

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Flashback

Autor/es:
Otero López, José; Kintopp, Shimy; Alonso Quintás, Enrique

Citar como:
Otero López, J.; Kintopp, S.; Alonso Quintás, E. (1994). Flashback. Vértigo.
Revista de cine. (10):2-12.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43001>

Copyright: Todos los derechos reservados.
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:



Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Flashback

Autor/es:
Otero López, José; Kintopp, Shimy; Alonso Quintás, Enrique

Citar como:
Otero López, J.; Kintopp, S.; Alonso Quintás, E. (1994). Flashback. Vértigo.
Revista de cine. (10):2-12.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43001>

Copyright: Todos los derechos reservados.
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:



Esto pasa de castaño oscuro

LA INMORALIDAD EN EL CINE

José Otero López

Estas seis páginas iniciales de **FlashBack** contienen una antología de prensa gallega con diversos temas relacionados con el cine de la que es autor Manuel González, director de la "Escola de Imaxe e Son" de A Coruña.

Somos poco asustadizos. Concedemos al Arte cuanto se puede conceder, incluso la supresión de clámides. Pero las cosas se están poniendo en tal forma, o en tales formas, que hay que mediar un poco delante del título o del pomposo anuncio de una película antes de llevar la familia al cine. Uno mismo, curado ya de espanto, se resiste a transigir con la cola de inmoralidad que está invadiendo las pantallas.

En pocos días, en Vigo, ha visto el que esto escribe varias películas cuya moralidad no puede aconsejarse.

En *Tamberlick*, MEJOR ES REIR, en la que tan mal fueron aprovechadas las facultades y la gracia de la Imperio Argentina.

En el *García Barbón*, ESPOSAS DE MÉDICOS.

En el *Rosalía Castro*, LA LLAMA SAGRADA.

En el *Royalty*, LA LEY DEL HARÉM.

No se salva ningún teatro. Acaso el cine mudo, el que se hace en el *Odeón*, por cuidado de la empresa o, lo que parece más probable, porque la procacidad no llegó a ese género pelicular en forma tan extremosa y espectacular como a la película sonora.

En las citadas —botones de muestra nada más— la fidelidad de las mujeres no pasa del primer disgustillo conyugal (ESPOSAS DE MÉDICOS); las madres amparan el incesto (LA LLAMA SAGRADA); las hijas pasan en venticuatro horas de la timidez del recogimiento del colegio a la ausencia más absoluta de pudor juvenil (MEJOR ES REIR); y el desnudo se ofrece sin velos y sin gracia (LA LEY DEL HARÉM). Y no se sabe cuál es la mayor inmoralidad, si la de la forma, descocada, o la del fondo, intolerable y nauseabundo.

Y lo grave no está solo en lo que ve el público de la ciudad, que puede atestiguar que esas atrocidades solo tienen efectividad en la pantalla, cuando menos como normas de la vida cotidiana. Lo más sensible es que la ciudad es escuela de costumbres para el campo y que éste se vacía los días de fiesta

sobre los grandes núcleos urbanos, donde están los grandes espectáculos. Lo que la aldea aprende en el pueblo es artículo de fé par ella. Lo que ven en el cine los campesinos es lo que creen que hacen los señoritos. Y esto, por el hecho de que ellos lo hacen, ya no parece tan feo. Las mujeres podrán ser infieles, las hijas impúdicas y la moral un mito en la aldea si ya lo son en las poblaciones.

No se crea que el cronista exagera. El cronista solo ejerce la crítica cuando oye criticar al pueblo en la calle. Este ha salido éstos días escandalizado del cine. Y muchas señoritas se lamentaban de haber tenido que sentirse abochornadas ante espectáculos que hay que llamar sin la menor atenuación insensatos. Siquiera se anunciase que las obras pertenecían al género... frívolo, palabra que encubre todas las desvergüenzas y todas las monstruosidades éticas.

Como por fortuna tenemos la independencia necesaria para poder decir lo que sentimos, nos creemos en el caso de hablar con nuestra cruda claridad para que no se crea que la parte sana, que es la mayor, del pueblo de Vigo recibe sin protesta la exhibición de ciertas películas.

Y no se presuma que al cronista la inspiran estas líneas animonidades que no sienten hacia nadie. Precisamente tiene que añadir que no está conforme con ciertas observaciones que se hicieron en el Ayuntamiento de Vigo contra la iluminación con que una empresa teatral llamaba la atención sobre sus espectáculos.

Esa empresa alumbraba y alegraba la calle y embellece la vida nocturna de la ciudad. Realiza un alarde de exhibicionismo a la moderna. Nadie que haya respirado aire de fuera será capaz de reprocharle nada en ese sentido.

Lo que tiene que hacer es fijarse un poco en las películas que adquiere y consultar con más acierto la opinión del pueblo que le llena la caja con prodigalidad digna de correspondencia.

(*Vida Gallega*. 506 - 20-12-1931)

GALICIA EN EL FILM

Shimy Kintopp

Si es verdad, que semanalmente acuden en el mundo entero doscientos cincuenta millones de personas al Cine, como afirman los técnicos en la materia, merece bien la pena tener en cuenta el dominio que hoy ejerce el arte del celuloide sobre todas las actividades del hombre. Por su gran difusión y enorme influencia sobre las masas, ha logrado el film un primer puesto como instrumento de propaganda para el turismo.

Ya en tiempos del cine mudo desfilaron por las pantallas los más hermosos lugares del mundo y casi toda nuestra generación re-

cuerda haber visto ya como escolares aquellas películas que dieron a conocer desde los más apartados rincones del globo hasta las urbes más modernas. Efectivamente, no hay para la pantalla nada más atractivo y de mayor mérito, que una fotografía de esa naturaleza, que Dios ha creado para recrearnos y enseñarnos su subli-

me obra. En resumen, cuando más hermoso sea el marco natural del film, tanto más admirado es.

Y es, por consiguiente, muy lógico que las empresas cinematográficas busquen a veces en Galicia en aquella naturaleza de enormes proporciones un escenario o un motivo para sus rollos transparentes.

