo asfixiantes redes de los distribuidores, que en tantas ocasiones han llevado al malditismo a cineastas o películas que no tenían ninguna vocación o intención de entrar en esa categoría. **Los motivos de Berta**, como su propio director José Luis Guerín reconoce, se estrenó gracias al apoyo incondicional de la crítica, decidida a no permitir que pasara desapercibido el indudable talento de un cineasta de veintitrés años no dispuesto a plegarse ante los convencionalismos y la uniformidad el cine del momento. Una serie de avatares con la distribuidora, Globe Films, frenaron a la película, le cambiaron la duración y algunas intenciones, pero dejaron intacta su total coherencia y su férrea originalidad.

Resumiendo el puntilloso seguimiento al caso de la distribución de **Los motivos de Berta** que hizo Marcos Ordóñez a partir de declaraciones de José Luis Guerín (1), la película fue utilizada por Globe Films para conseguir la licencia de distribución de dos películas extranjeras. Lo que se había anunciado como un preestreno para la crítica, se convirtió en un estreno de tapadillo, abierto al público en las tres sesiones de un solo día. "Para mi asombro", explica Guerín, "y en vista de las contadísimas invitaciones, la sala se llenó hasta los topes y unos días más tarde, por el Ministerio me enteré de que se había cobrado la entrada, recaudándose 27.000 pesetas por las tres sesiones, con lo cual Globe Films conseguía una segunda licencia de importación". Hecha la ley que debía proteger el cine español



frente al extranjero, la trampa estuvo a punto de cepillarse las posibilidades de darse a conocer de uno de los debuts en largometraje (hay que precisar que Guerín ya tenía una rica experiencia en los formatos no canalizados por la industria) más sorprendentes del cine español. El problema es que la distribuidora ya había impedido llevar a cabo el proyecto tal y como Guerín lo había concebido: tuvo que filmar en negativo de color, posteriormente pasado a blanco y negro, y reducir el montaje original de tres horas, desechando más de sesenta minutos de metraje. Con el apoyo unánime de la prensa, el filme superó las dificultades y se estrenó en Barcelona en febrero de 1985. De todas formas, Guerín se siente plenamente responsable y bastante satisfecho del resultado final.

Los motivos de Berta es el reflejo de una actitud, la natural plasmación del ideario de un cineasta que tiene muy claro su rechazo, el aburrimiento que le produce, la eterna repetición en los modos de filmación del cine supuestamente moderno, y más bien adocenado por las técnicas de televisión. Es el decantamiento abierto por la senda de los cineastas admirados: de Bresson toma el gusto por los objetos y por unas imágenes que se toman su tiempo para expresar; de Tati recupera la utilización, a veces exagerada, de los sonidos; de Flaherty, la habilidad para convertir en algo especial una imagen documental, como la de un tractor arando la tierra; de Renoir el gusto por el campo y la naturalidad de un día de comida al aire libre. Se pueden detectar en la película, y se ha repetido constantemente, las huellas de otros cineastas como Victor Erice o Dovjenko. Pero Guerín tiene una extraña maestría para citar sin resultar pedante, para aprender sin copiar. Y sobre todo, para crear un mundo peculiar, poblado de innumerables sugerencias, a partir del proceso de maduración de una adolescente encorsetada en un medio rural, de la dura e intangible barrera que separa el tiempo infantil del tiempo de la razón, significados en esa bifurcación de un camino en dos, que la bicicleta de Berta tendrá que elegir.

La imagen, y sus combinaciones con el sonido, son el centro de información y de sentimientos de **Los motivos de Berta**. Los diálogos son escasos y completamente secundarios. Igual que la elección del blanco y negro tiene un motivo estético perfectamente válido en el conjunto de la película, la palabra queda supeditada al lenguaje de las imágenes, con el que Guerín experimenta sin hacer una película experimental. Si cada encuadre está perfectamente medido, cada sonido cuidadosamente elegido para ampliar los

significados de la imagen, no es para crear un rudo tratado de teoría cinematográfica, sino para provocar un torrente de emociones, para expresarlo todo sólo con los elementos imprescindibles: los breves planos iniciales, que presentan a los personajes, y los definen sin explicar nada de ellos; la sucesión de breves imágenes de elementos marcados por la destrucción o la muerte que sigue al suicidio del personaje de Iñaki Aierra; el momento en que Berta le dice al niño que no le ha tocado, para completar la regla del juego del escondite, pero evidenciando una segunda lectura que indica su alejamiento de la etapa infantil, completada con el sonido de un columpio en *off* en la escena siguiente, que acabará mostrando al niño balanceándose solitario; la inmediata conexión que se produce entre Berta y el loco, con unas miradas y el ofrecimiento de un caramelo, el venerado *cassette* que reproduce la cinta con lentitud...; simples, pero llenos de significados abundan, y crean un estilo fascinante.

Cuando Guerín habla saltan al instante sus reverencias a determinados cineastas o poetas, y la importancia casi obsesiva que da a la mirada. **Los motivos de Berta** es por una parte una muy válida asimilación personal de las enseñanzas de determinados cineastas y por otra un trabajo esmerado y gozoso sobre la mirada en tres dimensiones, la del espectador, la del director y la de los personajes. Guerín estudia al detalle su mirada sobre unos personajes acostumbrados a escrutar en el horizonte un campo inacabable, a descubrir lo nuevo o lo raro en un mundo que cambia imperceptiblemente. Guía, pero no maneja al espectador, para que descubra significados y sentimientos en largos planos, hondas miradas y sugerentes gestos.

El tiempo y el espacio quedan deliberadamente indefinidos a lo largo de la película: nunca se conocen las dimensiones exactas del pueblo, ni el conjunto de la casa de Berta, ni se mencionan hechos de su pasado, ni las razones que han llevado al lugar al equipo de rodaje de una película, ni el tiempo que transcurre en el conjunto de la acción o entre determinadas secuencias, como también es indefinible, larguísimo e instantáneo al mismo tiempo, el paso de la niñez a la adolescencia, marcado como en el caso de Berta, por íntimas y extrañas sensaciones.

(1) Marcos Ordóñez: "**Los motivos de Berta** de J.L. Guerín, o el extraño caso del filme que nunca existió". El Correo Catalán. Barcelona, 8.9.1984.

Ricardo Aldarondo

Innisfree

(Innisfree.
José Luis Guerín, 1990)

Dirección y guión: José Luis Guerín. **Fotografía:** Gerardo Gormezano. **Ayudantes de dirección:** Manel Almiñana y Germán Lázaro. **Sonido:** Licio M. Oliveira. **Dirección artística:** Sindria Segura. **Música:** Víctor M. Young. **Asesor:** Lord Killanin. **Intérpretes:** Pdraig O'Feeney, Bartley O'Feeney, Annalivia Ryan, Anne Slattery y los habitantes de Cunga St Feichin. **Duración:** 110 m. aprox.

