

Agustín Sánchez-Vidal



Realizadores
Aragoneses



Equipo 

Dirección:

Guillermo Fatás y Manuel Silva

Coordinación:

M^a Sancho Menjón

Redacción:

Álvaro Capalvo, M^a Sancho Menjón, Ricardo Centellas
José Francisco Ruiz

Publicación nº 80-46 de la
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

Texto: Agustín Sánchez-Vidal

I.S.B.N.: 84-95306-22-0

Depósito Legal: Z. 3611-99

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Edelvives Talleres Gráficos

Certificados ISO 9002



ÍNDICE



Introducción	5
LOS PIONEROS Y SEGUNDO DE CHOMÓN	7
FLORIÁN REY: LA EMERGENCIA DE UN CINE NACIONAL	23
LUIS BUÑUEL, DE LA VANGUARDIA AL “TERCER CINE”	43
JOSÉ MARÍA FORQUÉ O EL OFICIO DE UN DIRECTOR	63
JOSÉ LUIS BORAU, CINEASTA INTEGRAL	69
CARLOS SAURA, MÁS ALLÁ DEL REALISMO	79
Bibliografía	93

INTRODUCCIÓN



La consulta del índice de este libro deja pocas dudas sobre el sentido en el que debe matizarse su título. Ésta no es una monografía sobre directores de cine aragoneses, en general, sino sobre cinco de ellos, en particular: Florián Rey, Luis Buñuel, José María Forqué, José Luis Borau y Carlos Saura. Van precedidos por un esbozo sobre la época de los pioneros (y, en especial, Segundo de Chomón), cuando todavía estaba lejos de haberse fijado el estatuto del *realizador* y su lugar lo ocupaba un trajín de feriantes, fotógrafos o exhibidores que filmaban de modo más o menos ocasional. La inflexión se produce, justamente, con Chomón, quien sí fue un operador profesional y especialista de los platós, con todas las consecuencias.

La extensión de la nómina más allá de esa prudente muestra representativa habría convertido estas páginas en una interminable lista de nombres, fechas y títulos, lo que no resulta de recibo en una colección de estas características.

Por lo demás, el lector interesado en datos más pormenorizados siempre tiene la opción de remitirse a la bibliografía que se proporciona al final. Y a la que puede añadir, si lo estima oportuno, los seis títulos del autor de estas

líneas publicados por la Caja de Ahorros de la Inmaculada, que se ocupan de *El cine de Carlos Saura* (1988), *Borau* (1990), *El cine de Florián Rey* (1991), *El cine de Chomón* (1992), *El mundo de Buñuel* (1993) y *El siglo de la luz* (2 vols.: 1996-1997).

LOS PIONEROS Y SEGUNDO DE CHOMÓN



La primera película rodada en Aragón que puede documentarse es el *Desfile del Regimiento de Castillejos*, que, a partir del 11 de marzo de 1897, explota comercialmente Francisco Iranzo en los bajos del número 35 del Coso zaragozano, valiéndose para ello de un aparato con patente de Edison. Aún hay una segunda, *Una fiesta en Zaragoza*, que se exhibe en agosto de 1899, sin que conozcamos las circunstancias en que fue rodada. En cualquier caso, ambas están perdidas y de ellas no ha llegado hasta nosotros ni una sola imagen.

De ahí la importancia de *Salida de misa de la iglesia del Pilar (Zaragoza)*, título exacto con el que fue proyectada, mediante el sistema Lumière. Rodada el domingo 5 de noviembre de 1899, se fechó durante mucho tiempo en octubre de 1896, y fue considerada la primera película rodada por españoles. Hoy sabemos que no es así, pero sigue siendo la más temprana de producción autóctona que se conserva y la única de todo el siglo XIX en nuestro país: el resto no son películas, sino noticias de películas.

Filmada por Eduardo Jimeno Correas (Zaragoza, 1870-Madrid, 1947), él fue el responsable de que su padre,

***SALIDA DE MISA DE LA IGLESIA DEL PILAR
(ZARAGOZA), 1899***

La *Salida de misa* tiene 12,40 metros de largo (que en un principio debieron de ser 17) y 651 fotogramas. En origen, y pasada a 16 fotogramas por segundo, duraría poco menos de un minuto. Consta de un solo plano, obtenido desde una posición elevada y desviada a la izquierda respecto del eje perpendicular de la llamada Puerta Baja de la basílica del Pilar de Zaragoza.

