

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Padre nuestro

Autor/es:
Arias, Dany

Citar como:
Arias, D. (1992). Padre nuestro. Vértigo. Revista de cine. (3):40-42.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42938>

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:



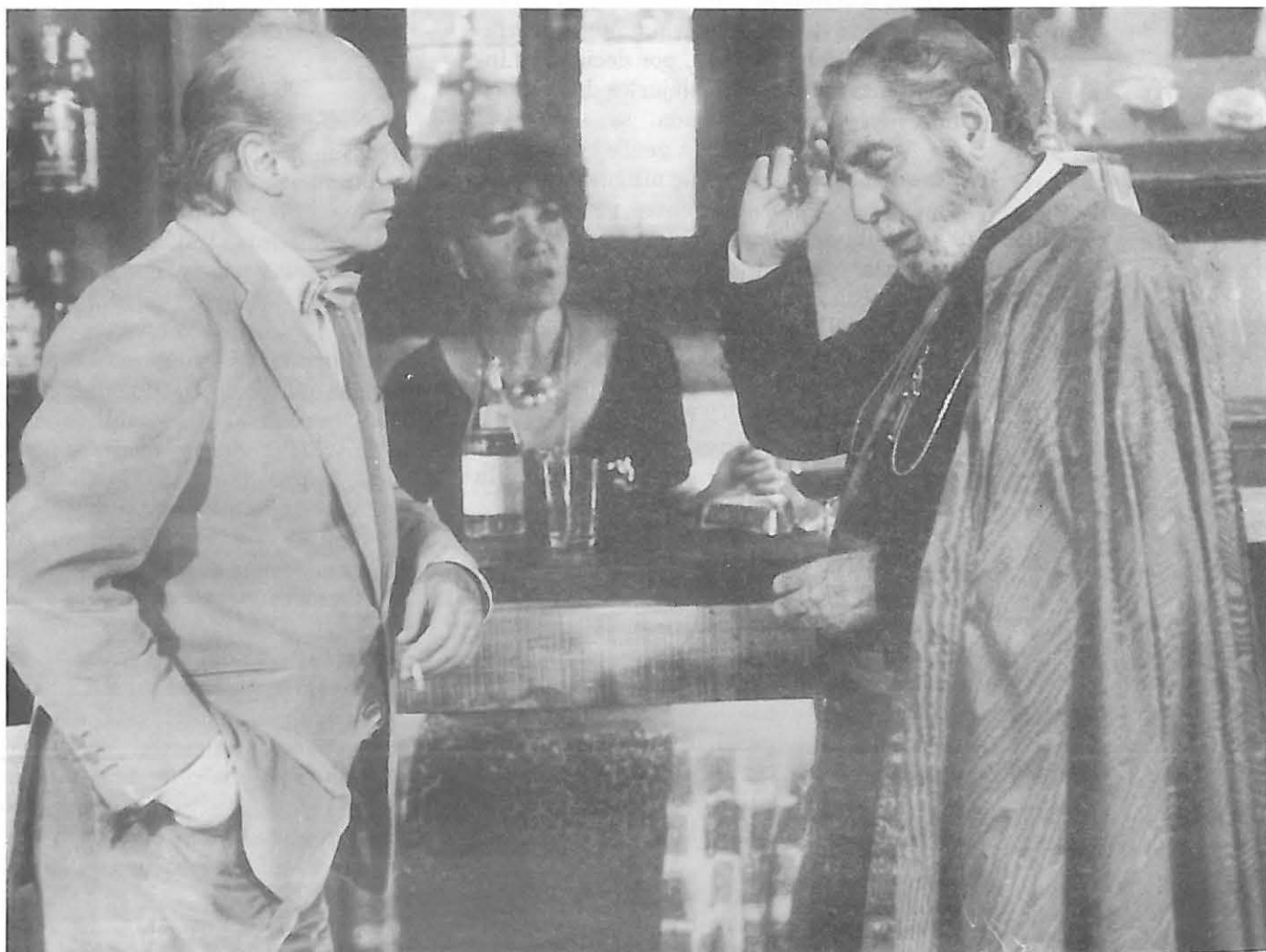


PADRE NUESTRO



DANY ARIAS

Periodista, jugador de fútbol, humorista gráfico, escritor, pintor, ... y "cineasta maldito". Francisco Regueiro nació en Valladolid, en el año 1934. Licenciado en la E.O.C. con el cortometraje *SOR ANGELINA, VIRGEN* (1961), dos años después dirige y escribe el guión de su primer largometraje, *EL BUEN AMOR*. Catalogado dentro del movimiento denominado en su día "Nuevo Cine Español", dirige en 1975 *LAS BODAS DE BLANCA*, y tendrá que esperar diez años (idéntico lapso de tiempo que Victor Erice), al ser sus proyectos reiteradamente rechazados por los productores, para poder realizar su siguiente película, *PADRE NUESTRO*.