PACO POCH S.A. & VIRGINIA FILMS, T.V.E. S.A., LA REPT, JO GUERIN, SAMSON FILMS LIMITED,
with the support of ICAA (Ministerio de Cultura), and GENERALITAT DE CATALUNYA.
Produced by PACO POCH

Written, directed and edited by
JOSE LUIS GUERIN
Consultant THE LORD KILLANNIN

I will arise and go now, and go to



Casi cuarenta años después de que John Ford realizase allí "El hombre tranquilo", la cámara de José Luis Guerín vuelve a los mismos parajes en los que se rodó el mítico filme. Allí se guarda aún no sólo el recuerdo (vivo en los supervivientes, lleno de referencias históricas en los demás habitantes) de su filmación, sino también la particular forma de ver la vida de la Irlanda profunda que Ford quiso retratar.

RUTAS DE INNISFREE

1. La ruta de José Luis Guerín

El camino elegido por José Luis Guerín en el momento de hacer su segunda película larga -tras la notable y poco vista **Los motivos de**

Berta (1983)- no podía ser más original, ni tampoco -por eso mismo- más arriesgado: a mitad de camino entre el documento y la ficción, sin actores propiamente dichos (no ya "estrellas") y sin otro argumento que la cultura y el lenguaje en varias de sus formas; casualmente, son rasgos que comparte con el tercer largo de Víctor Erice, **El sol del membrillo** (1992), aunque probablemente esa afinidad deba muy poco al azar, y sea producto de idéntica voluntad de expresar, no ya sentimientos, ideas, doctrinas asumidas o peripecias autobiográficas, sino una preocupación por la naturaleza y la situación del cine en una etapa de crisis generalizada, de comercialismo rutinario, de plagios vergonzantes, de falta de imaginación -y, por tanto, de auténtica ambición-, de conservadurismo en el peor sentido de la palabra: no es consecuencia de una reflexión que conduce a la conclusión de que hay que revitalizar el lenguaje clásico, como mejor o única manera de restablecer los puentes con el público quemados durante los años 60 y 70. Eso sería **La Belle Noiseuse** (1990) de Jacques Rivette, no Spielberg y sus secuaces.

Lógicamente, otras virtudes compartidas por Guerín y Erice son la extremada modestia, la discreción de no alzar la voz, la absoluta sencillez y accesibilidad de sus películas más recientes... si es que los mecanismos de distribución y exhibición -dominados por la rutina, la vulgaridad y el sensacionalismo, cuando no ocupados- les permiten acercarse al espectador, y si entre el público sobreviven todavía personas curiosas e interesadas por la suerte del cine, y no entregadas al magma del "audiovisual", ya que, curiosamente, quienes dicen apostar por el nuevo conglomerado victorioso suelen ser los más ciegos ante obras que auténticamente se mueven en ambas aguas, como sucede con las dos películas a las que me estoy refiriendo: son puro cine, pero que no desdeña la utilización de otros formatos como medios (en el caso de Erice, en la práctica), y que, dado "el estado de las cosas", tendrá que llegar a su público, fundamentalmente, a través de la televisión; de hecho, si las televisiones tuviesen algún sentido de la responsabilidad y fuesen mínimamente conscientes de su posible especificidad, si fueran como deberían ser, hubieran encargado y financiado ambos proyectos, que además se venderían por correo en *videocassettes*, para ser contempladas y pensadas en la intimidad de cada cual.

2. La ruta hacia Innisfree

Es evidente, creo, por lo que llevo escrito, que ni

Guerín ni Erice se apuntan a un concepto del espectáculo quizá caduco, en todo caso, fuera del alcance del cine español en general, y -si se me apura- del europeo; tampoco son -aunque el camino permanezca abierto, sobre todo si se reflexiona acerca de la narración lo bastante como para que cobre sentido seguir contando- relatos; son, como casi todo el cine de Godard, y buena parte del de Straub, Oliveira, Rivette, el difunto pero bien vivo Eustache, Pialat, Rohmer, Raúl Ruiz, Robert Kramer y algunos más -no muchos, por desgracia, pero tampoco tan escasos como su circulación en España puede hacer creer- "ensayos", reflexiones a menudo lindantes con la poesía, que toman la realidad por materia prima y punto de partida, para transfigurarla mediante la visión cinematográfica.

Si les importa la luz, es para iluminar y dar a ver, no para llamar la atención ni recrearse en imágenes llamativas o estetizantes ni en efectos especiales; tienden al plano fijo, o al más funcional movimiento "manual" de la cámara, y no a la embriaguez de la *steadycam*; no abusan del montaje, y redescubren las virtudes olvidadas de la yuxtaposición, como Griffith o los pioneros soviéticos, pero siempre para abrir nuevas puertas, para crear sugerentes resonancias, no para canalizar el significado hacia un mensaje unívoco y cerrado.

Más que la comunicación, les preocupa el conocimiento; la cámara es, para ellos, un útil, una herramienta, no un ídolo de barro ni un becerro de oro, pero es, no hay que olvidarlo, un instrumento de precisión, que debe ser usado con cuidado, con

atención, con una finalidad precisa, sabiendo que su presencia altera, modifica o condiciona la realidad; es decir, que debe utilizarse con un sentido ético, que no comprenderán quienes se mofen de la famosa máxima godardiana (o no la crean vigente): "*un travelling es una cuestión moral*".

Que la reflexión sea sobre un pintor, Antonio López, y su trabajo, o un cineasta, John Ford, y su mundo, es lo de menos. Tampoco se trata de excursiones guiadas por un museo, de reportajes de divulgación cultural, de homenajes cinefílicos -ni cínicos ni ingenuos-, ni de monumentos hagiográficos, aunque es quizá revelador que ambas películas tomen como punto de partida la afinidad y la admiración por un artista, vivo o muerto, cinematográfico o no: indica que existe en Erice y en Guerín, pese a su diferencia de edad, un común deseo de echar raíces, de entroncarse en una tradición, de ser eslabones de una cadena. De ahí proviene, sin duda, la artesanal modestia con que hacen su trabajo, el tono confidencial y respetuoso con que interpelean al espectador, su obsesión por la materia y su dedicación a la tarea de construir, casi con sus propias manos, una película que nada debe, en todo caso, a ninguna otra, que abre -¿sin proponérselo?- nuevos caminos, que explora -sin proclamarlo a los cuatro vientos- territorios inhollados, no mirados, por el cine anterior, ni siquiera por aquellos cineastas que Erice y Guerín han adoptado, voluntariamente -los han elegido, como decía Borges-, como respectivos precursores.