Según la tradición familiar, Eduardo Jimeno Correas la rodó subido en una escalera de tijera. Las fotografías de la época en las que aparece el mismo lugar permiten apreciar que, de hecho, hubo de aprovechar una de las pocas perspectivas posibles, esquivando los árboles y los dos quioscos que flanqueaban esa puerta del templo (la de uso más habitual).

Sólo alguno de los retratados parece acusar tímidamente la presencia de la cámara, a diferencia de los *Saludos*, filmada en el mismo lugar el domingo siguiente. En esta ocasión, las puertas del templo están cerradas y la toma es de una mayor frontalidad. Pero, sobre todo, el público actúa siendo muy consciente de su papel. Por ello se agitan sombreros, boinas, gorros, bastones e incluso un periódico. Por lo demás, las características técnicas de esta segunda película son muy similares a las de la primera.



Fotogramas de Salida de misa (arriba) y Saludos (abajo) de Eduardo Jimeno



Cartel publicitario del Cine Parlante Coyne

un importante feriante en espectáculos ópticos y figuras de cera, se interesara por el Cinematógrafo y de que, tras comprar en París una cámara que ellos denominaban “Vernée” (y que con toda probabilidad correspondería a la marca Werner), terminaran haciéndose con dos aparatos Lumière.

El éxito obtenido en su proyección animó a los Jimeno a rodar las maniobras de unos pontoneros el 14 de noviembre de 1899, toma que exhibieron el día 25 junto a los *Saludos*, una nueva vista de los feligreses del Pilar, con

los improvisados figurantes esta vez bien conscientes de la presencia de la cámara.

Tras esta incursión, los Jimeno siguieron acudiendo con regularidad a Zaragoza, pero su actividad como feriantes



Autorretrato de Segundo de Chomón (1871-1929), en su casa de Turín

de figuras de cera les impulsó a consolidar su presencia en Madrid. Y allí llevaron también su espectáculo cinematográfico, además de a otros lugares. El pabellón establecido en la Glorieta de Bilbao en la primavera de 1899 se llamaría ya “Palacio de Proyecciones Animadas”. Con ese nombre o el de “Proyecciones”, a secas, mantendrían su negocio a lo largo de muchos años. En 1932 se inauguraba el moderno edificio de mampostería con equipamiento sonoro. Y en 1964, ya bajo el cuidado de Eduardo Jimeno Moñino, fue una de las tres salas que presentaría en Madrid el Cinerama.

Quienes, a diferencia de los Jimeno, permanecieron en Aragón mantuvieron su actividad cinematográfica tanto en el campo de la producción como en el de la exhibición. Ese fue el caso de Ignacio Coyne Lapetra (Pamplona, 1872-Zaragoza, 1912), miembro de una conocida familia de fotógrafos de lejana ascendencia irlandesa. A partir de Ignacio, los Coyne se establecieron en Zaragoza, pero fue él quien más atención prestó al cine.

En 1904 rodó algunas de sus más representativas *Escenas callejeras* (*Torrero y la ribera*; *Plaza de la Magdalena*; *Coso y Paseo de Santa Engracia* y *Desde el Coso a la Calle Cerdán*). Al año siguiente filma *Gigantes y cabezudos* e inaugura su local permanente de proyecciones. A principios de 1906 incorpora a éste el sistema de discos sincrónicos Chronophone. Bajo el lema “Cine parlante Coyne”,

presenta allí cortos musicales que, en ocasiones, rodará él mismo, como *La del pañuelo rojo* (1907).

A lo largo de todos estos años va dejando constancia fílmica de los más importantes sucesos que tienen lugar en su ciudad adoptiva, como en el documental de 750 metros *La exposición hispano-francesa* (1908). Con posterioridad, amplía este trabajo de reportero a otros focos de interés y, junto con el operador Antonio de Padua Tramullas, viaja al Norte de África para filmar, en 1909, la Guerra de Marruecos (*Campaña del Rif; Guerra de Melilla; Vida en el campamento; La toma del Gurugú*). En buena medida, Tramullas, al independizarse de Coyne, sería su sucesor.

