

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El cine de Pilar Miró

Autor/es:
Angulo, Jesús

Citar como:
Angulo, J. (1998). El cine de Pilar Miró. Nosferatu. Revista de cine. (28):17-32.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41095>

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:



donostiakultura.com



El cine de Pilar Miró

Jesús Angulo

*Pilar Miró k bederatzi filme luze filmatu zituen. Horietariko lehena filmatu zuenean, 1976an, Zinemako Eskola Ofizialean (Escuela Oficial de Cine) lizentziatua zen eta esperientzia handia zuen telebistako errealizadore gisa. Azken filme luzearekin, *El perro del hortelano* (1996), Akademiaren zazpi Goya sari lortu zituen.*

No son los treinta y seis años una edad precisamente temprana para debutar en la realización cinematográfica. Sin embargo, cuando Pilar Miró lo hizo en 1976 -muy poco después de que aquel general nos dejara dichosamente huérfanos- el trabajo detrás de las cámaras no era para ella ninguna novedad. Sus innumerables reali-

zaciones en TVE la habían convertido en uno de los realizadores más asiduos de la Casa y, sin duda, su realizadora más importante. Sus adaptaciones de Oscar Wilde, Irving, O'Neill, Dickens, Thackeray, Balzac, Zorrilla, Bécquer, Mihura, Tirso de Molina y tantos otros, eran sobradamente conocidas. Era un personaje popular y hasta se había licenciado

en la Escuela Oficial de Cine, eso sí, en la rama de guión. Pero, como ella misma lamentó en numerosas ocasiones, los trabajos de televisión eran vistos por los productores cinematográficos como una línea paralela a la de la pantalla grande.

Como tantas veces, la casualidad jugó un papel importante en su

debut cinematográfico. En este caso vino de la mano del actor, guionista y escenógrafo Leo Anchóriz. Éste trabajaba en una de las habituales coproducciones, más o menos ficticias, de Miguel Echarrri, cuando el productor le comentó que necesitaba urgentemente realizar una película española para conseguir el correspondiente permiso de exhibición de alguna de estas coproducciones. El actor habló con Pilar Miró y juntos decidieron escribir un guión basado en el breve relato de Zola *Por una noche de amor*. Había conocido el relato por medio de Juan Tébar, habitual colaborador suyo en TVE, e incluso ambos pensaron adaptarlo para el medio, aunque pronto se dieron cuenta de que la férrea censura de la Casa haría inviable tal empeño. Echarrri aceptó el proyecto, con la imposición como protagonista de una Ana Belén en pleno apogeo, una buena dosis de erotismo, que el original ya contenía por sí mismo, y una producción nada sobrada de medios.

El principal reto para los guionistas era alargar la breve peripecia argumental del original de Zola hasta cubrir los reglamentarios noventa minutos, que en esta ocasión quedaron reducidos a ochenta y seis. Para ello cargaron las tintas en el personaje de Teresa (la protagonista interpretada por Ana Belén) en detrimento del mudo, que en la novela no lo es y que en el film pierde su carácter referencial. Nace así en *La petición* (1976) el primer personaje femenino, tan habitual luego en toda la filmografía de Miró: independiente, fuerte, incapaz de establecer una relación amorosa de igual a igual, extremadamente celosa de su universo personal, que reencontraremos con especial contundencia en títulos como *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), *El pájaro de la felicidad* (1992), *El perro del hortelano* (1996) o *Tu nombre envenena mis sueños* (1996).

Teresa es egoísta, caprichosa, cruel hasta el sadismo. El límite a sus deseos de libertad es, sin embargo, el de las convenciones sociales que incluso la empujarán a un crimen capaz de recomponer el orden roto por un fatal arrebato de pasión. Sin embargo, si esa pasión se explicita con claridad, no podemos intuir las nervaduras de donde procede su fluido vital. El sadismo de Teresa es, del mismo modo, inalámbrico, parece colgar de la nada. Más que desarrollar el personaje, Miró y Anchóriz le dieron más minutos de tablas, pero ningún espesor. Sus coqueteos con Miguel y el mudo quedan, como consecuencia, reducidos a una suerte de siniestros caprichos de niña mimada. La secuencia en la que, desde la barca, Teresa y el mudo se deshacen del cadáver de Miguel muestra a las claras esas carencias: remando de pie en la barca, en la penumbra y apoyado

hacia adelante, el involuntario cómplice parece un lisiado, un personaje deforme frente a la "bella" Teresa. Cumplida su labor, aquél no osará siquiera defenderse de los golpes, recibidos en "silencio" como un justo castigo a la osadía de haberse atrevido a mirar tan alto. Son, en suma, certeros golpes que restituyen el orden social refrendado en la secuencia final del vals. Un punto débil que no impidió que, tras vencer las previsibles reticencias de la censura ante la explicitud de las escenas eróticas, *La petición* se estrenase con un notable éxito comercial.

Un éxito no sólo basado en la morbosa historia de una jovencita de alta cuna que desnuda a su amante -el hijo de su ama de llaves- durante un acalorado polvo y mata luego a golpe de remo al pobre auxiliar de estafeta que, hechi-



La petición

zado por su belleza, la ayuda a ocultar el cadáver. Porque donde Pilar Miró muestra todo su oficio, aprendido año tras año en su llamada labor televisiva, es en una puesta en escena efectiva. Sin ninguna pretensión innovadora, se diría que rehuyéndola, la realizadora opta por una dirección sobria, clásica, apoyada en una buena reconstrucción de época y una hábil dirección de actores. Los medios de producción eran escasos, pero Miró sabe bandearse perfectamente en ese terreno. Como en sus espacios dramáticos para TV, hilvana con fluidez una serie de secuencias interiores que consiguen minimizar las evidentes carencias de sus escasos exteriores. Aún hoy, **La petición** es una película en absoluto desdeñable.

Su siguiente proyecto era ya **Gary Cooper, que estás en los cielos**, pero Miró no encontró productor que se interesase en él. Se embarcó, sin embargo, en otra vieja idea, una versión de *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán. El mismo Echarri adquirió los derechos y Miró comenzó a trabajar en el guión con Juan Antonio Porto. El proyecto naufragó, al igual que poco después ocurriría con la adaptación de *Fragmentos de interior*, de Carmen Martín Gaité. Si a esto añadimos las varias ofertas rechazadas, la espera para la realización de su segundo largometraje se convirtió

en tres años, durante los cuales continuó con sus trabajos televisivos.

Su vuelta fue sonada. **El crimen de Cuenca** (1979) fue un encargo del productor Alfredo Matas, a partir de un guión escrito por Porto, que finalmente quedó en el argumento en el que se basó el guión definitivo de Lola Salvador (a propuesta del productor) y la propia Miró. El argumento se basaba en un hecho real: la desaparición en septiembre de 1910, en el pequeño pueblo de Osa de la Vega, de un pastor retrasado ("El Cepa"), en la que su madre no ve otra cosa que su asesinato a manos de los también pastores Gregorio Valero y León Sánchez. Detenidos casi tres años después, Gregorio y León fueron obligados bajo tortura a autoinculparse, lo que les libró del garrote, pero no de una larga condena en prisión. Ya en libertad, la supuesta víctima apareció tan viva como siempre.