Se dirá que **El sol del membrillo** o **Innisfree**





son artefactos culturales, accesibles a condición de conocer aquello en lo que vuelcan su atención Erice y Guerín. No lo creo: en ninguno de los dos casos me parece imprescindible haber visto la obra de Antonio López o saber quién es de antemano -ya sabremos bastante al término del filme de Erice-, ni haber visto **The Quiet Man** (*El hombre tranquilo*, 1952) o las demás películas de John Ford; siempre conviene, pero en sí, por lo que valen, no para poder entender lo que dicen Erice o Guerín, que es perfectamente comprensible: basta con prestar un poco de atención, y no distraerse pidiéndole peras al olmo. Se trata de películas autosuficientes, nada parasitarias, y -aunque exigentes, ricas y complejas- de sencillez y claridad ejemplares.

3. Innisfree libre

Que José Luis Guerín no cuente por medio de **Innisfree** una historia no impide en modo alguno que la película tenga argumento e incluso, si se me apura, intriga, ya que, en el fondo, lo que trata de hacer es desvelar un misterio; no, claro, quién mató a nadie, sino cómo John Ford vio o creó la Irlanda que aparece, viva y fascinante, en **El hombre tranquilo**.

Lo primero que descubrió Guerín al llegar al lugar de los hechos es que el famoso Innisfree no existe realmente, sino que es una creación del espíritu, un sitio tan mítico e imaginario como Yoknapataupha County en la obra de William Faulkner, Macondo en la de Gabriel

García Márquez o, más cerca, Región en varias novelas de Juan Benet. No le extrañó demasiado, ya que sabía que Monument Valley, que existe en Utah, sirvió a Ford de escenario para *westerns* ficticiamente situados en media América del Norte, desde Dakota a Texas, Nuevo México y Arizona.

Existe el río Innis, y en él una isla y unas ruinas, pero, ¿de dónde salían plazas, tabernas, iglesias, praderas, colinas, puentes, ríos y estaciones de ferrocarril? Guerín tuvo que recorrer varios condados, en auténtica labor no ya de localización, sino de reconocimiento, como si se tratase de una indagación detectivesca. Al fin, fue hallando las piezas y logró recomponer el rompecabezas geográfico. En el camino, descubrió que la realidad, incluso tras el impacto de la propia película y, sobre todo, del paso de más de un cuarto de siglo, se parecía sorprendentemente al país soñado, recordado a través de los relatos de sus padres, imaginado por Ford desde su América natal. Lo que permitía "pescar", sin necesidad de discursos explicativos, la naturaleza del trabajo cinematográfico de Ford, la estilización a la que sometía la realidad para extraer de ella una verdad significativa, comprensible para quienes jamás hayan puesto pie en tierra irlandesa y reconocible para los propios moradores de la región.

Pero más allá de los paisajes, la geografía urbana, los edificios y los objetos, pervivían las costumbres, los ritos, la música, la afición a contar

y exagerar historias, a cantar y beber cerveza o whisky, a bailar o tocar instrumentos, a reunirse para recordar los días de lucha por la independencia y los agravios cometidos por los ocupantes ingleses. Y todo eso seguía vigente por obra y gracia de las personas, algunas de ellas nacidas después del rodaje de **El hombre tranquilo** y que nunca habían visto la película antes de que Guerin organizase un pase en el pueblo que le sirvió de base. Pero los tipos humanos, sus gustos, sus aficiones, permanecían casi intactos, y se trataba de hacer un buen *casting*, de encontrar entre los actuales habitantes a los más adecuados, a los que más y mejor se correspondiesen con sus antepasados cinematográficos.

No eran, lógicamente, intérpretes profesionales, aunque quizá facilitase las cosas el que, como alguien dijo, todo irlandés es un actor y un narrador, y que lo que fundamentalmente se les iba a pedir era precisamente que contasen historias ante la cámara, a ser posible olvidándose de su presencia.

Se podría decir, pues, que **Innisfree** es algo así como el documental de una ficción, que rastrea las raíces auténticas de una fabulación, las huellas que ha dejado en la Irlanda de finales de los años 80 una película americana rodada en 1951 y lo que queda aún de la materia prima de la que se valió Ford para crear esa imaginaria.

Que lo registrado con su cámara por Guerin en 1990 sea tan conmovedor y emocionante, tan divertido y hermoso como lo que trasfiguró con ayuda de una historia ficticia y de grandes actores americano-irlandeses o nativos John Ford casi treinta años antes no hace sino certificar el éxito insospechable *a priori* de la audaz empresa acometida por el joven cineasta español, que ha reconstruido, como si hiciese un viaje en la máquina del tiempo de H.G. Wells, con un desfase de casi tres decenios, el espacio en *off* del magistral filme de John Ford, lo que había a los lados del encuadre, en el contracampo imaginario de ciertos planos de **The Quiet Man**, a la espalda de la cámara. Por eso no es raro que ese espacio recobrado esté poblado de fantasmas, que oigamos sus voces, y que entonces veamos con los ojos de la memoria -si conocemos la película- o de la fantasía -en caso contrario-, aún antes de que un inserto o una foto fija procedente del filme de Ford nos lo recuerde, la escena ausente que ese lugar, esa luz, esa música evocan.

No creo preciso decir que la belleza del proyecto es sólo comparable a su audacia y su originalidad.

4. Retorno de Innisfree

Una experiencia -pues no creo que sea, en realidad, un experimento- como la que supone concebir y realizar **Innisfree** representa, por fuerza, desplazarse fuera de la rutina y del entorno de nuestro cine en una medida tal que nada puede ser después igual que antes, por mucho que ya previamente la trayectoria incipiente de Guerin fuese individual y "disidente" con respecto al grueso del pelotón. Lo mismo sucede, en la obra de Erice, con **El sol del membrillo**: son películas que suponen tal salto en el vacío, tal paso de siete leguas hacia lo desconocido que plantean a sus autores un grave problema, como si fuesen astronautas aterrizados en un planeta lejano. Porque es imposible volver a la plataforma de lanzamiento, y sin embargo en ese planeta no hay ya nada que encontrar, ni sería lícito dedicarse a explotarlo hasta agotar sus recursos. No queda más solución que saltar a otro, y para ello tienen donde elegir: a falta de medios con que alcanzarlas, todas las estrellas. Hay que esperar, pues, con tanta curiosidad como impaciencia, con tanta incertidumbre como esperanza, el siguiente paso adelante de estos raros y audaces cineastas-buscadores, que marcan una dirección y un sentido a este cine sin sorpresas, sin rumbo ni vanguardia que hoy padecemos, pero que, en realidad, sólo lo señalan para sí mismos, y cada uno el suyo, porque no son cabezillas de ningún movimiento, ni líderes de una "escuela" cinematográfica, ni crestas de ninguna "ola", sino meros individuos terriblemente solos lanzados a la aventura.