Sin embargo, ninguno de ellos puede parangonarse con Segundo de Chomón Ruiz (Teruel, 1871-París, 1929), por la trascendencia internacional de su trabajo. Este operador, truquista y realizador es denominado a menudo “el Méliès español”, tópico que no hace justicia a su creatividad y solvencia técnica, cualidades que le fueron reconocidas por las más importantes productoras del momento.

Tras trabajar como escribiente en su ciudad natal, Chomón viaja a Zaragoza, Madrid, Barcelona y París. En la capital francesa tiene ocasión de ver el Cinematógrafo de los Lumière y conoce a la artista de variedades Julienne Mathieu, con la que más tarde se casa, convirtiéndola en protagonista de algunas de sus películas. Durante 1897 y 1898 cumple su servicio militar en Cuba y, de vuelta a París



Cuentos de Calleja en los que Chomón se inspiró para sus películas

a finales de 1899, se interesa por los avances del cine. Ayuda a Julienne, que trabaja para Méliès coloreando las películas a mano, fotograma a fotograma, con el diseño de unas plantillas de celuloide transparente que agilizan esta tarea, pues se ganaba en rapidez y precisión.

En 1902 regresa a Barcelona e instala un taller para comercializar ese sistema de coloración, que complementa fabricando su propia cámara tomavistas y filmando sus primeros títulos: *Choque de trenes* (1902), de muy corto metraje pero que supone un avanzado uso de las maquetas, y *Montserrat* (1902). Al año siguiente rueda varios cuentos fantásticos, inspirados en la popular serie de Editorial Calleja, como *Pulgarcito* (1903) y *Gulliver en el país de los gigantes* (1903). En estas películas se vale de trucos y sobreimpresiones para hacer coincidir en el mismo encuadre personajes de diferentes tamaños. Asimismo, perfecciona el procedimiento de las tomas fotograma a fotograma, conocido como “paso de manivela” y que utiliza en *Eclipse de sol* (1905). Finalmente, en esta primer etapa barcelonesa, se suma a la naciente industria catalana asociándose con Macaya y Marro en la productora Hispano Films, firma dedicada a rodar películas de tema popular o histórico, como *Los guapos del parque*, *Se da de comer* o *Los sitios de Chile* (las tres de 1905).

En 1905 viaja de nuevo a París para trabajar en la casa Phaté Frères, que en ese momento es, con diferencia, la

productora más importante del mundo. Eso no excluye alguna escapada a España, como la que realiza en 1906 para filmar la boda de Alfonso XIII. Pero es en los estudios de la Pathé donde desarrolla algunos de sus trabajos más brillantes. Lo hace en calidad de operador, truquista o realizador en títulos como *La gallina de los huevos de oro* (1905), dirigida por Albert Capellani; *El hijo del diablo* (1906), de Lépine; y *Excursión a la luna* (1906), *El pescador de perlas* (1907) y *La vida y la pasión de Jesucristo* (1907), las tres bajo la dirección de Ferdinand Zecca. En la última hay una consciente utilización del *travelling* en interiores, esto es, un movimiento de la cámara que la desplaza sobre una plataforma con ruedas. *Alarde equilibrista* (1908) se basa en las tomas cenitales para simular números circenses, mientras que con *Escultor moderno* (1908), *El castillo encantado* (1908), *El teatro de Bob* (1908) y *El sueño de un cocinero* (1909) sienta algunos de los antecedentes de la animación de dibujos y de objetos de bulto.

De esta época data también su obra más innovadora, *El hotel eléctrico* (1908). Sus 140 metros suponen una espectacular utilización del procedimiento llamado “paso de manivela”, con el que se otorgaba a los objetos apariencia de vida propia. Títulos como *Una excursión incoherente* (1909) proporcionan un interesante indicio sobre la vinculación de estos trabajos con el espíritu del grupo parisino los “Incoherentes”, uno de los antecedentes más claros de dadaístas y surrealistas.