Magnífico horizonte el de esa campiña gallega, de esas rías y esos castros, pero muchos otros encantos quedaron aun por explotar. Es Galicia todavía un terreno virgen, que desconocen los artistas del cinematógrafo, sobre todo en su aspecto folklórico, en la riqueza de su raza, la gracia de sus trajes y su música. ¿O es Galicia solo aquel país de montañas y mares? No, la tierra celta tiene una fuerza espiritual y una concepción milenaria de la vida; Galicia posee otra emoción que Castilla, que la Bretagne, que el Rhin o el Wolga. De tal modo, que la película verdaderamente gallega será la que acierte a recoger, por encima de los detalles pintorescos del paisaje, esta honda emoción es-

piritual de toda una raza, que, por ejemplo, se siente ante la tumba del Apóstol Santiago, o en los yacimientos históricos del Monte Santa Tecla (provincia de Pontevedra) o de la torre de Hércules (en La Coruña), o de un Puente Sampayo, carretera de Vigo, o en aquellos ríos e Islas del mar, donde la fantasía popular ha creado sus cuentos de ricos tesoros o de fantasmas que en las obscura noche se citan.

En Galicia queda por captar la sensibilidad verdadera, el fondo exacto y entrañable de su historia y de su raza. ¿Cuando nacerá el genio que sepa aprovechar este Santo Grial? ¿Cuando llegará el día en que abren un Hollywood en la costa gallega o se presente el artista que sepa desenterrar estos tesoros cubiertos de maleza, para que resplandezcan en la pantalla? En Galicia hace falta que nazca un segundo Wagner, para que componga esa leyenda de cualquier castillo o recoja el grandioso poema de la gente del mar con su vida llena de emociones, su música de huracán o su canto de fe. ¡Y ya está hecha la mejor película sonora que mis ojos puedan ver!

Es realmente extraña la gran pobreza en ideas, que se observa hoy en las modernas películas y sin embargo, está sin explotar el folklor gallego, el vivir de los viejos celtas en sus Castros, el vaivén de la vida del colonizador americano, el drama del emigrante y del labrador gallego; el audaz caminar de los barcos de pesca, la vida nocturna en los puertos gallegos y el encanto de las princesas de cualquier pazo de dicha región. He aquí docenas de interesantísimos temas, que esperan ser llevados a la pantalla con esas bellezas naturales y esa música majestuosa que empiece entre festones de espuma en algún rompeolas de la costa y termine con el típico son de la gaita gallega en una boda...

Dichoso el día cuando nos será dado en la pantalla un film que podemos llamar gallego de verdad, será indudablemente en honor y progreso del séptimo arte.
(R.A.I.G. Marzo de 1935)



—¡Malos rayos! Tanto tempo pra aprender a palabra CINEMATÓGRAFO e que agora todos le chaman CINE...

De Garcia Sánchez, en Faro de Vigo.



Asi facian onte no cinema.
De G. Taboada, en el Faro

Vida Gallega, 10-4-1926

Vida Gallega, 1-4-1925

Cesáreo González destina 300.000 pesetas para un certamen de guiones literarios o relatos de ambiente gallego. La Asociación de la Prensa de Vigo, encargada de organizarlo

¿SALDRÁ DE AQUÍ LA GRAN PELÍCULA DE GALICIA?

Vigo ha vivido unos días de intenso fervor cinematográfico. La presencia del productor vigués Cesáreo González, al frente de un brillante grupo de artistas de la pantalla y del director, también vigués, Mur Oti, dio a la ciudad un deslumbrante ambiente *Hollywoodesco* que tuvo un gran eco popular. Tanto Paquita Rico, Amparito Rivelles y Alicia Palacios como José Suárez, Jorge Mistral y Vicente Parra, además de los anteriores mencionados, fueron objeto de cálidas muestras de admiración y entusiasmo no sólo en la calle, sino en los estrenos de las películas que protagonizaron las estrellas y los actores, en los coloquios de Prensa y radio y durante las fiestas sociales celebradas en honor de la embajada artística. Fue una magnífica semana de cine español en Vigo la que Cesáreo González ofreció a su ciudad, ya que no se realizó el Festival cinematográfico que tan desinteresadamente ofreció el pasado año y que no se llevó a cabo por causas ajenas a sus desos.

Hubo cuatro estrenos —CALLE MAYOR, EL BATALLON DE LAS SOMBRAS (por primera vez en España y con la novedad de someterse a votación el final definitivo del *film*), CAMELIA (también por primera vez en nuestra Pátria) y LA FARAONA—, de los cuales las dos primeras cintas constituyeron grandes triunfos, sin que las otras, de ambiente folklórico, estén exentas de méritos. Pero se echó de menos *La película de Galicia*, tema éste muy debatido en los coloquios a que se sometieron amablemente productor, director