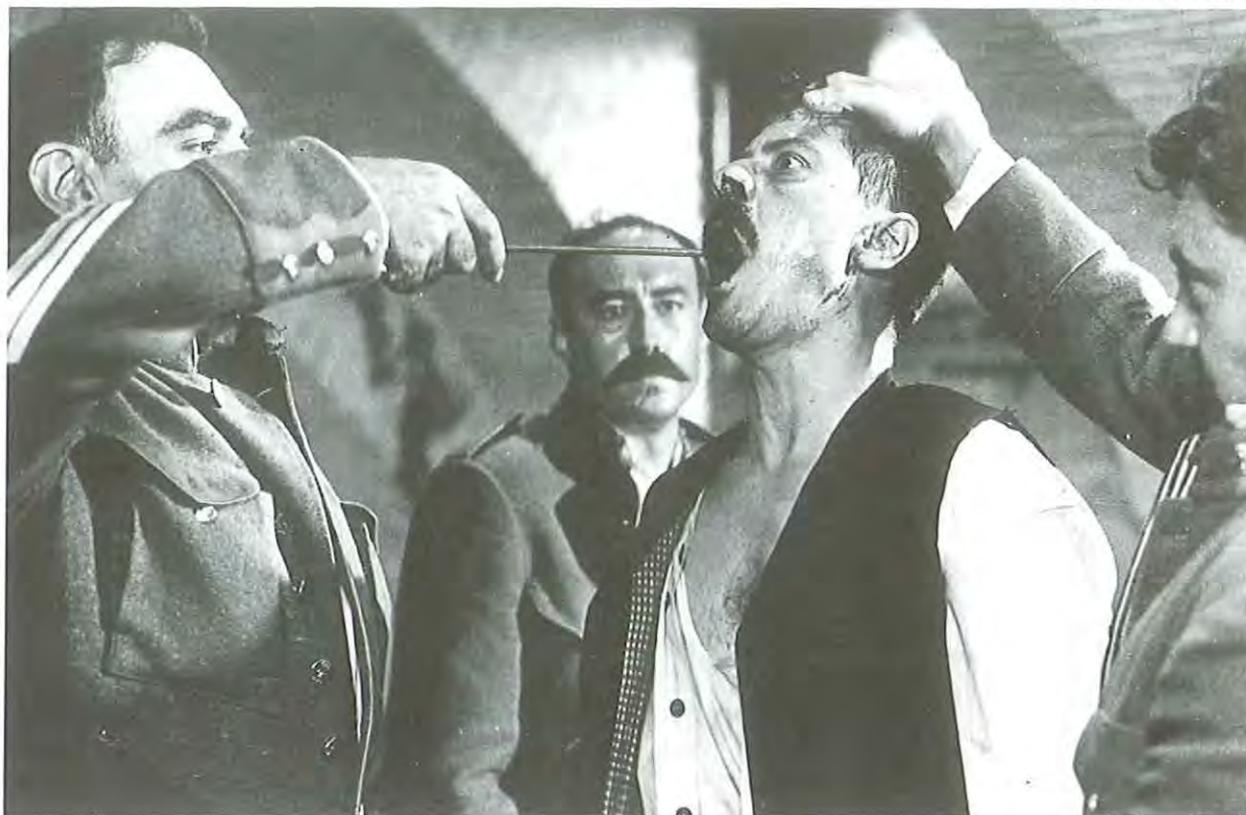
Tras un rodaje de seis semanas a temperaturas que en ocasiones superaron los cuarenta grados y un menguado presupuesto de treinta millones de pesetas, la película comenzó a recorrer su particular calvario cuando el Subdirector General de Política Interior del Ministerio del Interior, declaró en un informe, con fecha 7 de diciembre, que *"las escenas de violencia protagonizadas por miem-*

bros de la Guardia Civil que aparecen en esta película son absolutamente intolerables". El día 10 de ese mismo mes otro informe de la Dirección General de la Guardia Civil concluye que *"su proyección debía ser prohibida totalmente ya que tanto por el planteamiento, duración de las escenas de tortura núcleo central de la película, así como la crudeza de las mismas unido a la campaña actual que sobre las torturas (1) se está llevando a cabo, constituye una vejación al Cuerpo, de todo punto intolerable"*. Después de su exhibición en el Festival de Berlín, Pilar Miró era procesada por el Juzgado Militar número 5. Sólo la aprobación en el Congreso de la reforma del Código de Justicia Militar, según la cual los posibles delitos cometidos por civiles contra las Fuerzas Armadas pasaban a la jurisdicción ordinaria, provocó que el "caso" pudiese ser sobreseído. **El crimen de Cuenca** pudo por fin ser estrenada en Madrid el 17 de agosto de 1981.

El largo proceso, que en ocasiones produjo en Pilar Miró una cierta sensación de abandono -fue la única procesada, cuando en realidad se trataba de un trabajo "de encargo"-, llevó consigo un vivo debate social, cuya descripción excedería los límites de estas páginas, pero además acarreó dos consecuencias muy dignas de tener en cuenta. Por un lado, tras su estreno, **El crimen de Cuenca** se convirtió en la película más taquillera del cine español. Por otro, y este mismo breve comentario lo demuestra, el debate político que provocó dejó en un segundo plano su análisis cinematográfico por una buena parte de la crítica.

El crimen de Cuenca es una película valiente, vigorosa, apasionada, pero irregular. Rodada con su habitual academicismo, Pilar Miró consigue en ella que los saltos temporales de la historia (desaparición de "El Cepa" y primeras denuncias de la madre / detención





de Gregorio y León, torturas, juicio / salida de ambos de la cárcel, con la consiguiente, penosa, reinserción) se produzcan de forma natural, en un bloque uniforme que es a su vez un gran *flash-back*, que se abre con el romance de ciego que sirve para presentarnos ya -aunque no lo sepamos- a la falsa víctima y se cierra con la vuelta al pueblo de "El Cepa". La ambientación está cuidada hasta los últimos extremos, pese al bajo presupuesto, mientras la fotografía de Hans Burmann salta con solvencia de las tierras manchegas quemadas por el sol a los sordidos interiores carcelarios de iluminación difusa.

Frente a la inobjetable factura técnica hay otros puntos menos incuestionables. La fuerza de las secuencias en las que se recrean las torturas de los guardias civiles a los inocentes pastores es innegable, pero a Miró se la va la mano a la hora de evidenciar en demasía los detalles, rondando en ocasiones el efectismo. No le hubiera venido nada mal, muy al contrario, el uso de la elipsis; la rotundidad, a la larga mayor, que conce-

de en el cine el valor de lo sugerido frente a lo mostrado. Del mismo modo la cinta se ve impregnada de un cierto maniqueísmo al subrayar demasiado el complot urdido en torno al bloque recalcitrante que forman el diputado conservador Martínez de Contreras, el retrógrado juez Isasa, don Rufo, el cura, y el sargento de la Guardia Civil. Muestra de esto último es el *travelling* vertical que recorre la figura de Contreras, mientras escucha la confesión del moribundo don Francisco a don Rufo, por medio de la cual el reticente terrateniente se une al coro que clama por el linchamiento. La cámara desciende desde el rostro atento del diputado, siguiendo la trayectoria de su fusta que acaba por golpear, nerviosa, sus lustradas botas de corte militar.