Puede parecer extraño que las tentativas más osadas y conseguidas de lograr que el cine siga ensanchando su territorio y desarrollando su propio lenguaje vengan de un país cinematográficamente tan de retaguardia y tan conformista como España, sin industria digna de tal nombre y con una producción cada vez más dependiente de las ayudas externas; de un cine, sobre todo, que parece progresivamente sumido en una crisis de creatividad aún más grave que las estrecheces financieras que pueda padecer. Pero quizá sea más fácil aspirar al infinito a partir de cero, saltar al vacío desde el desierto, arriesgarlo todo cuando no se tiene nada -o apenas- que perder. Lo raro es, en el fondo, que sean tan pocos y que tengan tan escasos seguidores los que se atreven, cada cierto tiempo, a dar un paso al frente. Porque sólo nos salvan las contadas excepciones.

Miguel Marias



Dante no es únicamente severo

(Dante no es únicamente severo. Jacinto Esteva y Joaquín Jordá, 1967)

Dirección y guión: Jacinto Esteva y Joaquín Jordá. **Producción:** Filmscontacto. **Montaje:** Juan Luis Oliver. **Fotografía:** Juan Amorós. **Intérpretes:** Serena Vergano, Enrique Irazoqui, Romy, Carmen Romero. **Duración:** 75 m. aprox.

Todo gira en torno a la imposibilidad de la narración. Una mujer pretende entretener a un hombre, al estilo de "Las mil y una noches", contándole diversas historias que, inevitablemente, se encabalgan y se contagian hasta acabar por anularse. Su empeño, que no tarda en revelarse vano, sólo consigue demorar la catástrofe.

Ha pasado tanto tiempo, y muchas cosas las he dicho tantas veces, que me aburre repetirme y repetirlas... No sé muy bien por dónde empezar, qué decir... Supongo que ya he contado en alguna ocasión el origen del extraño título, al que algún crítico pretendió sacarle abstrusos simbolismos, cuando no tiene otro que el azar. Introdujimos, Jacinto y yo, varios papelitos en

un sombrero, con frases sacadas al azar de libros elegidos al azar, y la mano de Romy se encargó de elegir uno que provenía, si no recuerdo mal, de las "Memorias" de Ilya Ehrenburg. El azar estuvo desde un principio en el proyecto, y era justo que el azar se encargara de coronarlo.

Azar fue, en buena parte, que de los cuatro (o cinco) proyectos iniciales de cortometrajes sólo llegaron a realizarse por aquellas fechas dos, el de Jacinto, titulado **La Cenicienta**, y el mío, cuyo título no consigo recordar pero era algo así como **Dos en uno**. Fueron filmados en breve tiempo, una semana cada uno de ellos, con el intervalo de más o menos un mes entre los dos. Primero el de Jacinto y después el mío. Sólo en el momento de revisar el material para iniciar el montaje acabamos de darnos cuenta de la posibilidad de fundirlos para alcanzar la longitud de un largometraje. Creo que fui yo quien trazó el esquema, aprovechando y desarrollando una de las ideas que ya estaba bastante explícita en mi *sketch*. Era una idea muy de aquel tiempo, relacionada con textos de los semiólogos estructuralistas franceses, como Roland Barthes, a los que me sentía muy afín: la imposibilidad de la narración. Aunque tal vez sea mejor decir: la fragmentariedad y la dislocación como único hilo conductor de un discurso narrativo, que podía tener diferentes sentidos, e incluso carecer por completo de él, según el orden aleatorio en que se barajaran sus elementos. Yo partía de "Las 1.001 noches", clave que sugería con el

traje orientalizante que vestía Serena en la primera secuencia y con los compases de "Scherzade" de Rimsky-Korsakov que la acompañaban. Una mujer pretende entretener a un hombre contándole diversas historias que, inevitablemente, se encabalgan y se contagian hasta acabar por anularse. Su empeño, que no tarda en revelarse vano, sólo consigue demorar la catástrofe. Y el tiempo del empeño el que necesita para que funcione el relato del chiste del "comedias". Como Jacinto contaba básicamente, aunque a través de profusos vericuetos, una historia unitaria, era fácil introducirla dentro de este esquema. Vimos, desde el momento en que adoptamos esta idea, que necesitábamos más elementos de nexos. Y en esta tarea fue inestimable la aportación del montador, Juan Luis Oliver, un hombre muy intuitivo y dotado de un precisísimo sentido del "corte". A él le dedicamos la película.

Juanito Oliver murió a pie de moviola, casi ante nuestras propias narices. Es una historia que merece ser contada. Él andaba siempre sobrecargado de trabajo, como montador de *filmlets* publicitarios, y solíamos montar con él a horas intempestivas, de noche y aprovechando sábados y domingos. Uno de esos domingos llegamos Jacinto y yo a la sala de montaje a primeras horas de la tarde, donde ya nos esperaba Juanito Oliver. Al poco rato tropezamos con una complicación, y para resolverla Juanito dijo que prefería estar a solas y nos mandó a tomar una copa. Las copas fueron más de una, y al regresar, al cabo de un par de horas, encontramos a Juan sentado en una butaca, con la barbilla apoyada en el pecho, las piernas abiertas y entre ellas un charquito de pis. Estaba claro que había muerto, aunque procuramos comprobarlo con los medios que estaban a nuestro alcance. Arrancar un espejo del cuarto de baño y ponérselo ante la boca. El espejo permaneció impoluto. Y tampoco reaccionó cuando prendimos una cerilla y se la acercamos a la punta de la nariz, macabro test que acababa de leer en una novela policíaca. No sabíamos qué hacer. Se me ocurrió llamar a un tío lejano mío, que era médico forense y Catedrático de Medicina Legal de la Universidad de Barcelona. Le conté la situación, y me dijo que ni se me ocurriera mover el cadáver, que lo mejor en tales casos era llamar a Urgencias avisándoles de la existencia de un enfermo grave. Los de Urgencias llegarían y al ver al supuesto enfermo dirían: "Este hombre está muerto". Entonces había que sacar un billete de 500 pesetas y replicar: "¡Qué va a estar muerto, qué va a estar muerto!". Y se lo llevarían en la camilla. Así ocurrió.