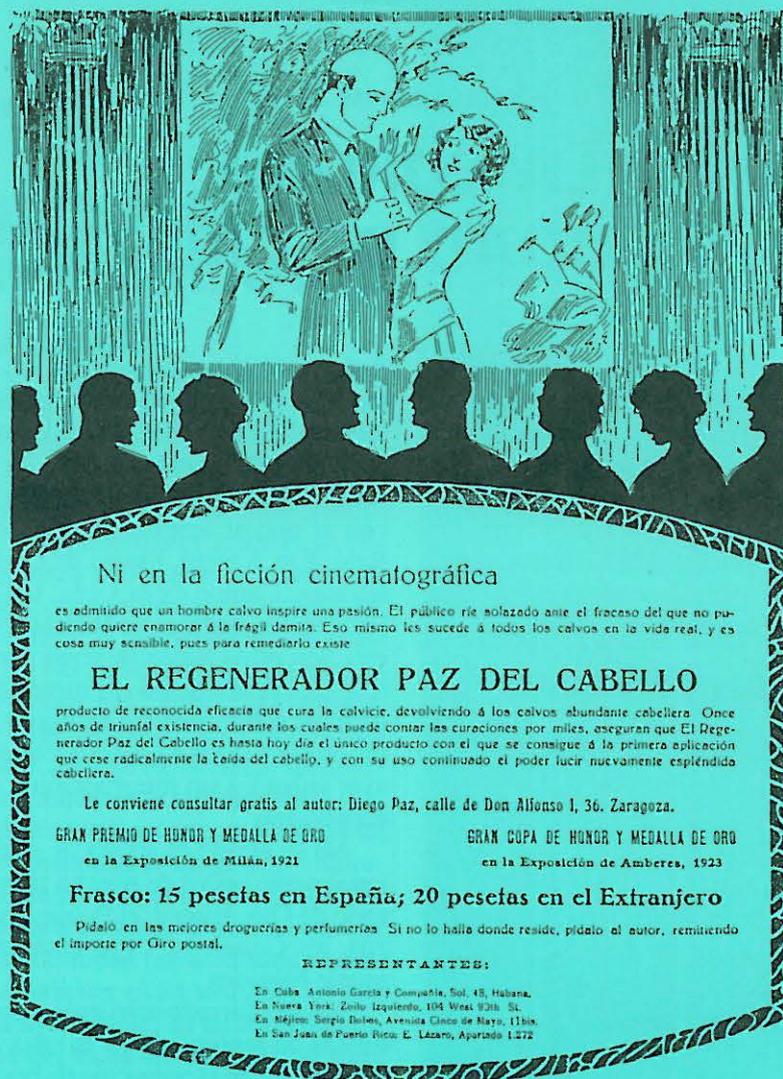
y artistas, y en los que se dijeron cosas interesantísimas y también graciosas.

De todo ellos nació algo positivo, además de la evidencia de que el cine español avanza con pasos seguros en esta nueva etapa: la oportunidad de lograr la película ideal de Galicia. En el *Café de redacción* que la Asociación de la Prensa ofreció a Cesáreo González, éste encargó a la entidad periodística viguesa de organizar un certamen de guiones literarios o relatos, dotado con 300.000 pesetas de premios, para tratar de conseguir la revelación de escritores gallegos aficionados al cine que presenten un conjunto de temas nuevos en todo orden, a través de los cuales destaque la presencia de Galicia en el mundo, con sus problemas de hoy y su alma de siempre. Este intento podría significar no sólo el hallazgo de esa película gallega que es necesario hacer, sino el comienzo de un cine genuinamente entroncado en las esencias de nuestra raza, al margen del tópico, vivificador y creador. Galicia está todavía sin explotar para el cine, y un productor gallego se esfuerza por realizar la película o las películas que puedan mostrarse al mundo con el verdadero mensaje del alma gallega, concebido con todo decoro artístico. Pero debemos ayudarle en su empresa. Ahí están los premios. Buena ocasión para que nuestros escritores intenten esa novelística gallega nueva de que se habló en un coloquio. Merece la pena. —R.M.

(*Vida Gallega*, septiembre 1957)



Concurso convocado por la Asociación de la Prensa en el Teatro Rosalía Castro en La Coruña para elegir a la niña gallega que más se pareciera a Sirley Temple. *Vida Gallega*, 30-4-1936



Ni en la ficción cinematográfica
es admitido que un hombre calvo inspire una pasión. El público ríe solazado ante el fracaso del que no pudiendo quiere enamorar á la frágil demita. Eso mismo les sucede á todos los calvos en la vida real, y es cosa muy sensible, pues para remediarlo existe

EL REGENERADOR PAZ DEL CABELLO

producto de reconocida eficiencia que cura la calvicie, devolviendo á los calvos abundante cabellera. Once años de triunfal existencia, durante los cuales puede contar las curaciones por miles, aseguran que El Regenerador Paz del Cabello es hasta hoy día el único producto con el que se consigue á la primera aplicación que cese radicalmente la caída del cabello, y con su uso continuado el poder lucir nuevamente espléndida cabellera.

Le conviene consultar gratis al autor: Diego Paz, calle de Don Alfonso I, 36. Zaragoza.

GRAN PREMIO DE HONOR Y MEDALLA DE ORO en la Exposición de Milán, 1921

GRAN CUPA DE HONOR Y MEDALLA DE ORO en la Exposición de Amberes, 1923

Frasco: 15 pesetas en España; 20 pesetas en el Extranjero

Pídale en las mejores droguerías y perfumerías. Si no lo halla donde reside, pídale al autor, remitiendo el importe por Giro postal.

REPRESENTANTES:

En Cuba: Antonio García y Compañía, Sol. 48, Habana.
En Nueva York: Zoulo Izquierdo, 104 West 93th St.
En México: Sergio Iturbe, Avenida Clíca de Mayo, 11bis.
En San Juan de Puerto Rico: E. Lázaro, Apurado 1.272

Opiniones

LAS FIESTAS JUBILARES EN COMPOSTELA

Anoche, en la plaza de los literarios, fué proyectada ante mucho público la muy admirable película COMPOSTELA, cuya dirección para impresionarla corrió a cargo del ilustre literato y vicerrector de la Universidad Literaria D. Armando Cotarelo.

Esta película consta de seis parte, que comprenden los tres capítulos LA VIDA RELIGIOSA, LA VIDA ACADÉMICA y LA VIDA POPULAR, de Compostela.

Es muy hermosa y en ella nada se dejó de lo que interesa a la propaganda de Santiago.

El pueblo compostelano creyó desde un principio que la proyección de esta película durante las fiestas Patronales sería de carácter gratuito y como festejo popular.

Sin duda a tal creencia anoche gran número de público que pretendía entrar en la

Plaza de los Literatos, lugar acotado para dicho espectáculo de pago, mostró su protesta, intentando derribar una de las vallas del cierre.

Nosotros no aplaudimos este proceder del público; pero a fuer de imparciales, también tenemos que censurar la idea de que hayan convertido de pago un espectáculo que todos creíamos gratuito y que así debiera de haberse celebrado.

Esta noche volverá a proyectarse la referida película.