Frente a ello, lo más interesante de **El crimen de Cuenca**, a nivel argumental, es su reflexión acerca de la vulnerabilidad humana ante el sufrimiento. A lo largo del film asistimos a la degradación de las víctimas. Los dos amigos hasta entonces inseparables (Gregorio se solidariza al inicio de la película

con León, cuando el terrateniente don Francisco le comunica que se ve obligado a despedir a su compañero) acaban cayendo en una red de traiciones, sospechas y acusaciones falsas. Lo mismo hará "La Varona", que termina acusando a su propio marido para salvar a su hija de las amenazas del sargento de la Guardia Civil y será incapaz de ofrecerle su pecho solidario ante los delirios de la sed. Por eso, la vuelta a casa la hará Gregorio en silencio. No puede dejar de sentirse traicionado y traidor. Ambas sensaciones desaparecen con la reaparición de "El Cepa". Cuando conoce la noticia su primer pensamiento va hacia su compañero: "*Si ha aparecido 'El Cepa', que 'pue' ser, entonces León es inocente*". De hecho, el film se cierra con el abrazo de los dos amigos, tras la emotiva, aunque forzada, secuencia del montaje de las tres comitivas (las de Gregorio, León y "El Cepa") hacia un cruce de calles en el pueblo.

El éxito de **El crimen de Cuenca** hizo que Pilar Miró se creciese y se decidiese, contra viento y marea, a sacar adelante su proyecto



más deseado: **Gary Cooper, que estás en los cielos**. Consiguió que Alfredo Matas asumiese el cincuenta por ciento del coste de producción. Para el resto, tuvo que montar su propia productora, pidiendo a varios de sus colaboradores que se implicasen en la producción en lugar de recibir su salario. El carácter autobiográfico de la película es evidente y parte de la grave operación cardíaca a la que la realizadora fue sometida en 1975. Para que cupieran menos dudas al respecto, la protagonista es una realizadora de televisión. No iba a ser así en un principio. En el primer guión, Andrea Soriano era profesora de instituto, algo que no acababa de encajar bien con su carácter fuerte e independiente. Fue José Antonio Páramo quien le sugirió que traspasase al personaje su propia profesión.

Las secuencias de Andrea Soriano en los platós televisivos son un certero retrato de la propia Miró. Seca, autoritaria, exigente, en ocasiones excesivamente dura, su figura responde a la descripción que muchos de sus colaboradores han hecho de ella. Sus relaciones familiares no son menos calcadas de la realidad: del padre, desaparecido, sólo podemos ver una foto con uniforme militar; la madre es incapaz de escuchar otra cosa

que no sean sus propios monólogos hipocondríacos; su hermano es una figura ausente por la que Andrea no demuestra la mínima cercanía, sino, al contrario, una cierta hostilidad. Otro tanto ocurre con sus relaciones amorosas, centradas en Diego, su actual compañero, y Bernardo, su primer y quizás gran amor. Las quejas de ambos son en gran parte parecidas. Los dos se sienten utilizados y le reprochan su incapacidad para rebasar la barrera que ella misma levanta a priori: una tenaz y casi absoluta independencia.

En las horas que anteceden a su entrada al quirófano, Andrea buscará que sus seres más cercanos comprendan su desesperación, pero a la vez es incapaz de explicar lo que le sucede. Espera que

la adivinen, pero tiene en su contra todo un pasado lleno de corazas. Sólo se sincerará con uno de los actores a los que dirige en la grabación para televisión de *Huis Clos*, de Sartre, que a su vez le devolverá una "interpretación" cargada de ironía, aunque no exenta de un toque final de ternura, y con un vecino que circunstancialmente se cruza en su camino por una simple cuestión doméstica. Cuando constata sus viejas sospechas acerca de la infidelidad de Diego, su reacción va a ser una relación de urgencia con Julio, que a su vez ha roto con su compañera. El único refugio lo encontrará en el pasado: unas viejas fotos de Gary Cooper -la sublimación de su cinefilia- y las cartas, guardadas durante años, de Bernardo. Éste la acompañará en los instantes anteriores a su entrada en el quirófano. Ya en la mesa de operaciones, sólo podrá aferrarse a la mano del cirujano.

En suma, la protagonista entona una serie de estériles SOS, que no son más que una excusa para establecer la que se convierte en su auténtica complicidad: la que consigue con el espectador. Es únicamente éste el que asiste a un sobrio y doloroso *streptase* moral, que es el que confiere a **Gary Cooper, que estás en los cielos** toda su credibilidad. Es al espectador al único que se le ofrecen las claves, el único que no deberá adivinar tras los férreos visillos de





una imagen autofalsificada. En la autenticidad de este despojamiento de capas protectoras es donde radica toda la fuerza de la película, servida con una convicción inusual por Mercedes Sampietro, sencillamente soberbia, que se convierte en *alter ego* de la realizadora, papel que, con igual convicción, volverá a interpretar más de una vez.

La puesta en escena vuelve a pecar de académica, cuando no rutinaria. En ocasiones, incluso se resiente en su afán meramente ilustrativo de unos diálogos que en más de una secuencia resultan discursivos. Véase como ejemplo la conversación excesivamente técnica y extensa con el médico, cuando éste expone a Andrea su diagnóstico; los reproches de Mario en el automóvil acerca de su inaccesibilidad; la perorata sobre la progresía, los restos burgueses que se van arrastrando con los años, los celos y demás "miserias", que antecede al polvo entre Julio y Andrea; el mismo casete que envía a Bernardo: "*Quiero no necesitar a nadie, para que nadie*

me decepcione. (...) No quiero que nadie me vea débil y pequeña cuando realmente creo que soy más débil y más pequeña...". Todo ello es intentar explicar con palabras lo que debería -y en gran parte ya lo está- describirse con imágenes. Miró remacha un clavo que el deambular y las miradas de Mercedes Sampietro habían ya clavado con justeza.

Mientras la fotografía de Carlos Suárez se amolda con eficiencia a esa puesta en escena utilitarista, la música de Antón García Abril tiende a subrayar en exceso, haciéndose más evidente de lo necesario, algo que ya ocurría con la de Román Alís en *La petición*. Pese a todo, la veracidad que se desprende de esa complicidad protagonista/espectador hizo que **Gary Cooper, que estás en los cielos** se convirtiese en un éxito, al tiempo que en la más personal de sus tres realizaciones hasta ese momento, aunque, de hecho, cuando se produjo su estreno comercial, *El crimen de Cuenca* continuaba bloqueada por los juzgados militares.

Como en el caso de **Gary Cooper, que estás en los cielos** el guión de *Hablamos esta noche* (1982) lo firman Antonio Larreta y la propia Pilar Miró. Y es precisamente la debilidad del guión la principal causa de que, en este caso, tengamos que hablar de una película claramente fallida. En él se nos invita a asistir a unas cuantas jornadas de la vida de un ejecutivo en pleno ascenso. Daniel es director de la central nuclear de Almonacid, que se encuentra en la fase previa a su puesta en funcionamiento. Daniel tiene como horizonte casi exclusivo un ascenso que se refrendará a lo largo del film. Mientras, se verá enfrentado a una serie de problemas éticos y personales que irá orillando sin el menor escrúpulo: el abandono de Julia, su compañera, harta de jugar un papel secundario en su vida; el mal asumido descubrimiento de la homosexualidad de su hijo; la denuncia, por parte de su amigo y colaborador Luis María, de graves deficiencias en el sistema de seguridad de la central; las protestas por parte de los ecologistas ante la

construcción de la planta nuclear; las presiones político-económicas para acelerar su puesta en marcha; los desencuentros con su padre y el recuerdo del suicidio de su hermana; las, un tanto cogidas por los pelos, críticas de Clara, su nueva amante; el suicidio final de Luis María.