Tras el encadenado inicial, de perfecta simetría visual, situándonos espacialmente, PADRE NUESTRO comienza con un escudriñador "travelling" que a través de la oscuridad, recoge el desplazamiento del cardenal Fernando. La secuencia final, de hiriente blancura, su muerte. Entre ambas, intentará restablecer el orden en una vida que está en su tramo final. "No me preocupa morir, sino morir mal". Los resultados no serán tan armoniosos como el encadenado de la obertura.

Regueiro y Angel Fernández Santos (guionista también de la posterior película del vallisoletano, DIARIO DE INVIERNO, 1987) elaboran una alegoría de evidentes alusiones bíblicas: "Luego partió Caín de la presencia de Yahveh y se asentó en el país de Nod al oriente de Edén". (Génesis, capítulo 4). Fernando es el hermano descarriado que purga sus penas enclaustrado en el Vaticano. "¿Te encerraste aquí para expiar tu pecado o por cobardía?" No lo sé, Santidad". Abel, el hermano bueno y obediente, que permanece al lado de la madre, Valentina, dominante y omnipotente, que manda al destierro al impío. El regreso del hijo es un purificador reencuentro con el pretérito. Este, sobrevive entre partidas de billar reanudadas tras treinta años de interrupción, viejas fotografías que cobran vida con un evocador blanco y negro, el persistente y revelador olor a cuadra en el, ahora, prostíbulo, vetustos gañanes todavía vivos... Y en las buenas tierras, deudoras de las entrañas de las "badlands" de Montana, donde se enterraron celosamente las efímeras ilusiones del pasado. Sin embargo, el tiempo continúa ineluctablemente. El sonido de las campanas en la secuencia inicial, vendrá asociado a la idea del transcurrir del tiempo, la ame-

naza de la muerte. La alarma del reloj que avisa al cardenal para tomar su dosis de pastillas, puntará ese sentimiento a lo largo del relato en dos ocasiones. Ambas subrayadas por un mórbido "travelling" que retrocede, símbolo de un tiempo que se le escapa. Su muerte, finalmente, irá confirmada por el sonido de una campanilla.

La vuelta al pueblecito remoto que le vió nacer, restituye su sentimiento de libertad. Le habla a los viñedos, disfruta de la comida y del vino añejo, siente la paz del campo, la tierra. La boina y un viejo traje conservado en naftalina de sus padre sustituyen a la ostentosa vestimenta del cardenal, que cuelga, ahora vacía, muy lejos, al fondo del plano. La religión evidenciará, consecuentemente, su carácter represor, expresado por Regueiro a través de un hermoso plano, en una lección de economía narrativa: en su llegada al pueblo, el cardenal es seguido por un emancipador y oxigenante "travelling"; súbitamente, alza la cabeza, la cámara se detiene, y observa al fondo, las torres de la iglesia; cuando reanuda la marcha, lo hace en plano fijo, hasta salir de campo. La iconografía religiosa mantiene, pues, su omnipresencia de forma sutil: alguna pintura en la casa de Valentina, el cementerio del pueblo, María (la mujer con la que Fernando tuvo una hija) abandona su hogar aferrada a un cuadro con la imagen de Jesucristo, la estatuilla de la Virgen en el burdel de Blanca y, en este mismo escenario, ventanas en las que predominan un espectro cromático de tonos fuertes (azul, rojo, verde), de sugerente y malicioso parecido a las vidrieras de las iglesias góticas...

María descubre, con mirada tímida y delatora, al hombre que amó. Sólo ve su rostro, encuadrado en una abertura de la puerta, el resto del cuerpo oculto tras la misma. Para ella sólo existe el hombre. No puede ver el disfraz eclesiástico. El encuentro termina con un suave movimiento de cámara, retrocediendo, mientras ambos se miran entre la añoranza y la sensación de pérdida. No todos los reencuentros son tan complacientes para el viejo cardenal. Su llegada es, en este sentido, muy elocuente. En plano general, vemos la bucólica imagen de un pastor con su rebaño de ovejas. Un helicóptero desciende del cielo, entrando bruscamente en campo. Es la poco tranquilizadora intromisión de lo extraño. Damián (el pastor, esposo de María) es desplazado, "empujado" hacia un premonitorio pozo, para facilitar el descenso del vehículo que transporta al cardenal. Una vez en tierra, y observado también por su nieta, Lolita, es mordido por el perro del pastor. Mientras sale de campo por la derecha, un "travelling"

hacia la izquierda apura su desplazamiento, encuadrando a Damián y a la niña corriendo hacia éste. El cardenal queda excluido de la institución familiar, con delicada discreción. Un leve picado de cámara subraya su pérdida.