Después nos tocó la difícil tarea de comunicar a su mujer que era viuda. Fuimos a su casa y preguntamos por Juan. La mujer se sorprendió y dijo: "Yo creía que estaba con vosotros". Era muy celosa, posiblemente con motivo, y pasó inmediatamente a indignarse y a preguntarse con quién se la estaría jugando. Farfullamos que sí, que no, que sí había estado con nosotros pero que ya no estaba, y así, poco a poco, le explicamos su cambio de estado civil. Recuerdo que su primera reacción fue abofetearnos a ambos y gritar: "¡Me lo habéis matado!". Y en cierto modo era cierto.

La película estaba prácticamente terminada y se encargó de las últimas tareas Ramón Quadreny.

Vuelvo atrás, al período de la búsqueda de elementos de nexos. Procedían de dos fuentes: material de archivo y material filmado. Y en ambos casos, de manera involuntaria o voluntaria, seguía interviniendo de manera decisiva y afortunada el azar. Por ejemplo, para el prólogo (creo recordar que el filme está dividido o, por lo menos, así lo dijimos, en un prólogo, seis escenas y un epílogo) pedí al Archivo de No-Do en Madrid unos planos de batallas navales. Enviaron en lugar de ello unas imágenes de la demolición de las ruinas de Santander después del incendio de los años 40, cuya utilización fue de lo más conveniente. Otro. El desfile de modelos del Hotel Ritz fue filmado por Jacinto sin pensar en su ubicación precisa, y sirvieron luego para contrapuntear la carrera de coches que yo saqué del archivo. Y también: las imágenes de la intervención quirúrgica en el ojo (una sencilla reducción de cataratas) proceden de un documental médico de un oftalmólogo amigo de Jacinto, cuyo nombre ahora no recuerdo. Sí, se llama Dr. Salgado. Muy escalofrantes en sí, nos sirvieron de sistema de puntuación, de "alarmas" con que despertar los sentidos adormilados del espectador, alertarle de que debajo de la piel dorada y tersa del filme se oculta un gusano. Pero también nos sugirieron después la secuencia final, la única que rodamos conjuntamente Jacinto y yo.

A los pocos meses de terminar la película, fue invitada al Festival de Hyères (Francia), que entonces disfrutaba de bastante prestigio y equivalía, más o menos, a lo que luego fue la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes. Yo no pude ir, porque desde principios de los 60 carecía de pasaporte por haber firmado una carta dirigida a Fraga protestando de las torturas a los mineros de Asturias, pero según me contaron Jacinto y Carlos Durán, aparte de algunos comentarios diver-



tidos (alguien dijo que estaba filmada bajo el LSD, extremo que Claude Chabrol se sintió obligado a desmentir con absoluta seriedad), tuvo una fría acogida.

Más adelante, **Dante** fue al Festival de Pesaro. Esta vez sí pude acudir, pues a ultimísima hora conseguí el pasaporte, gracias a los buenos oficios de un abogado que me pidió, a cambio, que le presentara a Oriol Regás, dueño de "Boccaccio", y llegó a ser, durante un tiempo, su asesor jurídico. Salimos Jacinto y yo a los diez minutos de obtener el pasaporte en un Ferrari rojo que se acababa de comprar, y en menos de 24 horas llegamos a Pesaro, en la orilla del Adriático, después de atropellar media docena de conejos y abollar el coche contra un pilón de la plaza mayor de Pesaro. Era un Festival de los llamados de "izquierda", con pretensiones vanguardistas, punto de cita de la mejor crítica europea. El plato fuerte de aquel año era el *New American Cinema*, y dentro del Festival normal concurrían dos películas españolas, curiosamente antagónicas, representando dos maneras que entonces nos parecían diametralmente opuestas de concebir el cine: **Nueve cartas a Berta** y **Dante no es únicamente severo**. Y esto favoreció a ambas, porque la crítica polarizó sus opciones. La más tradicional, vinculada en muchas ocasiones a los partidos tradicionales de la izquierda, amaba la película de Patino, y detestaba **Dante**, que le parecía una aberración escapista. Y la otra, aquella en la que se

incubaba el izquierdismo de los años posteriores (estamos en 1967), viceversa. Dimos una agitada conferencia de prensa en la que manifestamos que ante la imposibilidad de describir, por culpa de la censura, la realidad de España, preferíamos tratar su "imaginario social". Eran, más o menos, los postulados de la Escuela de Barcelona. Dijimos también que nos negábamos a seguir siendo el paño de lágrimas de la "mala conciencia" de la intelectualidad europea, la expresión del luto y la tristeza lorquianas, etcétera, cosas que, en mayor o menor medida, asumía e incorporaba la película de Basilio. Conceptos que alteraban la rutina de la izquierda, y que no siempre fueron bien entendidos. Los fascistas de Pesaro, por ejemplo, saludaron en cierta ocasión con el brazo en alto nuestra entrada en un bar, y quiso entrevistarnos el corresponsal de una agencia de prensa llamada "Anti-Kominform", a la vez gente como Dusan Makavejev nos aplaudía entusiasmada y los críticos suecos nos comparaban a Eisenstein y Dziga Vertov. El resultado fue el Premio "Filmcritica" y el Pentagrama de Oro para la mejor música. Y, al regresar a España, una multa de unas 200.000 pesetas del Ministerio de Información y Turismo porque en la presentación de la película dije, según el oficio enviado, que *"ante la imposibilidad de hablar en catalán, que era mi lengua, porque no me entenderían, prefería hacerlo en italiano"*.

Joaquín Jordá

El encargo del cazador

(El encargo del cazador. Joaquín Jordá, 1990)

Dirección y guión: Joaquín Jordá. **Productor ejecutivo:** Joan Antoni González i Serret. **Ayudante de dirección:** Chus Gutiérrez. **Montador:** Iván Aledo. **Fotografía:** Carles Gusi. **Sonido:** Licio Ferreira. **Intérpretes:** Daria Esteva, Rosa María Esteva, Annie Settimo, Romy. **Duración:** 90 m. aprox.



La reproducción de algunos fragmentos de las últimas, y caóticas, filmaciones del realizador Joaquín Esteva, se mezclan en tono documental con declaraciones y recuerdos de las personas que le conocieron a lo largo de su vida: profesionales del cine y la cultura que trabajaron con él, amigos, mujeres que le amaron y, sobre todo, su hija Daria, auténtico motor del proyecto y nexo de unión del filme, tanto como la figura del propio Esteva.