De nuevo producida por Alfredo Matas, la película pretende ser un retrato crítico de los valores dominantes en una sociedad que estaba a punto de decidir con sus votos la llegada al poder de un gobierno de izquierdas después de más de cuarenta años. El divorcio, cuya ley acababa de ser promulgada por el Parlamento, la homosexualidad, la cuestión nuclear, los valores economicistas como motor (casi) único de la práctica política... son debates entre los que se escabulle Daniel, paradigma del *yuppy* de los primeros ochenta y, por lo demás, una caricatura del machismo que hará las delicias de las feministas más esquemáticas. Sobre el papel se trataba de una idea de lo más sugestiva y, de hecho, en ese honesto intento de reflejar la sociedad de los últimos tiempos del gobierno de UCD está la mayor virtud de la película. Sin embargo, el resultado dista mucho de los propósitos.

El guión avanza por senderos pre-visibles, sin ninguna progresión dramática que haga al espectador agarrarse a la historia. Al contrario que en el film anterior, el protagonista carece de entidad y densidad, algo a lo que no es ajena la interpretación de un actor tan plano como Víctor Valverde, alrededor del que gira toda la acción. Los diálogos acentúan con su rigidez el carácter ya de por sí excesivamente discursivo. Temas colaterales como el descubrimiento de la homosexualidad del hijo o el recuerdo del suicidio de la hermana (que parece no tener otro objeto que adelantarnos el suicidio de Luis María) están tratados de una forma plana y parecen, a la postre, metidos en la historia con calzador. Ni siquiera los escarceos eróticos entre Daniel y Clara resultan convincentes. Así las cosas, tanto la realización de Miró como la fotografía de Juan Amorós parecen contagiarse con su ritmo indolente de las carencias del guión. La crítica, sin embargo, no siempre fue adversa y **Hablamos esta noche** cerró una etapa en la filmografía de su directora.

Tras intervenir en la campaña que daría al PSOE la primera de sus sucesivas victorias electorales (participó en la configuración de la

imagen de su líder, Felipe González), a finales de 1982 fue nombrada Directora General de Cinematografía del Ministerio de Cultura. En ese puesto, desde el que fue autora del Decreto 3304, permaneció hasta el 30 de diciembre de 1985. Tres años de gestión pública que en absoluto minaron sus deseos de ser lo que más deseaba: directora de cine. No esperó mucho tiempo para volver a ponerse detrás de la cámara. En 1986 rodaba **Werther**, su quinto largometraje.

Tanto la novela de Goethe, como la ópera de Massenet, siempre habían fascinado a Pilar Miró. Ella misma situaba en 1970 la fecha en que pensó por primera vez adaptar la novela del gran romántico alemán. Estuvo en varias ocasiones a punto de hacerlo, siempre respetando la época original en la que transcurre la novela. Pero en 1986 ardía en deseos de volver a dirigir y, por razones de presupuesto (aunque se llevó a cabo con producción propia), decidió trasladar a la época actual a los personajes de Goethe. Ella misma se lamentará más tarde de esa decisión: "*Sigo pensando que esta película fue un error. Nunca debí renunciar a ambientar Werther en su época*".

Sea como fuere, el guión fue una libre adaptación firmada por Miró y Mario Camus, en la que los bosques alemanes de finales del siglo XVIII se convierten en los grises y verdes de una Cantabria de dos siglos después. La universalidad de la obra de Goethe no impide que el desdichado amor del joven Werther fuese el paradigma del concepto del amor romántico, exaltado y radical, incapaz de componendas, opuesto a cualquier tipo de alineamiento con un, por mínimo que fuese, análisis racional. Recrear este ideal doscientos años más tarde no podía ser tarea fácil.

Miró se escinde entre el mantenimiento de ese anhelo en estado



Hablamos esta noche

puro y su aterrizaje en una realidad ostensiblemente más prosaica. Ese ensamblaje es el que no acaba de funcionar. La realizadora intenta contextualizar a su personaje, un profesor de griego del que nunca sabremos su nombre. No podría llamarse Werther, pero ningún otro nombre podría sustituir al original, paradoja nominal que no es sino la de la propia película. La contextualización, por otro lado, y en un sentido más profundo que el que puedan suponer una serie de cambios cronológico-geográficos, se limita, por ejemplo, a poco más que un intento de insertar al profesor dentro del debate pedagógico que protagoniza su compañera Beatriz y que acaba resultando un tanto forzado. Como el original, este nuevo Werther desdeña una visión racionalista de la vida, que al igual que en la obra de Goethe representa el marido de su amada, y se entrega a una pasión que se retroalimenta de sí misma tanto como de su relación con Carlota. Como él, vive obsesionado por el suicidio, único acto de rebelión frente a un horizonte de deseos insatisfechos. De hecho está presente a lo largo de toda la película: en el trauma que al hijo de Carlota, su alumno, causó el suicidio de un compañero; en el más que previsible de Jerusalem, detenido tras dar muerte al hermano de su patrona, que se interponía al amor entre ambos; en la defensa, en su última clase en el colegio, de la dignidad de Sócrates al elegir el camino de la muerte.

Carlota, por su parte, adquiere una lógica mayor entidad que en el original, lo que no le libra de ser víctima de sus indecisiones. Cuando tome la decisión de reunirse con el profesor, su automóvil -tantas veces lugar de encuentro entre ambos- no llegará a tiempo de torcer el destino. Pese a los desajustes del guión, **Werther** permanece como un audaz intento de contar una historia a contracorriente y hacerlo sin trai-



cionar su espíritu. Hay en la película diálogos forzados, excesivamente literarios, pero muchos otros de una contundente credibilidad. No es ajena a esto último la música de Massenet utilizada de manera cronológica, siempre presente aunque sin irrumpir con protagonismos fuera de tono. Como tampoco lo es la delicada fotografía de Burmann, recreando un mundo gris y brumoso, en perfecta sintonía con el del romántico alemán, que, sin embargo, provocó -según confesiones del propio director de fotografía- "*varias discusiones*" con la realizadora. La puesta en escena es, en la misma línea, uno de los más logrados ejercicios estéticos de la realizadora hasta aquel momento. Esto último fue lo que la crítica destacó en su día, por encima de la mayor o menor fortuna concedida a una adaptación que la propia directora asumió con recelo, hasta el punto de que la versión definitiva recortó en veinticinco minutos el primer montaje del film.

Werther es, por otro lado, una película-paréntesis. Realizada nada más dejar el cargo de Directora General de Cinematografía, en noviembre de 1986 Pilar Miró es nombrada Directora General de RTVE, cargo para el que estaba especialmente capacitada y del que tuvo que dimitir, tras una larga, ruin y dolorosa polémica, en enero de 1989. Nunca se sintió

más frágil, nunca tan acosada. Y, seguramente, nunca tuvo tan claro que su única salida volvía a estar detrás de las cámaras.