También habrá iluminación eléctrica en la Alameda.

(Crónica postal y telefónica de nuestro redactor y corresponsal señor Rey Alvite. Santiago. *Faro de Vigo*. 30-7-1926)

Un interesante film

LA CORUÑA "LA CIUDAD DE CRISTAL"

La espaciosa sala del *Linares Rivas* se vió ayer tarde concurridísima: la empresa del teatro Cantón había invitado a muchas personas para presentar la prueba oficial de la interesante película coruñesa LA CIUDAD DE CRISTAL.

A las cuatro y media de la tarde empezó a pasarse por la pantalla esta preciosa cinta, verdadero alarde de gusto y arte cinematográfico.

Augusto Portela, cuyo temperamento ar-

tístico está ya consagrado por sus esmerados trabajos en el arte de la fotografía hizo una labor tal en este film, que ella sola bastaría par colocarle en primer lugar. La Coruña en todos sus aspectos fué llevada a la pantalla con el mayor acierto: los Cantones, calle Real, San Andrés, Plazas de Orense y Pontevedra, Campo de la Leña, la Dársena, el Parrote, los jardines de Méndez Núñez, etc., etc., son otros tantos motivos para que Portela hiciese alarde de sus merecimientos artísticos; sobresalen sin embargo unos efectos de luz y otros a contra luz que el público ayer aplaudió sin interrupción y con mayor entusiasmo.

No se olvidó el artista de otros motivos igualmente bellos de nuestra tierra; el Sanatorio de Oza, Riazor, el Pasaje, Sada, Betanzos, los *Caneiros*... que están admirablemente filmados.

Adolfo Torrado leyó unas cuartillas, pláticas de sentimiento, a la labor de Augusto Portela y en la redacción de títulos se acreditó como un acabado literato; su texto revela los grandes méritos de tan joven y ya aventajado escritor.

Bien merece la pena que esta obra de arte sea admirada por La Coruña entera antes de salir de los límites de nuestra provincia adonde irá pregonando, con toda justicia, las delicias de Marineda.

Muy sinceramente felicitamos a tan queridos amigos nuestros como son Augusto Portela y Adolfo Torrado, por el ruidoso triunfo obtenido ayer.

(*Revista Galega Cultura*. Centro Galego. Montevideo. Junio 1927)

El Eco de Orense, 1-7-1905



CINEMATOGRAF

Función para hoy

Primera serie

- 1.º Mariposa fantástica.
- 2.º El hombre de cuatro cabezas.
- 3.º Círculo de la muerte (Mina Alix.)
- 4.º Equitación moderna.
- 5.º Soledades gitanas (balle.)
- 6.º Ojeada por piso.
- 7.º Viaje del Rey á París y Versalles.

Segunda serie

- 1.º Mariposa fantástica.
- 2.º S. M. el Rey en Londres.
- 3.º Panorama de Corea.
- 4.º El clavo del columpio.
- 5.º Panorama de Davos.
- 6.º No se puede nadar.
- 7.º La interesantísima película «El país del carbón» ó la vida de los mineros.

Precios los de costumbre.



LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN GALICIA

No hablamos de esta industria como espectáculo, sino de la industria productora de películas. Tampoco hablamos de la película como arte que vaya a rodar por todas las pantallas dispuestas a la conquista de los grandes mercados; esa película no la puede hacer Galicia ni siquiera España; tan insensato sería que aspirásemos a eso como que aspirásemos con nuestra balbuciente metalurgia hacer la competencia a Alemania.

Pero el film no sólo es arte; es también un necesario elemento de propaganda y cultura; es un elemento indispensable para el turismo; es un factor, en una palabra, esencial para el éxito de todas las actividades modernas. Una película es un anuncio del que todo el mundo se entera; es un libro que todo el mundo lee, hasta los analfabetos; Cervantes traduciendo su Quijote centenares de veces a todos los idiomas no consiguió ser leído durante cuatro siglos por el número de personas que han visto v. g. a Valentino o a Charlot durante cuatro meses.

Esta formidable potencia expansiva del cine lo ha convertido en la mayor fuerza de divulgación y propaganda; desde la escuela primaria a los estudios superiores se utiliza para todas las enseñanzas; se utiliza en el campo para la propaganda cooperadora, para el fomento de las industrias y mejora de los cultivos. Un país de turismo necesita mostrar sus bellezas con el cine; la fábrica, la industria, el negocio, sea cualquiera, que descubra ordenado ajeteo en la pantalla ante la admiración de un público siempre renovado, está seguro de haber hecho el mayor reclamo.

Pero como el cine para la propaganda y divulgación no lo hacen las grandes empresas, he ahí porque cada país, cada región y aún cada ciudad necesita crear, sostener y estimular una industria propia para estos fines. Dependere de la industria ajena equivale a entregar nuestra propaganda y muchas veces el propio decoro a la interesada conveniencia de elementos extraños y quizás adversos.

Por otro periódico nos hemos enterado



SE REPRESENTAN EN LOS TEATROS

ROSALÍA DE CASTRO - Coruña	PARISIANA - Burgos
JOFRE - Ferrol	DINDURRA - Gijón
PRINCIPAL - Santiago	MODERNO - Salamanca
PRINCIPAL - Pontevedra	PRADERA - Valladolid
PRINCIPAL - Lugo	PEREDA - Santander
PRINCIPAL - Monforte	APOLO - Orense
ODEÓN - Vigo	TAMBERLICK - Vigo

LAS PELÍCULAS DE MAYOR INTERÉS Y SENSACIÓN PERTENECEN A LA SELECCIÓN FRAGA

Todo empresario que quiera exhibir los mejores programas cinematográficos puede escribir a

ISAAC FRAGA

SANTIAGO
VALLADOLID

GIJÓN
BILBAO

Galicia, 25-7-1925.
(Dibujo de Camilo Díaz)

respecto a este particular en Galicia de curiosas novedades: 1ª que las Diputaciones gallegas quieren firmar nuestros monumentos y paisajes para enviarlos de propaganda a las exposiciones de Sevilla y Barcelona; 2ª, que hay en Galicia una industria cinematográfica desde hace años, que ha filmado muchas películas para América, y que tiene personal y medios idóneos para hacer magníficas películas; 3ª, que se ha dirigido a todas las Diputaciones obteniendo la callada por respuesta, a no ser de la de Lugo, que le contestó para reclamarle el reintegro de un timbre que faltaba en su instancia; 4ª, que con toda seguridad de ese y de otros cometidos las Diputaciones encargarán a empresas forasteras.