El primer impulso, aún inconsciente, para realizar **El encargo del cazador** intervino sin duda con la llamada de "El País" para comunicarme la muerte de Jacinto y pedirme que escribiera una nota necrológica. No sé muy bien por qué acepté (me gusta poco escribir para la prensa, y menos ese tipo de cosas), es posible que la sorpresa me impidiera reaccionar, y en el par de horas que mediaron entre la aceptación y el dictado por teléfono desfilaron por mi cabeza montones de imágenes y sensaciones. Recordé con gusto la última vez que nos vimos, en 1969, en el "Alfredo" de Santa María en Trastevere, contemplando, estupefactos, desfilar ante nuestros ojos, con una rapidez endiablada, las lancetas del reloj de la iglesia de enfrente. Era un espectáculo alucinante: el

Tiempo había enloquecido, y se perseguía a sí mismo. Y con bastante amargura la última vez que "no" le vi, muchos años después, cuando recibí una invitación para la exposición que iba a celebrar en Madrid, y no acudí. ¿Por qué? No lo sé. Tal vez el presentimiento de que su pintura no iba a gustarme, o, más aún, la dificultad en reanudar una relación que de íntima había pasado a prácticamente nula.

Los restantes empujones fueron llegando de manera pausada. A los dos años, más o menos, otra invitación esta vez de Manuel Delgado, Catedrático de Antropología Cultural de la Universidad de Barcelona, a participar en un homenaje a Jacinto, descubierto por él como "*antropólogo salvaje*". Eso me hizo gracia, pero el acto me parecía muy académico, muy institucional, y, a la vez, muy "aprovechado". De la "*antropología salvaje*" de Jacinto, que sí me intrigaba, había derivado, al socaire de la reciente muerte de Carlos Durán, en un híbrido homenaje a la Escuela de Barcelona, y estaba decidido, y así lo dije, a rechazar la invitación. Entonces recibí una llamada de Daria, la hija de Jacinto, a la que había visto en un par de ocasiones cuando niña. Me dijo que me había reservado un billete y una habitación y que me esperaba en Barcelona. Esta repentina e inesperada intrusión de lo "familiar", de la "privacidad" (me contó que ella era la auténtica promotora del homenaje a su padre, que el cava y la bodega que patrocinaban el acto, detalle que también me había chocado, pertenecían a su tío, el hermano de Jacinto; luego comprobé que eran excelentes, Gran Caus), me hizo cambiar de idea. En Barcelona me emborraché mucho, hablé mucho, y me divertí mucho. Por primera vez en bastante tiempo, me sentí a mis anchas en la ciudad de ahora, sensación que casi no he vuelto a percibir, a la vez que recuperaba sentimentalmente parte de la de antes, los 60's de la Escuela de Barcelona.

El mecanismo de arranque, todavía sin nombre ni objetivo preciso, ya estaba en marcha. Faltaba el último toque. Vino a los pocos meses, cuando Daria me propuso que diera un montaje definitivo a las 10 horas de película que Jacinto había rodado en Mozambique y otras partes de África, en 1970. Dije que sí sin pensarlo demasiado, pero en el avión, de vuelta a Madrid, lo viví con cierto malestar. El encargo de manejar el material de un muerto tenía algo de necrofilico que me desazonaba. Y, además, era repetir una operación que, por lo menos en parte, ya se había producido en **Dante no es**

únicamente severo. A medida que iba rechazando esa idea, me asaltaba otra: ¿por qué no convertirla en un ensayo biográfico sobre Jacinto? En lugar de trabajar un material muerto, intentar revivir a su autor. Así que llegué a Madrid, se lo conté a Daria y le pareció bien. Casi diría que era lo que realmente ella había pensado, pero no alcanzaba a formular.

Recibí de Daria todo tipo de material e informaciones: textos, cartas, cintas, fotos. Hablé con muchas de las personas que habían frecuentado los últimos años de la vida de Jacinto, los más desconocidos para mí. Y con todo ello, confeccioné una especie de guión: fundamentalmente un elenco de temas, personas y lugares. Una guía suficiente para formular y proponer el proyecto.

¿A quién? Desde el primer momento entendí que el único posible interlocutor era TVE, que entonces vivía una fase mucho menos crítica de la postración que ahora la anonada. Y en TVE encontré una persona excepcional, que quiso y supo ver más allá de las pocas páginas escritas y de las imprecisas palabras mías que las acompañaban: Manuel Pérez Estremera. En muy poco tiempo, gracias a su ayuda y a la de Salvador Agustí, se dio luz verde al proyecto, siempre que yo supiera limitarme a un presupuesto de 18 millones que estimé, como después se comprobó, razonablemente suficiente.

Entonces se me plantearon tres problemas: 1) A quién confiar la producción, ya que utilizar la vieja marca de la Escuela de Barcelona, Filmscontacto, como era lógico y habría sido mi deseo, resultaba imposible por estar desaparecida o en manos desconocidas; 2) qué tono dar a un filme que, necesariamente, tenía que estar sustentado en entrevistas, para alejarme de los tics del reportaje televisivo sin caer, por ejemplo, en los del docudrama; y 3) cómo escapar, que no vencer, a la comparación que muy probablemente podía establecerse con el excelente **El desencanto** de Jaime Chávarri. Estaba claro que la solución a 2) y a 3) era la misma: descubrir el planteamiento adecuado a la historia que me proponía contar.

Acudió en ese momento en mi ayuda, gracias a una voz amiga, un concepto de Freud: el de "novela familiar". Dice, más o menos, lo siguiente: cuando en un grupo familiar se produce una abundancia considerable de comportamientos neuróticos, cabe pensar que los roles parentales están mal distribuidos, y la labor

del analista consistirá en descubrir cuál es el reparto adecuado. Quede claro para el lector que he hecho una lectura cinematográfica, y en términos de *casting*, de lo que Freud enuncia de otra manera, pero la esencia es similar.

Decidí, pues, tratar las personas entrevistadas como "personajes" de un guión que sólo escribió la realidad, y al conjunto del material documental como elementos de una estructura de un filme de ficción. Este formulado, aparentemente tan simple, me dio en todo momento preciosas y precisas indicaciones sobre el encuadre que dar a los personajes, sobre la iluminación y la pátina que, durante el rodaje, y después, en el "etalonaje", debían recibir, sobre el ritmo que marcar a las entrevistas y sobre cómo debía ser el montaje.

Todo ello fue posible, como siempre suele decirse pero en este caso con absoluta y agradecida sinceridad, gracias a la inestimable colaboración de Daria Esteva que, además, ofreció una impresionante interpretación, del operador Carles Gusi, del montador Iván Aledo, del sonidista Licio Ferreira, de la ayudante de dirección Chus Gutiérrez y de los restantes miembros del reducidísimo equipo. En este párrafo he recurrido al repertorio de los tópicos para no verme obligado, como sería justo, a extenderme en, por lo menos, cuatro o cinco páginas más de merecidísimos elogios. Confío en que ellos sabrán entenderlo.