Entre otros proyectos, intentó realizar un versión de *El temblor de la falsificación*, la espléndida novela de Patricia Highsmith, pero no pudo conseguir sus derechos. En 1990 dirigió el largometraje documental **Velázquez**, producido por EFE-TV y el Museo del Prado como ilustración de la exposición que ese año dedicó el museo madrileño al pintor. Realizado en vídeo de alta definición, lejos de estériles pretenciosismos, Miró se "limita" a filmar setenta y nueve de sus cuadros (desde "Vieja friendo huevos" a "Las Meninas"), consiguiendo capturar la profundidad de la pintura del artista sevillano, el "aire" de sus cuadros. El color y la luz de Velázquez son atrapados por la cámara de Javier Aguirresarobe, que apenas se concede el coqueteo de media docena de *travellings* recorriendo las salas de la exposición. Es la primera colaboración del director de fotografía con la realizadora, en un documental que pretende abrir los ojos al espectador, apoyado apenas en breves fragmentos de la obra de Ortega y Gasset.

En 1991 Andrés Vicente Gómez le propone llevar a la pantalla *Beltenebros*, la novela de Antonio Muñoz Molina, que bendijo con

rotundidad el guión escrito por Miró, Mario Camus y Juan Antonio Porto, como más tarde haría con el resultado final de la película. Trabajo de encargo, guión basado en un argumento ajeno y escrito -como siempre, por otro lado, en el caso de la realizadora- en colaboración, la menos autobiográfica de sus obras, la más cercana a lo que se podría denominar cine de género -en este caso, el *thriller*-, **Beltenebros** es la mejor película de Pilar Miró.

La puesta en escena de **Beltenebros** es la más elaborada y sofisticada de toda su filmografía. Con-

cebida como un gran *flashback* a partir de la secuencia en la que Darman y Rebeca huyen de Madrid, en aquél se contienen un prólogo en el que Darman recibe el encargo de acabar con un camarada del partido que con su traición ha provocado la caída de una buena parte de la organización, el desarrollo de esta misión en el Madrid de 1962 y los recuerdos de una acción similar, también en Madrid, pero en 1946. Miró salta con agilidad entre estos dos últimos períodos, descartando desde el primer momento el componente de intriga de la novela respecto a la identidad del co-

misario Ugarte, el auténtico traidor.

La primera secuencia de la película es el ejemplo perfecto de esa elaboración de la puesta en escena. El director de fotografía Javier Aguirresarobe se quedó perplejo cuando Pilar Miró le dijo que quería la secuencia en un solo plano. Con cámara en mano había que acompañar a los protagonistas mientras descendían por las escaleras de la estación, seguirles sobre una pequeña plataforma a lo largo del andén, subir tras ellos en el tren y recorrer su estrecho pasillo. Además había que montar un complicado y disperso sistema de iluminación, en el que la guinda fue la necesidad de aplicar un quitabrillos a los vagones del tren para evitar que la cámara se reflejase en ellos. Por si esto fuera poco había que buscar un color especial, capaz de reflejar un Madrid gris, cercano al blanco y negro, al mundo de sombras y luces tenues en el que se mueven sus personajes. La iluminación fue durante el rodaje todo un trabajo en encaje, cuidando cada brillo, iluminando especialmente los rostros para que no se empastaran. Pero, además, Aguirresarobe trabajó con una emulsión especial que se reveló sin el habitual baño de blanqueo, con lo que se consiguió permanecer en los límites del blanco y el negro. Otra secuencia en la que la opción visual de la película logra efectos admirables es la del enfrentamiento final entre Darman y Ugarte, desarrollada durante la proyección en un enorme cine vacío de **Murieron con las botas puestas** (*They Died With Their Boots On*; R. Walsh, 1942) (2). En **Beltenebros**, la puesta en escena y el trabajo visual se funden con una fortuna poco habitual en el cine español.

En este punto viene a cuento reproducir algunas declaraciones de Aguirresarobe acerca de su trabajo con la realizadora: "*Pilar Miró es una directora bastante singu-*





lar. Con ella se prepara la película a fondo, hablando mucho sobre la concepción de la historia y sobre la forma de visualizarla. Luego ya, durante el rodaje, no se le puede preguntar cómo debe ser un plano determinado. Uno ya sabe qué tipo de película quiere, notas que confía en ti y eres tú quien debe proceder según los criterios acordados. Trabaja siguiendo su propio orden, va construyendo su mundo en los espacios y éstos la mandan. (...) Hasta que no llega al set y empieza a construir, no hay una planificación definitiva, pero es tremendamente respetuosa con la imagen y en el terreno estético es muy puntillista. (...) A Pilar no le gusta seguir el plano a través del video, y se queda junto a la cámara mirando la escena por fuera, pero el encuadre le parece esencial y en esto se muestra exquisita" (3).

Nunca como en **Belte-nebros** ha quedado de manifiesto esa preocupación formal de Pilar Miró. La fuerte apuesta que el film supone en este terreno le lleva a for-

zar continuamente los límites expresivos de la historia. En la ya citada secuencia del enfrentamiento entre Darman y Ugarte, a los problemas técnicos ya apuntados se añaden los que lleva consigo la propia configuración del personaje del comisario. La interpretación de José Luis Gómez es forzada hasta tales límites que, sin un cuidado extremo en las medidas, podía haber resultado un fracaso. Personaje construido desde la penumbra, avaricioso de un mundo de sombras en el que intenta ocultar su traición, su histrionismo se desata en la citada secuencia. En el vacío escenario del viejo cine su sobreactuación, con las imágenes de Walsh como insólito decorado, le transforma en el actor de teatro que siempre ha sido por encima de todo. Vomita hasta la exageración su rencor, justifica con exabruptos su cansancio y su traición, se retuerce, grita. Una sobreactuación que, a la postre, dota a la escena de una densidad dramática memorable.

En el catálogo de riesgos que

Miró asume en la película, no lo es menos la actuación de Patsy Kensit, en el papel de la nueva Rebeca, recreando el particular *streptase* de Rita Hayworth en **Gilda** (*Gilda*; Charles Vidor, 1946). Mientras susurra "Put the Blame On Mame", la actriz consigue realmente evocar todo el torrente erótico de la *Gilda* original. **Gilda** y **Murieron con las botas puestas** no son las únicas referencias cinéfilas explícitas en la película. En el mismo cine Universal se proyecta **Rebelión a bordo** (*Mutiny On the Bounty*; Frank Lloyd, 1935), por cortesía hacia Muñoz Molina. Por otro lado, es evidente el paralelismo entre el complicado *travelling* de la secuencia inicial con el genial con el que Welles abre su **Sed de mal** (*Touch Of Evil*, 1958). Del mismo modo el sombrío personaje de Ugarte recuerda con sus dosificadas apariciones al que interpreta el propio Welles en **El tercer hombre** (*The Third Man*; Carol Reed, 1949).