¿Comentarios? ¿Para qué? Otra industria que tiene que malograrse por la falta de debida protección, por el ambiente enrarecido que siempre se respiró en nuestras alturas. De este lamentable caso sólo se salva por su inaudita genialidad el gesto de la diputación lucense pidiendo el reintegro de un timbre ¡Oh reino maravilloso de la estampilla y del badulaque!

(Editorial en *El Pueblo Gallego*, 1-7-1929)



AMO TU CAMA RICA Emilio Martínez Lázaro (España, 1991)

De entrada, uno debe reconocer que al acercarse a esta película no puede —ni quiere— evitar hacerlo con franca simpatía, y esto por una serie de razones que no hacen sino agrandarse con el paso del tiempo. Veamos:

AMO TU CAMA RICA es —sigue siendo— una comedia decididamente atípica en el decaído contexto actual del género (y no nos referimos sólo al del cine español) ya desde sus mismos presupuestos de partida: «Lo que tenemos que hacer es habituarnos a vivir con el sida como nuestros antepasados lo hicieron con la sífilis». Qué duda cabe que estas palabras de Martínez Lázaro en relación a su película delimitan claramente su planteamiento, el de una comedia moderna y romántica, sí, pero que no por ello deja de exaltar la promiscuidad (al menos en lo que al personaje de Sara concierne). Algo, obvio es decirlo, poco habitual como presupuesto de partida en esta época nuestra que vive bajo el síndrome del famoso virus, cada vez más reclusa en el *voyeurismo* —cuando no en el onanismo— y con el condón encumbrado al rango de tótem sexual incluso en el cine más *hard* (aquí también aparecerá, por supuesto, pero en un registro bien diferente, recurso ocasional y de urgencia de los abstinentes forzosos más que precaución de los promiscuos). Aunque sólo sea por esto, el film se sale de lo convencional y alberga un cierto punto de radicalidad. No deja de tener su ironía la cosa.

No menos de agradecer es el desmarque que AMO TU CAMA RICA supone con respecto a tantas comedias españolas contemporáneas lastradas por intenciones localistas (comedia *madrileña*, comedia *barcelonesa* y demás) o por pedestres pretensiones de crítica

social y política. En nuestro caso sus creadores han preferido beber en las fuentes del género y sacar partido de su bien cultivada cinefilia. Así, desde el clásico esquema *chico encuentra-pierde-recupera chica* hasta el significativo papel de teléfonos y puertas pasando por las maneras de la puesta en escena en determinados momentos, la brillantez y agilidad de los diálogos, el ocasional surrealismo de la vida cotidiana, todo remite a la inventiva y procacidad de las mejores piezas del género. Mención especial merece, por otra parte, la acertada labor de un reparto joven y —en su momento lleno de caras nuevas (al fin!) encabezado por Pere Ponce y Ariadna Gil¹.

Todo lo cual no implica que estemos ante una película redonda, entre otras cosas porque una demasiado evidente mirada masculina (a la que en principio, para evitar malentendidos, no habría nada que objetar) acaba dando lugar a un claro desequilibrio en el dibujo de la pareja protagonista, de manera que la evolución constante de Pedro (en lo personal y profesional) contrasta en exceso con su ausencia en lo que al personaje de Sara se refiere a lo largo de un metraje quizás demasiado largo.

Hablábamos de creadores —en plural— no de forma arbitraria. Resulta revelador el hecho de que la asociación de E. Martínez Lázaro con Fernando Trueba (un hombre al que, con el tiempo, el cine español tendrá mucho que agradecer) en calidad de productor haya coincidido con un giro en la carrera del primero hacia el género que aquí nos ocupa y que se inauguró con la ya interesante EL JUEGO MAS DIVERTIDO (en la que ya se daba rienda suelta al ejercicio cinéfilo). No creo que resulte arriesgado decir que parece bastante evidente la presencia de un Trueba cada vez más maduro detrás de la construcción/concepción de estas obras. Asociación con la que parecen sentirse satisfechos y a la que en ese film se incorpora el hermano de Fernando, David Trueba, en calidad de *co-guionista*².

Todos ellos han conseguido esta agradable y locuaz comedia de encuentros y desencuentros que, hombre, si bien no llega a deslumbrar sí que está por encima de la media en estos tiempos que corren.

Xosé Nogueira

UN MUNDO PERFECTO Clint Eastwood (USA, 1993)

Clint Eastwood sigue definitivamente el camino de los cineastas clásicos americanos y sus sucesores actuales: comienzos difíci-

(1) Resulta interesante encontrar entre el plantel de secundarios a actores (Javier Bardem, Nancho Novo) que casi de inmediato se han consolidado en nuestro panorama cinematográfico.

(2) De hecho, los tres están implicados en la realización de una nueva película, LOS PEORES AÑOS DE NUESTRA VIDA (en la que también repite Ariadna Gil).





les y oscuros, asimilación progresiva de los recursos formales clásicos y posterior consecución de un lenguaje y un mundo personales e intransferibles, a pesar de la presión de una industria casi siempre implacable pero que a veces recompensa, técnica y económicamente, a sus miembros más destacados. Su caso es cada vez más similar, salvando las distancias, al de Ford, Hawks o Allen, que tras un buen número de films de *aprendizaje*, sorprenden en la parte media y final de sus carreras con obras maestras, alternándolas con obras de encargo o *alimenticias*, algunas de las cuales cobraban a veces una inusitada vida propia.