No fue tan afortunada la solución al primer problema. Descargada la elección de Filmscontacto, se me ocurrió proponer la producción, que ofrecía un sabroso bocado del 15% del presupuesto global en concepto de beneficio industrial, a Manel Esteban. Era una manera de compensarlo por su trabajo de operador de las 10 horas de película rodadas en África por Jacinto, que habían estado en la base del proyecto actual. El aceptó, pero yo no la primera de las marcas que me propuso por incompatibilidad con uno de sus socios, ese personaje tan entrañable y que es imprescindible mantener bajo el nombre de "viejo enemigo". Ofreció entonces una segunda marca que, a las pocas semanas de preparación, se asustó ante lo que consideraba un "punto negro" del proyecto, una semana de rodaje en la República Centro-Africana que después, ante nuevas dificultades acumuladas, fue sustituida por una mañana de filmación en el Zoo de Barcelona. Y se retiró. La sustituyó el Institut de Cinema Català, que se limitó, sin aportar más, al traba-

jo burocrático de producción y posproducción. Eliminada la semana africana, el rodaje duró otras dos y un día, repartidas entre Barcelona, Madrid e Ibiza, y se desarrolló con menos incidentes de los normales y en un clima que hay que calificar de excelente, terminando a primeros del año 90. A primeros de abril contábamos con un montaje de 2h. 20m. que a mí me parece mucho mejor que el actual de 1h. 40m., y que Iván Aledo y yo defendimos cuanto pudimos ante TVE. El argumento fundamental del Ente era que una duración tan prolongada le obligaba a programar la película en horas excepcionales y de escasa audiencia. A mí no me importaba, y creo que habríamos vencido la batalla por agotamiento de no producirse la intervención, a nuestras espaldas, del Institut de Cinema Català que, para cobrar el tercer plazo del presupuesto, firmó un documento aviniéndose a las condiciones estipuladas y exigidas por el organismo estatal. Entregamos la copia en junio de 1990. Y desde entonces no ha merecido ningún pase por parte de Televisión. Sus razones tendrá, y no me siento capacitado para entrar en ellas. Y eso es todo.

Joaquín Jordá

Nocturno 29

(Nocturno 29.
Pere Portabella, 1968)

Dirección: Pere Portabella. **Director de producción:** Jaime Fernández-Cid. **Ayudante de dirección:** José Luis Ruiz. **Montaje:** Teresa Alcocer. **Guión:** Joan Brossa y Pere Portabella. **Diálogos:** Joan Brossa. **Fotografía:** Luis Cuadrado. **Música:** José María Mestres Quadreny. **Pianista:** Carles Santos. **Cantante:** Anna Ricci. **Sonido:** Jordi Sangenis. **Intérpretes:** Lucía Bosé, Mario Cabré, Ramón Julià, Antonio Tàpies, Antonio Saura, Joan Ponç, Jordi Prats, Luis Ciges. **Duración:** 90 m. aprox.

Situado en el año 29 a partir del final de la Guerra Civil, este filme carente de argumento convencional, busca una serie de efectos chocantes conectados con la realidad de la época, valiéndose de una sucesión de paradojas visuales extraídas de la vida cotidiana de una pareja.



Resulta difícil sintetizar en una sinopsis convencional el argumento de un filme que nació con el propósito de navegar en sentido contrario a las tendencias narrativas del cine. Su más inmediato precedente es **No contéis con los dedos**, el anterior cortometraje realizado por Portabella, y tras él la tradición vanguardista que palpita en la poesía de Joan Brossa -co-guionista del film- y los precedentes del grupo "Dau al Set".

A partir de un título que cifraba el número de años que España llevaba viviendo en tinieblas tras el fin de la Guerra Civil, **Nocturno 29** pretende establecer un discurso esencialmente visual. Sus primeras imágenes, rodadas sobre un negativo de sonido que ofrece un insólito contraste que Portabella repetiría en **Vàmpir/Cuadecuc**, son de una apabullante belleza. La retina del espectador queda sensibilizada para introducirse en el acúmulo de sugerencias que el filme propone después.

De acuerdo con los mismos planteamientos que se hallaban en la base del discurso contrapublicitario de **No contéis con los dedos**, las imágenes de **Nocturno 29** adaptan al ritmo de un largometraje una sucesión de paradojas visuales extraídas de la vida cotidiana de una pareja. Un hombre sentado ante el televisor parece contemplar las imágenes de un desfile militar, pero de pronto extrae de sus órbitas dos ojos de cristal. Ése es tan sólo uno de los ejemplos de las múltiples proposiciones con que Brossa y Portabella bombardean al espectador a la búsqueda de efectos chocantes mucho más conectados con la realidad española del momento que lo que a simple vista puede parecer. En un escrito de la Junta de Censura dirigido a Portabella se le advertía que, en la página 6 del guión, "que el hombre que orina se dedique a otro menester" y, posteriormente "suprimir caravana de coches oficiales" y "que los tricorrios no sean identificables".

En un texto remitido al Festival de Pesaro, donde se proyectó la película, Portabella afirmaba: "El cine de autor, siendo un cine político en el caso del cine español, en su búsqueda para la adecuación de un lenguaje cinematográfico que corresponda a una visión consciente y profunda de la realidad española, ha de librarnos al mismo tiempo de fórmulas y soluciones narrativas que corresponden a otras culturas y que, por su mismo desarraigamiento con la nuestra, carecen de sentido, acelerando el proceso descolonizador tan necesario como urgente en nuestro panorama cinematográfico".

Desgraciadamente, la mínima incidencia social de este tipo de cine hizo que la realidad fuese otra. Apenas doce mil espectadores pasaron por taquilla entre 1968 y 1975 y, según un reportaje del periodista Miguel Beyrat publicado en la prensa de la época, "la tarde que fui a ver *Nocturno 29*, de Portabella, en el cine Publi, de Barcelona, una llamada anónima había denunciado a la policía que iban a poner una bomba. Alarma, sustos, registros, y, por fin, la gente tranquila. Alguien me comentó que había oído decir a un funcionario de la Policía en confidencia con un acomodador: Pues... ¡a verdad es que no me explico que quieran poner una bomba. No hay quien entienda eso". Paradójicamente, quizá el funcionario estaba en lo cierto. En *Nocturno 29* no hay nada que entender. El sólo hecho de haber producido una película de estas características en la España franquista ya era, en sí, una provocación política.