Hay tan sólo dos momentos en los que la fina seda con la que



Miró teje su puesta en escena, se torna esparto. El primero corresponde al ya citado prólogo en Varsovia, cuando Bernal explica a Darman que de nuevo debe acabar con un camarada que está diezmando el partido con sus delaciones. En el salón contiguo al despacho donde hablan los dos hombres, se celebra la boda de la hija de aquél. El color y la luz se disparan a través de la puerta entreabierta. La secuencia resulta gratuita y fuera de lugar, coronada por una inexplicable toma cenital de difícil explicación. La segunda es un subrayado a todas luces innecesario, cuando Darman se desploma víctima de los narcóticos que Rebeca ha echado en su bebida. Un gran angular deforma el rostro de la mujer para certificar la evidente pérdida de conciencia de Darman. Pequeñas asperezas dentro de una puesta en escena trabajada hasta sus últimos detalles.

Los diálogos, una de las asinaturas pendientes del cine de Pilar Miró, son en **Beltenebros** concisos y efectivos. Las reminiscencias del cine negro americano -que se infiltran suavemente por todos los poros de la cinta- y el excelente texto de Muñoz Molina, le ayudan a desterrar la tendencia discursiva patente en varios de sus filmes. La utilización de la voz en *off* camina en esa misma dirección, dando una mayor densidad no sólo al protagonista sino

también a aquéllos con los que se cruza en las dos historias paralelas madrileñas. Su hábil combinación refuerza la desolación, el desencanto, el cansancio de Darman, condenado a volver a equivocarse pero que, al mismo tiempo, dispara a su fantasma en los mismísimos huevos. Ya en el tren:

-Rebeca: "*¿Qué te pasa?*".

-Darman: "*Estoy cansado*".

-Rebeca: "*¿Qué vamos a hacer?*".

-Darman: "*Seguir viviendo*".

Darman ha comprendido que la frontera entre el héroe y el traidor no es tan diáfana. En cierto modo vuelve de una derrota que ya intuía en su retiro de Scarborough cuando, al principio de la película, pretende zafarse del nuevo encargo que reedita viejas dudas. Las pocas certidumbres de Darman quedan abandonadas en Madrid, como las propias de Miró habían quedado no mucho antes colgadas en un armario mal cerrado.

Junto al trabajo de Aguirresarobe, que obtuvo el Goya a la mejor fotografía (al que se unieron el del mejor montaje, para su habitual José Luis Matesanz, y los mejores efectos especiales, a Reyes Abades) se hace necesario destacar la notable recreación de un Madrid sórdido, poblado de miedos y silencios, y una música, de José Nieto, puesta absolutamente al servicio de la atmósfera del film, así como la sobria interpretación

de Terence Stamp, que, desde que leyó el guión, se vio metido de lleno en su personaje. **Beltenebros** obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín.

Concluida la película, Pilar Miró montó para la Compañía Nacional de Teatro Clásico *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, de nuevo con Aguirresarobe como responsable de la iluminación. La obra tuvo un gran éxito y fue seguramente entonces cuando empezó a madurar en ella la idea de recrear algún día en cine a los grandes clásicos del teatro español.

El pájaro de la felicidad, su siguiente película, es la única de toda su filmografía en la que Pilar Miró no interviene, al menos sobre el papel, en el guión, en este caso escrito en solitario por Mario Camus. De hecho el propio Camus escribió el argumento con la idea de llevarlo personalmente a la pantalla. Sobre el papel, porque cuesta trabajo pensar que Miró no interviniese de alguna manera en una historia que parece salida de la misma mano que, especialmente, **Gary Cooper, que estás en los cielos**. Los paralelismos son evidentes. Como la Andrea Soriano de su tercer largometraje, Carmen se ve golpeada brusca y cruelmente, lo que le lleva a plantearse toda su existencia. Lo que allí era el anuncio de una inminente y grave intervención quirúrgica, son aquí el asalto y violación sufridos a la salida de una cena en casa de su hijo. En ambos casos un personaje aparentemente fuerte y seguro de sí mismo descubre toda su vulnerabilidad. En ambos, la protagonista inicia un doloroso recorrido interior, mediante el que se cuestiona lo que han sido y son sus relaciones con los que le rodean.

Los paralelismos entre el deambular de Andrea y Carmen resultan incluso excesivos. También Carmen tiene un compañero incapaz

de "adivinar" su angustia. También reencuentra a un antiguo amante (en este caso su ex-marido) que, como Bernardo a Andrea, le devuelve retazos de una ternura perdida para siempre. De la misma manera, el intento de aproximación hacia la madre resulta infructuoso. Como Andrea, Carmen es una profesional culta e independiente, en este caso restauradora de arte (4). No mejor que con su amante o su madre, es la relación con su hijo, llena de viejos silencios y reproches.

Carmen huye al sur en busca de la luz. Allí quiere encontrar la soledad necesaria para trabajar y replantearse una nueva vida. Conoce a Elorza, un ser solitario como ella, con el que vive una breve relación amorosa, que no está dispuesta a dejar crecer. Recibe la visita de Nani, la mujer de su hijo, a la que éste ha abandonado con su bebé. Con ella comienza, a regañadientes en un principio, a jugar el papel de madre adoptiva, más tarde de amante. La relación entre ambas es imposible. Nani es muy joven; ella ya no. En una secuencia innecesaria subraya la distancia: Carmen trabaja en la restauración de un cuadro que representa a la Virgen y Santa Isabel; Nani la observa; ambas componen fuera del lienzo una pareja parecida; el rostro de Carmen surcado por las primeras arrugas y cargado de experiencia, frente al casi virginal e inocente de Nani. Finalmente, también ésta la abandona, dejando en sus brazos al bebé, metáfora de una nueva vida, de una mirada hacia adelante.

La recapitulación vital de Gary Cooper, que estás en los cielos reaparece, pero lo que en aquella era un final lleno de interrogantes, en *El pájaro de la felicidad* se cierra, tras una serie de intentos infructuosos, con un cierto final esperanzado. Como en el primer caso, en su nueva película la protagonista se ve rodeada de una serie de personajes sin ninguna enti-

dad propia. Absolutamente todos ellos no existen más que en función de Carmen, como desencadenantes de una serie de reacciones por su parte. No son más que circunstancias en su vida. Como mucho llegamos a adivinar algunos de sus rasgos, a intuir parte de lo que representan para Carmen. Es cierto que también en **Gary Cooper, que estás en los cielos** ocurría esto en cierta medida. El problema es que el drama de la protagonista del primero de los dos filmes tenía una fuerza notable por sí misma. En esta nueva película, el espectador no consigue implicarse en tal amontonamiento de clichés.

Tampoco en esta ocasión escasean los diálogos artificiosos, como la conversación entre madre e hija en torno a la añoranza del antiguo régimen por parte de la primera y del desencanto ante el fracaso de la utopías por parte de la segunda, e incluso pretenciosas, como la secuencia en la que Carmen y Elorza reflexionan acerca de la generación del 98. La música de Jordi Savall no sólo participa de esa pretenciosidad, sino que además se excede en sus subrayados. Por su parte, la preciosista fotografía de Alcaine atenúa los saturados colores mediterráneos, en busca de una mayor interiorización del paisaje, algo que le reclamó la propia realizadora y que se convierte en la mejor baza de la película. Los actores, carentes de auténticos personajes

de carne y hueso a los que hincarles el diente, se muestran discretos en el mejor de los casos. Sólo, de nuevo, Mercedes Sampietro muestra su talento para sacar adelante un determinado tipo de personajes, en los que miradas y silencios se colocan en el mismo nivel expresivo que la palabra.