Eastwood parece haber llegado a su plenitud, esa etapa que han atravesado casi todos los grandes autores en la que al dominio del lenguaje se suma una perfecta adecuación entre lo que se quiere decir y el cómo se dice. *Un mundo perfecto* es la obra de un director recientemente encumbrado por la crítica y los premios más codiciados, con una estrella supertaquillera y un guión hábil con una historia en principio atractiva para el público. Se podría esperar otro film de encargo o que sirviera para financiar futuros proyectos más ambiciosos, pero afortunadamente no es el caso. Eastwood consigue hacer suyo el film, llevarlo a su terreno, convertirlo en una obra personal y no meramente coyuntural, sin concesiones de ningún tipo.

Se trata de una bella película sobre la pérdida de la inocencia, en la línea de obras maestras como *MOOFLEET*, *LOS 400 GOLPES* o la menos inocente *VIENTO EN LAS VELAS*, un viaje por unos Estados Unidos de apariencia idílica, casi de cuento, e inquietantes y oscuros interiores, en la que el conflicto entre el mundo real y un mundo perfecto es constante pero de resultados obvios, contra los que se rebelan dos personajes nacidos para perder pero que no se resignan a su suerte, interpretados admirablemente por Kevin Costner y el niño T. J. Lowther. Eastwood se re-

serva el papel más ingrato, un aparente triunfador que descubre al final su fracaso vital, como los protagonistas de *SIN PERDON* o *CAZADOR BLANCO*, *CORAZON NEGRO*, gente a la que solo le resta ver el mundo con estupor e incompreensión.

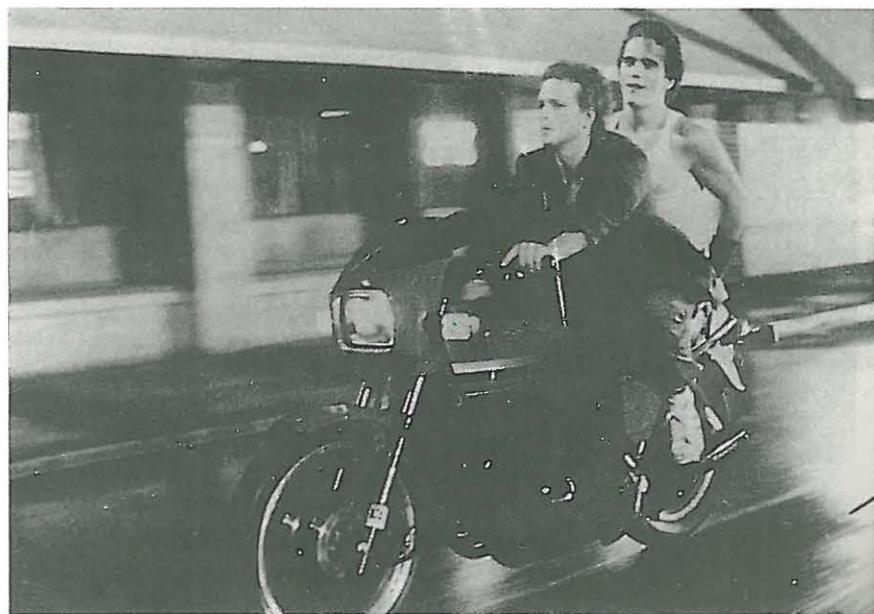
El director mantiene viva la llama del film clásico americano. Bajo una aparente sencillez se esconde un discurso de gran complejidad, que ofrece múltiples lecturas a todos los niveles. Todos los elementos (puesta en escena, montaje, ritmo, etc.) están sometidos a un orden riguroso, están construyendo sentido continuamente. Insatisfacción vital, violencia soterrada, el tiempo perdido para siempre, la hostilidad del mundo, incluso crítica social y política. Tras una fachada de entretenida *road movie* llena de peripecias se esconde un film apasionante, clásico en el sentido más noble del término, en el que lo importante no es lo que se ve a simple vista sino algo que permanece oculto y que el espectador debe buscar, una verdad o cifra siempre inalcanzable, algo indefinible muy cercano a la perfección.

Javier Canal

LA LEY DE LA CALLE (RUMBLE FISH, 1983) Francis Ford Coppola

La mirada furtiva se llena de vacío en las calles sin color. Como en un televisor en blanco y negro, con poco volumen y sabor a muerte. El chico de la moto dejó de ser niño a los cinco años. Con veintiuno parece un viejo de veinticinco, la mismísima momia soportando siglos de existencia entre vendas supurantes, y una leve sordera como recuerdo de antiguos encuentros pandilleros. «A los quince eras joven, y a los veinte ya mayor», pro-

LA LEY DE LA CALLE



clamaba en aquél manifiesto generacional, el espigado rocker de Barcelona. Inadaptado entre los inadaptados, antihéroe resacoso de mil rebeliones arruinadas, desaliñado estandarte del desarraigo: el chico de la moto es el rey. El monarca arrastra en el exilio la piel huidiza, el alma herida; el grito expresionista amenaza estallar en aquel plano en el que el viejo líder es observado por las figuras del fondo. Observado en su pecera particular, sumergido en irracional cordura prolongada en esos peces luchadores enfrentados contra su propia imagen. Buscando con suicida velocidad espacio para vivir, para morir. Coppola, como Ray, escupe con dolor corazones salvajes de una juventud acosada por el entorno neutralizador, temeroso de los que se han salido de la fila. Un seco estruendo estirpa lo anormal de la aletargada normalidad, y el culto al líder que muere, al mito que nace, se propaga en travelling anunciador.