Esteve Rimbau

Puente de Varsovia

(Pont de Varsòvia.
Pere Portabella, 1989)

Dirección: Pere Portabella. **Producción:** Joan A. González. **Montaje:** Marisa Aguinaga. **Guión:** Pere Portabella, Octavi Pellissa y Carles Santos. **Fotografía:** Tomás Pladevall. **Música:** Carles Santos. **Dirección artística:** Pep Durán. **Intérpretes:** Paco Guijar, Jordi Dauder, Carme Elies, Ona Planas, Josep María Pou, Jaume Comas, Francesc Orella, Pep Ferrer, "Fura dels Baus", Carles Santos. **Duración:** 90 m. aprox.

El filme nace de una noticia casi irreal leída en un diario: un buzo es hallado muerto en un bosque quemado. Este hecho interrumpe las relaciones afectivas de tres personajes -una profesora de biología, un escritor recientemente galardonado y un director de orquesta- que son el epicentro de una película que se enriquece con multiplicidad de personajes aleatorios y episodios de apariencia autónoma.

Estrategias para cruzar un puente sin necesidad de moverse

"¿Por qué uno ha de andar de este modo por la vida tomando sobre sí las cosas tan extrañas...?"

(R. M. Rilke: "Poemas a la noche")

El **Puente de Varsovia** (1989) constituye la ruptura de un silencio filmico mantenido durante trece años por Pere Portabella tras la realización de **Informe General** (1976) y, al tiempo, la recuperación momentánea de un cineasta cuya trayectoria acaso resume una de las tentativas más arriesgadas y fértiles de impugnar los regímenes de ficción normativos en el cine español. En ese corto intervalo, sin embargo, no ha quedado precisamente muda una corriente crítica beligerante, cuando no hostil, con los filmes que como éste rehúsan adscribirse a ese movimiento de retorno al "buen sentido cinematográfico" que se proclama desde las filas de los expendedores de dietas.

Así, en estos tiempos de ampliación de la visibilidad en el espacio audiovisual y cuando cabía pensar que todo estaba metabolizado en el ya enciclopédico territorio filmico, **El Puente de Varsovia** fue recibido con los cuchillos en la boca y algún que otro insulto cuando se presentó dentro de la Quincena de Realizadores del 43 Festival de Cannes de





1990. A ello hay que añadir el no menos tronante y severo castigo que se le propinó algún tiempo después con motivo de su pase por televisión al recomendarse la "huída", sencillamente "no verlo", desde las páginas de un respetable periódico que imparte doctrina e imprime carácter.

Nada más lógico, por otra parte. El grado de adherencia al cine de Pere Portabella era más tolerable en los años sesenta y setenta, porque *No compteu amb els dits* (1967), *Nocturno 29* (1968), *Cuadeuc-Vàmpir* (1970) o *Umbracle* (1972) circulaban restrictivamente dentro de la ola experimental que atravesaba el cine europeo, e incluso *Informe General* (1976) se beneficiaba de la simpatía inmotivada de los roedores anti-franquistas, elementos todos capaces de producir, como es el caso, una cierta legitimidad histórica a su obra. *El Puente de Varsovia*, por el contrario, procede por exclusión de referentes políticos obvios y se mezcla con el retroceso del experimentalismo como proyecto y la consiguiente deslegitimación de tales aventuras por parte de una zona de la crítica cinematográfica que reacciona visceralmente cuando la rareza amenaza con ser abundante. Ese desplazamiento, ese repliegue actual hacia los márgenes más tibios y tranquilizadores del "buen decir" cinematográfico convierten *El Puente de Var-*

sovia en un ejemplo molesto. Y lo es porque no se articula en torno a una "promesa de comprensión". De hecho, el único cierre narrativo reconocible, la única sutura interna es la "explicación" de una muerte: la de un submarinista absorbido accidentalmente por los depósitos de agua de un avión forestal y precipitado desde el aire sobre un bosque en llamas.

No sucede de igual modo con los restos de *El Puente de Varsovia*. Lo decisivo es "producir enunciados", depositar o amontonar solicitudes estéticas, impedir cualquier abrochamiento, dejar en posición flotante, suspendidos, otros tantos trayectos imposibles. Ello sucede con la operación que conecta una errática suma de referentes pictóricos reconocibles (Magritte para contemplar un paisaje, Ingres para recorrer unos baños, Mies Van der Rohe para amueblar una fiesta...) no ya a la "decoración" de los inútiles paseos de los personajes, sino al subrayado de la función puramente fructiva del plano o la secuencia (las vistas aéreas del Delta del Ebro son tratadas como una superficie pictórica...). Así ocurre también con la *performance* musical de Carles Santos, que aparece abruptamente y cuya justificación mínima es dar entrada a un personaje (por cierto un músico), o con la interpretación, entre bloques de hielo, de un preludio del "Tristán

e Isolda" de Wagner cuyo escenario paradójico es un mercado y cuyo gozne diegético es formar parte de un sueño o de una emisión televisiva.

Igualmente germinativo es el deambular por la tópica de los géneros sin promover enganche alguno donde colgar el proyecto. La burla cruel hacia unos intelectuales sin más horizonte que ajustarse las máscaras se soporta en los esquemas de la comedia, la sucesión de los *travellings* por el exterior de la ciudad, los interiores vacíos o los paisajes en las estrategias del documental y la anécdota del triángulo amoroso en las orillas del melodrama.

Los distintos personajes que habitan **El Puente de Varsovia**, y especialmente los que forman los lados de ese triángulo amoroso, son un leve pretexto argumental para verificar la suerte de quienes oscilan entre cruzar el puente del pasado (llámese Varsovia) y no hacerlo. Arquetipos sucintos (el novelista, la profesora, el músico...) dispuestos para promover una reflexión acerca de quienes se consumen melancólicamente instalados en la nostalgia y no en la memoria y quedan abandonados a la repetición o la indiferencia porque no es de sus opciones de

lo que se quiere hablar en **El Puente de Varsovia**, no es de su insatisfacción de lo que se trata.

Título de una imaginaria novela premiada en el pregenérico, título a su vez de una hipotética y nunca cumplida adaptación cinematográfica en el genérico que aparece veintitrés minutos después y título general del filme, **El Puente de Varsovia** se erige también en un irónico, elusivo e indirecto ajuste de cuentas con el pasado cinematográfico de Pere Portabella, porque las tradiciones cinematográficas que lo nutrían son "usadas para ser abusadas".

Si un filme, cualquier filme, no propone ningún análisis en concreto de sí mismo pero prohíbe ciertas vías de aproximación, éste ataca frontalmente la reducción de lo decible filmico y se justifica en la mera sensualidad de los enunciados, en el efecto de información de unas imágenes aptas por sí solas para ensanchar los efectos de saber acerca de los mecanismos de la representación. Algo ciertamente incómodo e inconveniente, tal parece, en el cine español contemporáneo.

Vicente Ponce