Tres años tardó en ponerse de nuevo detrás de la cámara. Fueron muchos los que intentaron quitarle la idea de la cabeza. "*Es una locura*", fue una frase que escuchó una y otra vez cuando se decidió a adaptar *El perro del hortelano*, de Lope de Vega. Defendió su proyecto frente a todos los malos augurios. La obra le suponía arrancarse dos viejas espigas. Por un lado, el hecho de que por primera vez iba a dirigir una comedia. Era ya hora de dar un quiebro a una filmografía llena de dramas ásperos, en la que el humor había brillado clamorosamente por su ausencia. Por otro, se enfrentaba a un deseo largamente acariciado: trasladar a la pantalla grande el teatro del Siglo de Oro español. Lo excepcional del reto venía, no sólo de la propia adaptación en sí, sino del hecho de que Miró decidió hacer una traslación a la pantalla de los versos originales, en versión cinematográfica de Rafael Pérez Sierra, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La realizadora defendió desde un principio la viabilidad comercial de tan ardua empresa, citando como ejemplos los res-



El perro del hortelano

pectivos éxitos de *Cyrano de Bergerac* (*Cyrano de Bergerac*; Jean-Paul Rappeneau, 1990) y *Mucho ruido y pocas nueces* (*Much Ado About Nothing*; Kenneth Branagh, 1993).

El perro del hortelano se iba a rodar en Portugal, producida por Cayo Largo Films. Súbitamente, en pleno rodaje, pareció que esos negros augurios podían verse cumplidos. Las desastrosas previsiones del productor provocaron la repentina interrupción del rodaje por falta de fondos. Tras tres días parado, el equipo tuvo que regresar de Lisboa. Miró siguió peleando hasta que tres productoras (Enrique Cerezo P.C., Lola Films, S.A., de Andrés Vicente Gómez, y Cartel, S.A., de Pedro Pérez) adquirieron los derechos de Cayo Largo Films. Fueron tres semanas de incertidumbre que no parecían presagiar nada bueno para un film marcado por la desconfianza general. Pero el rodaje continuó.

La escasez de medios quedó, sin embargo, al descubierto con la reducción al mínimo de los exteriores y una clara escasez de figuración. Miró suplió estas carencias a base de oficio, recuperando la habilidad atesorada durante tantos años de rodajes televisivos. Lo que para algunos críticos resultó una simple recuperación de la estética caduca de los viejos "Estudio 1", fue para muchos un ejerci-

cio lleno de coraje. Lo cierto es que Miró reduce la puesta en escena al esqueleto. La sobria realización se pone al servicio de un texto cuya musicalidad acaba marcando el ritmo de la película. Se le había advertido de que en España no existe nada parecido a la tradición inglesa de los grandes actores shakespearianos y una interpretación poco creíble podía dar al traste con todo el proyecto. Confió en sus actores y también aquí tuvo razón. Pese a pequeños altibajos Emma Suárez, Carmelo Gómez, Ana Duato, Fernando Conde, Miguel Rellán, Maite Blasco... arrastran al espectador con su capacidad de convicción a la hora de trasladar los octosílabos de Lope con notable naturalidad.

La elección del texto no pudo ser, por otro lado, más afortunada. Pieza teóricamente menor en la obra de Lope de Vega -y seguramente lo es desde un punto de vista estrictamente literario-, Miró supo extraer de ella todo lo que podía tener de cinematográfico. Esta comedia galante está hecha a base de versos directos, ingeniosos, más aparentemente sencillos de lo que en realidad son, que derrochan humor y modernidad. Nada más lejos de la típica cortesana de nuestro siglo XVII que esta Diana dispuesta a atrapar su presa por encima de los convencionalismos de la época y dejarse caer en la burla final a las normas encorsetadas con las que no está

dispuesta a transigir. Diana es una mujer insólitamente libre para su época. Sin embargo, su condición de condesa de Belflor la hace incapaz de arrojarle a los brazos de Teodoro, su secretario. "Ni contigo, ni sin ti", Diana tensa y afloja a su capricho la cuerda con la que tiene amarrado a Teodoro, que se queja desorientado: "*Pues no entiendo tus palabras / y tus bofetones siento. / Si no te quiero, te enfadas / y enojaste si te quiero. / Escribesme si me olvido / y si me acuerdo te ofendo. / Pretendes que yo te entienda / y si te entiendo soy necio. / Mátame o dame la vida. / Da un medio a tantos extremos*". El ingenio de Tristán, uno de esos impagables criados que pueblan las comedias de Lope, urdirá la trama final y Diana se dejará atrapar gozosa en ella.

La cuidada ambientación de Félix Murcia, en la que no poco tienen que ver los bellos decorados del palacio de Sintra, y la refinada fotografía de Aguirresarobe dieron a **El perro del hortelano** dos de los siete Goyas con los que la Academia de Cine rubricó el "inesperado" éxito comercial y de crítica.

Años antes Pilar Miró había pedido a Joaquín Leguina que escribiese una novela basada en la venganza de una mujer: "*En las películas siempre se vengán los hombres*", diría. Con el tiempo Leguina le envió el resultado del encargo: *Tu nombre envenena mis sueños*. La historia de la venganza de Julia Buendía parecía escrita para ella. Comienza a preparar el que será su último largometraje, cuando aún subsisten problemas de postproducción con **El perro del hortelano**. De hecho, ambas películas se presentarán en la misma edición del Festival de San Sebastián.

En Julia Buendía, Miró se encuentra con un personaje femenino que se inscribe a la perfección en esa galería de mujeres fuertes, ca-



El perro del hortelano

paces de combinar frialdad y ternura, marcadas por desencuentros amorosos, fieramente independientes. En los primeros años de la posguerra, el comisario Barciela investiga la muerte de tres falangistas que han medrado con el estraperlo y que durante el asedio de Madrid habían ejercido de matones, ocultos -a su pesar- en la casa familiar de Julia. El inspector tardará en descubrir que la autora ha sido precisamente Julia, tras darse cuenta de que entre las víctimas de los falangistas estuvo su propio compañero. Sólo la pasión que el inspector siente por la joven explica la torpeza del policía para intuir algo que el espectador sabe hace tiempo.

Son los ojos de Barciela en los que Miró coloca el punto de vista de su historia y ahí se contiene uno de los errores de la película. Error porque la posible tensión dramática queda desvelada pronto y de forma poco convincente. Pero error, sobre todo, porque la visión indirecta de la protagonista hace perder a ésta buena parte de sus matices.

Una coincidencia un tanto macabra hace que para coescribir el guión, elija en este caso al cineasta Ricardo Franco. Ambos desaparecerían con unos pocos meses de diferencia, víctimas de una salud en cierto modo eternamente frágil. Hay un cierto paralelismo entre los dos directores que, aun conscientes de esa fragilidad, no quisieron dejar de estar detrás de la cámara hasta el último momento. Pilar Miró escribía tras el éxito de *La buena estrella* (1997), la última película dirigida por Ricardo Franco: *"Me atrevería a pensar que fueron los meses más difíciles, tristes e incomprensibles de una persona que iba perdiendo la vista día a día sin rendirse, sin quejarse, sin dejar de trabajar uno sólo y casi en contra de muchas de sus propuestas. Ricardo leía con una lupa pegado al cristal de cualquier ventana, camina-*



ba por intuición, y se consumía entre operación y operación.