«Haces lo imposible para ser como tu hermano». Matt Dillon combina la adoración filial (Coppola dedica la película a su hermano mayor August) con carambolas envueltas en nubes de alcohol y peleas callejeras disputadas en cuevas con herencia expresionista. Camina pisoteando conformismo vital, con chulería ansiosa de bronca, y enmarcando en contrapicado que sublima relatos de las bandas de otro tiempo. Esta reclama protagonismo y delata el desplazamiento del Motorcycle Boy, despojo daltónico de otra época, a través de una obsesiva presencia visual descargada en la puesta en escena densa y asfixiante, atravesada por una atmósfera entre mágica y nociva, y brillantemente punteada con la música de Stewart Copeland (The Police). El pasado lo va a representar, también, el recuerdo de la madre que abandonó sus retoños a este de otro edén. Su *presencia ausente* determinará conductas, conflictos, y un cierto sentimiento de invariabilidad fatal, que se adhiere con tenacidad a la piel de los personajes. Massey rememora viejos dramas, y contempla aterrorizado cómo su severo código moral degenera en Dennis Hopper, ex-pandillero licenciado en el 55 tras acosar al chico de Indiana, y convertido ahora en sombra descendiente de cualquier turbadora sombra UFA.

Estilizada hasta la provocación, realista hasta lo onírico, mítica y simbólica como su autor ansiaba, trágica mirada dispuesta a inmortalizar a otro indomable con pasaporte hacia la leyenda, y film-culto para una generación que era incapaz de encontrar su identidad paseando por la jungla vietnamita de la mano del heroico Rambo. El borde del abismo era el lugar cotidiano, el océano a contraluz el escenario soñado, y los labios de Diane Lane el cálido refugio del que escapaban palabras de amor en blanco y negro.

Dany Arias

PRACTICAS MARGINALES

«Historicamente, la orientación narrativo-representativa, calcada sobre los cánones de la novela decimonónica, ha terminado por ser dominante a lo largo de la historia del cine, relegando a espacios marginales toda práctica que renunciara abiertamente a la narración tradicionalmente entendida». Así resume Ramón Carmona, en *Como se comenta un texto filmico*¹ la situación a la que se verán abocadas aquellas obras que intenten expresarse de forma diferente a la *hegemónica*, si bien es cierto que algunas consiguen estrenarse entre nosotros gracias a un público fiel e interesado en algo más que en los productos de la cada vez más habitual mercadotecnia.

Los tres films a los que nos referimos a continuación son muy distintos entre sí en sus planteamientos narrativos y estilísticos, pero poseen al menos tres rasgos en común: la ruptura consciente con un narrativa tradicional, la apropiación de recursos del cine documental y una mirada reflexiva sobre situaciones concretas de nuestra sociedad. ¿Podríamos incluir, quizás, a estas *prácticas marginales* en un posible género de "ensayo cinematográfico", dado su interés por poner en escena el hecho cotidiano y en cuestión el modo habitual de representarlo?.

EN INTIMIDADES EN UN CUARTO DE BAÑO (1990), de Jaime Humberto Hermosillo, la cámara ocupa un lugar fijo y objetivo, ubicando al espectador en un lugar único exterior a un espacio, también único, en el que discurrirá la acción. Acción que no se estructura en una dramaturgia clásica, sino que se presentan los hechos como una serie de *tableaux vivants*, más cercanos a la puesta en escena del cine primitivo que a modalidades posteriores de representación. Espacio único, y también encuadre único: campo limitado y definido en donde el movimiento co-

(1) Ediciones Cátedra, Colección Signo e imagen, Madrid, 1991, pág. 185



INTIMIDADES EN UN CUARTO DE BAÑO.

responde solamente al actor, y en donde el montaje retorna también a su función más primitiva: unir planos que funden en negro. Nunca el plano secuencia fue tan antiguo como en este film. Por otro lado, el espectador es simplemente invitado a *ver*, y si se le permite participar en algún momento es incidentalmente, merced a algún recurso dramático debido al fuera de campo (precisamente cuando no *ve*): bien por ocurrir la acción en zona que no registra la cámara/espectador, o bien porque el actor no hace su juego totalmente visible.

El lugar que ocupa la cámara es el del espejo sobre el lavabo en el cuarto de baño. La acción se desarrolla ante el espejo, por tanto ante la cámara/espectador, que registra impasible lo que ocurre ante ella, y en el desfilarse de una familia por este cuarto de baño se asiste al discurrir más triste, o vulgar, o trágico, de su existencia. En realidad, estereotipos que hablan describiendo una situación o dando consejos, imponiendo una opinión o enfrentándose entre sí. Importancia total del diálogo, a veces monólogo, que es quien decide la dramaturgia y la personalidad del estereotipo, pues no existe en la narración entidad dramática, desarrollo. Hermsillo hace un apunte sociológico a partir de una puesta en escena de cine primitivo o de teatro filmado (un recurso al docudrama o al cinema verite *de mentira*, utilizando los recursos de aquel convirtiéndolos en artificio), para penetrar así con mayor agudeza y dureza, sin opción al sentimentalismo y la identificación², en una sociedad —o al menos en una parte de ella—, que pretende aparecer clara, diáfana, libre de estilismos y de recursos embellecedores, y representada muy estrictamente por esas cuatro opciones que definen cuatro tipos humanos (o viceversa), cuatro formas de vida y de comportamiento. Una sociedad cansada, enferma y angustiada encerrada en cuatro paredes, como los cuatro lados del espejo del cuarto de baño que enmarcan la acción, como los cuatro lados del rectángulo de la pantalla de cine.

Rohmer, en *EL ALCALDE, EL ARBOL Y LA MEDIATECA* (*L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE*, 1993), reúne el mismo tipo de artificios³: la puesta en escena teatral, con pocos planos y escasos movimientos de cámara; el diálogo como protagonista principal; los personajes como estereotipos; endeble estructura dramática de la narración... Pero si *INTIMIDADES...* aparece como un ejercicio intelectual claustrofóbico que describe la tragedia inevitable, *EL ALCALDE...* se presenta, por el contrario, como un juego divertido y espontáneo, que rehuye la trascendencia del film de Hermsillo, y en el que la *aparición* del azar decide la narración y el tono *documental* aporta aspectos inesperados de *naturalidad*.