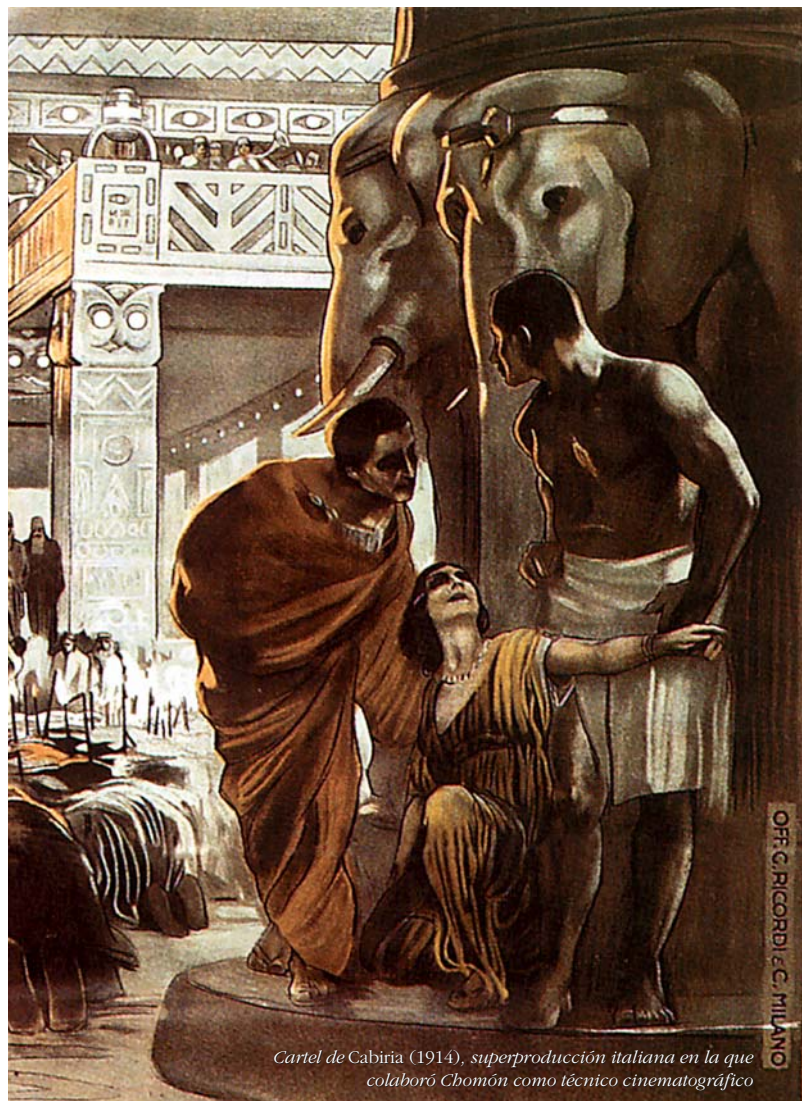
El hotel eléctrico (1908), de Chomón

En 1910 vuelve a España para instalarse de nuevo en Barcelona; forma sociedad con el empresario de variedades Joan Fuster Garí y realiza unas 37 películas de corte comercial. Entre ellas las hay cómicas, como *Venganza de un carbonero* o *La fecha de Pepín*; históricas, como *El ejemplo* o *Pragmática real* y *Justicias del rey Don Pedro*; melodramáticas, como *La expiación*, *La manta del caballo*, *El puente de la muerte*, *Amor gitano* o *La hija del guardacostas*; y adscribibles al género fantástico, como *La gratitud de las flores*.

Adapta, asimismo, sainetes, zarzuelas y relatos populares, contribuyendo a sentar las bases de un cierto cine nacional con títulos como *Los guapos*, *El puñao de rosas*, *Las carceleras*, *La Tempranica* o *El pobre Valbuena*.



GABRIÈLE D'ANNUNZIO
CABIRIA
ITALA FILM - TORINO



OFF. C. RICORDI & C. MILANO

Cartel de Cabiria (1914), superproducción italiana en la que colaboró Chomón como técnico cinematográfico

A partir de junio de 1910 comienza a trabajar directamente para la casa Pathé, de la que es nombrado concesionario. Ese contrato se materializará en títulos como *Flema inglesa*, *Lucha fratricida* o *Nobleza Aragonesa*, *Los pobres de levita*, *Los dulces de Arturo* o *Una farsa de Colás*. La ruptura con Fuster, en noviembre de 1910, le deja sin estudios de rodaje y le obliga a filmar documentales, entre ellos *Gerona: la Venecia española* y *La heroica Zaragoza*. Para subsanar ese inconveniente, la Pathé pacta con Chomón una productora a su medida, la Ibérico, para la que rodará once películas entre agosto de 1911 y marzo de 1912.