No sé si me convertí en su verdugo o en una milagrosa disculpa que le obligaba a mantener la disciplina del trabajo porque quizás después podía no tener otro. Cuando me iba a visitar al rodaje le sentía dormido en un rincón del decorado a fuerza de no querer perturbar a nadie. Le sentía lleno de miedos íntimos y tenía razón" (5).

Aparte de la cuestión del punto de vista, **Tu nombre envenena mis sueños** acaba siendo demasiado deudora del original literario. Ya hemos citado a propósito de algunos de sus filmes una cierta tendencia a la construcción de diálogos excesivamente discursivos, en ocasiones artificiosos, otras forzados. Esta película no es, desgraciadamente, una excepción. Las reflexiones que de forma más o menos pertinente abundan en la novela, no respiran de igual forma en su traslación cinematográfica.

Para la puesta en escena, Miró vuelve a emplear una fórmula que ya le había dado buenos resultados en ocasiones anteriores (**La petición**, **El crimen de Cuenca** y **Beltenebros**), convirtiendo prácticamente la totalidad del metraje en un gran *flashback*. Dentro de él, como en **Beltenebros**, la historia salta continuamente de 1942 a los últimos meses de la Guerra Civil, con una precisión sin duda

deudora en parte del efectivo trabajo de Gil Parrondo como responsable de la escenografía, siguiendo su propia máxima de que *"lo más importante es que la dirección artística no se note, que sea un fondo para los personajes"* (6). Mención especial merece la, como siempre brillante, fotografía de su ya inseparable Aguirresarobe, capaz con su manejo de la luz de trasladar por sí solo al espectador de la vitalidad del Madrid de 1939 a la desesperanzada atmósfera de 1942.

De nuevo, Miró recurre a los protagonistas de su película anterior. Si Carmelo Gómez cumple su papel más que con solvencia, Emma Suárez borda el suyo en una interpretación llena de matices. Actriz dotada de una enorme variedad de registros (capaz de saltar con la misma efectividad de la comedia -**El perro del hortelano**- al drama -**Tu nombre envenena mis sueños**-), su progresión hace pensar en ella como en la gran actriz española de los próximos años. Ejemplo de esa versatilidad, es la credibilidad que es capaz de conferir a las secuencias eróticas, terreno con el que no pocos actores y actrices del cine español tienen una asignatura pendiente. En **Tu nombre envenena mis sueños** Emma Suárez pasa con la mayor naturalidad de sus apasionados encuentros con Jaime, poblados de ternura y esperanza, hasta la pasión en estado puro, cargada de escepticismo y avari-

ciosa del momento que le une a Barciela, sin olvidar la desesperanzada secuencia del baile en el club privado para milicianos, en el que Julia Buendía utiliza el sexo para tapiar el dolor por la pérdida de Jaime. Si a esto añadimos el talento de la actriz -por ceñirnos, evidentemente, a sus trabajos con Miró- para interpretar el devaneo vodevilesco de la condesa de Belflor con su secretario Teodoro, esta versatilidad queda patente.

Versatilidad que podría extenderse a la propia Miró a la hora de abordar el sexo en su cine. El tratamiento conciso que en este terreno, como en tantos otros, mantuvo la realizadora a lo largo de su filmografía, se ha descrito en alguna ocasión como casi timorato. Sin embargo, Miró pensaba que "el sexo en el cine tiene que ser explícito y natural, tanto para la mujer como para el hombre", para añadir que en su última película indicó a Carmelo Gómez y Emma Suárez: "Quiero amor y ternura, no jadeos y gritos" (7). A las citadas secuencias de sus dos últimos filmes, habría que añadir los violentos encuentros entre Teresa y Miguel en **La petición**; los casi higiénicos que protagoniza Mercedes Sampietro con Julio en **Gary Cooper, que estás en los cielos** y con Elorza en **El pájaro de la felicidad**; las tiernas secuencias en esta última película

con Aitana Sánchez-Gijón o con Eusebio Poncela en **Werther**, protagonizadas por la misma actriz; la casi repulsiva secuencia entre José Luis Gómez y Patsy Kensit en **Beltenebros**...

En mayo de 1997 estrenó con notable éxito *El anzuelo de Fenisa*, otra de las comedias de Lope de Vega, en el madrileño teatro de la Comedia. Para entonces ya anunció que su próxima película podría ser una versión de *El castigo sin venganza*, del propio Lope. La positiva acogida de **El perro del hortelano** le había puesto en el disparadero de entregarse a la misión de recuperar nuestro teatro clásico para la pantalla grande.

Sin embargo, su último trabajo cinematográfico fue uno de los siete medimetrajes que formaron el proyecto **Autor por autor** (1997), producido por la Sociedad General de Autores de España. En él siete realizadores debían dar, a lo largo de un metraje común para cada uno de ellos de treinta minutos, su visión de otros tantos músicos. Miró eligió al cantante y compositor Víctor Manuel. Al retratarle, la realizadora hace una especie de retrato generacional: el de toda una generación de artistas que pusieron, de una forma u otra, su trabajo al servicio de la recuperación de la democracia. Las palabras de Víc-

tor Manuel se unen a las imágenes de sus conciertos, desde los ya lejanos conciertos-mitin durante el franquismo hasta sus últimas actuaciones, a menudo acompañado por otros músicos y siempre con la presencia de la actriz y cantante Ana Belén. A través de las declaraciones del cantante se hace evidente el paralelismo entre ambos, claramente explícito en el camino que los dos recorrieron desde su militancia de izquierdas, hasta un compromiso no por independiente menos claro. En el *press-book* editado a propósito de su presentación Pilar Miró concluía su comentario: "Vitorín: te espero dentro de veinte años".

NOTAS

1. La finalización de la película coincidió con una sonada campaña de denuncias de tortura en la prisión de Herrera de la Mancha.

2. Para más detalles sobre el proceso visual de **Beltenebros** ver: Angulo, Jesús / Heredero, Carlos F. / Rebordinos, José Luis: *Javier Aguirresarobe. En el umbral de la oscuridad*. Ed. Filmoteca Vasca/ Fundación Caja Vital. San Sebastián, 1995.

3. Entrevista a Javier Aguirresarobe en Heredero, Carlos F.: *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Ed. 24 Festival de Cine de Alcalá de Henares. Madrid, 1994. Página 43.

4. Tomás Fernández Valentí escribe: "...puede comprenderse que Miró y Camus utilicen el hecho de que Carmen sea restauradora de arte como metáfora de la reconstrucción que está llevando a cabo de su propia vida, pero se insiste tanto sobre esta idea que los constantes subrayados sobre la misma terminan destruyéndola". *El pájaro de la felicidad. Sentimientos fotogénicos*. Dirigido, número 214. Junio, 1993. Página 17.

5. Miró, Pilar: "La mirada de Ricardo". *El Mundo*. Madrid, 19 de mayo de 1997.

6. Entrevista con Gil Parrondo en: Gorostiza, Jorge: *Directores artísticos del cine español*. Ed. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid, 1997. Página 143.

7. "Lo que depende de los sentimientos no varía". Declaraciones a Rocio García en *El País*. Madrid, 22 de septiembre de 1996.