Su difícil tarea adquiere un cariz de festejo popular, de impúdico exhibicionismo. Su aparatosa llegada va unida a un deseo de reconocimiento con el primer vecino que encuentra. Desaloja la casa de María, asiste al entierro de Damián, y visita el burdel de Blanca, en medio de una comunidad expectante. Todo lo contrario de su hija Dolores, "la cardenala", la mujer pública. Llega durante la noche. Enfundada en un ceñido traje rojo, a la luz de los faros de su automóvil, visita la solitaria tumba de su padrastro, en un plano con cierto aire gótico. Va al encuentro de su hija, también durante la noche, sorprendiéndola dormida en su cama. El delicado cuerpo de Victoria Abril se mueve entre las sombras, expresando sus sentimientos en la más profunda intimidad.

La inocencia anhelada por el cardenal, permanece escondida entre los inquietos copos de nieve que contiene la vieja bola de cristal, recogida del moribundo lecho de Kane. En el rostro de Lolita, despertada por una cegadora luz matinal (alimentando el fetichismo de la cinematografía nacional por las miradas femeninas de la niñez, recientemente ratificado por las ALAS DE MARIPOSA, de Juan Manuel Bajo Ulloa). En su forma de reclamar su amor al cardenal-abuelo, lanzándole una piedra, emulando al joven tímido y huraño de mirada miope, necesitado de cariño, en aquella otra historia de resonancias bíblicas, desarrollada en el soleado Valle de Salinas, AL ESTE DEL EDEN (East of Eden, Elia Kazan, 1955).

El cardenal sabrá de su pecadora hija, oculto a la mirada de la todopoderosa Valentina, en el terreno de las sombras: el salón de billar, en donde los rostros de los hermanos parecen eludir las zonas de mayor intensidad de luz. En la sombría bodega, donde la hermosa fotografía de Juan Amorós alcanza uno de sus puntos álgidos y de mayor expresividad. La personalidad narrativa de Regueiro, su elegancia expositiva, se rastrea en uno de los momentos de mayor emotividad y sutileza estilística de la película: el suicidio de Damián. En un plano de poderosa perspectiva lineal renacentista, lo hemos visto entrando con las ovejas en el pueblo. Poco después, el mismo emplazamiento de cámara, llevándoselas. En una secuencia posterior, María le confiesa a Abel su temor a que su marido cometa una locura. Inmediatamente, Regueiro muestra, por corte directo, con la misma ubicación de cámara utilizada en las dos ocasiones ante-

riores, al rebaño de ovejas entrando en el pueblo, solas. La siguiente secuencia presenta al perro del pastor aullando junto al pozo. Fundido a negro. En la apertura, con la misma situación de cámara, un lúgubre y silencioso grupo de vecinos recupera el cadáver. El lastimero sonido del viento, completa el trágico cuadro. Fundido a negro.

El contrapunto lo pone el humor socarrón y anárquico de Regueiro y su co-guionista Angel Fernández Santos, reforzando habilmente la irónica mirada que recorre el relato (comenzando por su equívoco título). Las entrañables Jerónima y Valentina gozarán, en este sentido, de algunas de las más incisivas frases de la película, evidenciando el antagonismo entre la realidad y el mundo de frágiles recuerdos, casi ilusorio, que se mantiene en la memoria del protagonista.

La muerte como amenaza solapada, acosa a su víctima con la avidez contenida de la macabra partida de ajedrez disputada en un ominoso medioevo. El pajarillo muerto. El presagio en la carta que el cardenal descubre sobre la cama de su hija. El depósito de cadáveres atravesado por un blanco febril, augurio de lo que está a punto de llegar, y ese plano indescriptible que une fatalmente en la pared el reflejo del cuerpo inerte del suicida y al moribundo, el cual, por combinación en el montaje, parece superponerse fantasmalmente a aquel, ... Y por fin, el lecho de su muerte. La luz muy blanca inunda el cuarto e ilumina su último estertor. En una mano, el juguete testimonio de sus ensoñaciones infantiles. Los pequeños copos de nieve todavía se agitan en él. Tan bonito y tan cruel. El viejo cardenal languidece sin poder recordar su propio "Rosebud", y en el exterior la nieve cae con carácter definitivo. Es la gélida equilibradora que iguala con implacable frialdad lo circular con lo recto, vida y muerte.

Dos años más tarde, esa misma nieve letal caería lenta e inolvidablemente sobre la agónica cámara de Huston, en su sensible obra maestra DUBLINESES (The Dead).

DANY ARIAS

PADRE NUESTRO

Director:

FRANCISCO REGUEIRO
Producción: Classic Films, 1985

Productor: Eduardo Ducay y Julián Marcos

Guión: Francisco Regueiro y Angel Fernández - Santos

Fotografía: Juan Amorós (Fujicolor)

Montaje: Pedro del Rey

Duración: 102 minutos

Intérpretes:

Francisco Rabal (Abel)

Fernando Rey (Fernando)

Victoria Abril (la cardenala)

Rafaela Aparicio (Jerónima)

Emma Penella (María)

Amelia de la Torre

(Valentina, la madre)

José Vivó (el papa)

Francisco Vidal (Güevines)

Lina Canalejas (Blanca).