Dos términos (azar, naturalidad) con los que Rohmer es capaz de disfrazar todo el artificio de su puesta en escena. El azar es el elemento que hace avanzar la narración (y no es otra cosa que un simple truco, un Mac Guffin) y la naturalidad viene dada por la intervención de los intérpretes en escenas que no disponían de un guión previo. Como en *EL RAYO VERDE* (*LE RAYON VERT*, 1986), *EL ALCALDE...* partió de una idea inicial y se realizó sin desarrollo previo de guión ni diálogos, que fueron surgiendo en pleno rodaje, siendo algunas secuencias fruto de la creación espontánea de los actores o de simples participantes. Así, por ejemplo, el arquitecto (que lo es verdaderamente), realizó un proyecto para el centro cultural, una maqueta, un estudio de posibilidades, y lo defendió ante las preguntas de Arielle Dombasle, la actriz que interpreta a la novelista y urbanista convencida Bérénice, que urdieron sin guión previo. También Clementine Amoureux, que interpreta a la periodista Blandine, entrevistó a los habitantes del pueblo pidiéndoles su opinión sobre la mediateca, sin que estos supieran que tanto la encuesta como el

Arriba: *EL ALCALDE, EL ARBOL Y LA MEDIATECA*.

Abajo: *LEY 627*.

(2) Al contrario, por ejemplo, que *DANZON* (1991), también film mejicano, dirigido por María Novaro, que presenta tipos y situaciones por medio de una narrativa clásica en donde se busca la identificación del espectador con la protagonista Julia Solorzano y la participación en su historia vital y sentimental.

(3) Hablamos de artificio en el sentido de que son puestas en evidencia los recursos cinematográficos de la narración-representación, al contrario de lo que ocurre en la narrativa tradicional, cuya aceptación canónica convierte el artificio en *invisible*.

(4) Entrevista con Rohmer en *Cahiers du Cinema* num. 467-468 de mayo de 1993. En ella Rohmer confiesa al respecto: «Me gusta este pequeño *decalage*. Lo veo como una prueba de interferencia entre la realidad del pueblo y la historia que había inventado con la ayuda de los actores y el arquitecto».

proyecto cultural eran parte de una ficción, y respondieron en base a lo que consideraban las necesidades reales de la comunidad⁴.

Rohmer organiza a partir de todos estos elementos la descripción de un debate cultural (o una política cultural), relacionándolo con el ecologismo, las relaciones campo-ciudad, las influencias de los medios de comunicación, etc., más dependiente de la clarividencia, del azar y de las buenas intenciones de sus protagonistas que de ideas firmes y razonadas que respondan a intereses y necesidades objetivas. Esta decisión manifiesta de solamente *exponer* colabora a cierta ligereza en el tratamiento, pero al mismo tiempo evita todo discurso dirigido e induce a una mirada lúcida e irónica (y también cariñosa) sobre unos personajes representativos de nuestra sociedad contemporánea que la cámara, a pesar de la caricatura, se encarga de *registrar* como muy reales.

LEY 627 (L. 627, 1992), dirigido por Bertrand Tavernier, es un film aparentemente más cercano a la narración clásica, que elige el tono documental para mostrar las operaciones de un equipo policial encargado de la lucha contra el tráfico de drogas. Basado en hechos y personajes reales, LEY 627 dispone de un elaborado guión, un montaje completo, y personajes y situaciones que a priori se presentan también como estereotipos a los que nos tiene acostumbrado el cine de acción: policía bueno y preocupado, amiga drogadicta, mujer policía, policía eficaz que pasa de la legalidad...

Una pequeña, ligera trama, que gira en torno a las relaciones del policía Lucien Marguet (Didier Bezace) con sus compañeros, familia y amiga, presta cierta consistencia narrativa al film, pero pronto aparecen estos rasgos como meramente anecdóticos, mientras que se presentan como fundamentales una serie de escenas en donde la cámara se pega a los integrantes de la brigada y con ellos acudimos a todo tipo de operaciones, a esperas infructuosas, a persecuciones inútiles, al descubrimiento de un mundo marginal.

Este acercamiento a lo real se realiza a partir de una puesta en escena en donde jue-

gan un papel primordial los personajes y los escenarios, en los que Tavernier *documenta* su acción, sin que se integren estas secuencias en una estructura dramática, en la consecución de un ritmo a lo largo de todo el film. Si recurrimos a la idea de *imagen-acción* propuesta por Deleuza⁵ como el modelo que aseguró el triunfo del cine norteamericano, que responde a la fórmula S-A-S' (una acción incide en una situación S y la transforma en una situación S') y que se da también en el género documental, estaríamos en este caso más cerca de la variante S-A-S que propone para el film de Flaherty NANUK EL ESQUIMAL (NANOOK OF THE NORTH, 1922), «porque la grandeza de las acciones de Nanuk consisten menos en modificar la situación que en sobrevivir en un medio inmovible»⁶, Tavernier realiza una película de ficción con características de la narración tradicional, pero alterada por el espíritu documental indicado, en donde las secuencias no hacen progresar la narración, sino que la hacen girar sobre si misma, como un tornillo sin fin, para en definitiva llegar a un punto final que no difiere del punto de partida. Largo camino, pero monótono e inútil, el recorrido por estos personajes de Tavernier (o de la vida misma y nada más) que se dedican con entusiasmo y profesionalidad a una tarea que se nos presenta como la más inservible de las ocupaciones. Alejado tanto de toda la parafernalia y de los espectáculos de puesta en escena a que cierto tipo de cine policial nos tiene acostumbrados, como a los recursos de guión habituales (síganse los manuales al uso), al final no queda otra cosa que la descripción de una rutina: personajes marginados que malviven y peor mueren, miserables ajustes de cuentas, alguna lucha no tan estéril para huir de una dependencia demasiado peligrosa, eternas esperas a la búsqueda de ese camello importante, que nunca lo es demasiado... Lucien Marguet pasará sus días mirando a través de la ventanilla del coche camuflado o del visor de su cámara de video, su única acción verdadera, sin que la S se convierta en la S'.

Enrique Alonso Quintás 

(5) En *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ediciones Paidós, Barcelona 1984. Traducción de Irene Agoff. pág. 203-204.

(6) *Idem* pág. 207.