La heroica Zaragoza (1911), de Chomón

Los guiones manuscritos que se conservan contienen indicaciones técnicas sumamente minuciosas, que permiten deducir avances muy importantes y desarrollos de estructuras narrativas cada vez más complejas. Las hojas de montaje de películas como *El talismán del vagabundo* o *Soñar despierto* prevén una variada escala de planos y estudiados efectos de continuidad, así como saltos adelante y atrás y montajes paralelos en las persecuciones.

También en esta etapa tiene lugar una de sus más delirantes colaboraciones con el cómico André Deed: *El gusano solitario* (1912).

En la primavera de 1912 acepta una oferta de Italia Films, de Turín, que buscaba un operador especialista en trucajes. Participa, así, en la filmación de varios títulos clave de Giovanni Pastrone: *Padre* (1912), *El fuego* (1915), *Tigre real* (1916) o *Hedda Gabler* (1919). Entre todas habría que destacar sus aportaciones a *Cabiria* (1914), dirigida por Pastrone bajo su habitual seudónimo de *Piero Fosco*, y con intertítulos de Gabriele D'Annunzio. Chomón logró efectos muy espectaculares mediante el uso del *travelling* en interiores, las maquetas y la luz eléctrica.

Notable es también su contribución en la serie del coloso Maciste y en otra película de Pastrone, *La guerra y el sueño de Momi* (1916), en la que se animan unos muñecos mediante el "paso de manivela".

En 1923 se traslada a París, donde interviene, tres años después, en el rodaje del gran alarde del cine mudo europeo: *Napoleón*, de Abel Gance. Su última colaboración la llevó a cabo en *El negro que tenía el alma blanca* (1926), de Benito Perojo, para la que se ocupó de la secuencia onírica en la que Conchita Piquer sueña con un mono de gran tamaño. Al final de su trayectoria experimenta varios sistemas de color, entre ellos el procedimiento Keller-Dorian, que ensaya en 1928 en Marruecos. Allí contra-jo una enfermedad de la que moriría al año siguiente, en París.

Por lo que sabemos de su trabajo, Segundo de Chomón era un técnico de una meticulosidad y un perfeccionismo extremos, lo que le impulsaba a invertir semanas, y hasta meses, en conseguir unos efectos especiales que apenas durarían en la pantalla unos pocos segundos. De ahí que, a partir de ciertos momentos, sólo las grandes superproducciones (como las citadas *Cabiria* o *Napoleón*) pudieran pagar sus servicios. Pero tampoco conviene descuidar sus aportaciones a la configuración del cine nacional durante su segunda etapa barcelonesa, en la que trabaja según los supuestos realistas, e incluso casticistas, de la zarzuela y el sainete que —tanto para bien como para mal— iban a marcar el futuro desarrollo del cine español. También en ese aspecto resulta Chomón un pionero, y no hay tanta distancia como pudiera pensarse entre esa faceta de su obra y, pongamos por caso, el primer Florián Rey.

FLORIÁN REY: LA EMERGENCIA DE UN CINE NACIONAL



Antonio Martínez Castillo (La Almunia de Doña Godina, 1894-Alicante, 1962) es más conocido por su seudónimo *Florián Rey*, con el que se consagró como actor y que, más tarde, mantuvo al convertirse en realizador e iniciar una carrera que contribuiría decisivamente a sentar las bases de un cine reconociblemente autóctono. A través de él ofrecerá a los espectadores —hasta entonces “rehenes” de la zarzuela, el teatro por horas y los géneros chicos— un equivalente fílmico de los ingredientes que venía suministrándoles la música, la escena y la literatura populares.

Tras una breve etapa en la que se foguea como periodista en Zaragoza, Florián Rey se traslada a Madrid en 1920. Allí actúa como galán, a las órdenes de José Buchs, en cinco películas, entre las que cabe destacar *La verbena de la Paloma* (1921). También interviene en *La casa de la Troya* (1924), de Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega.

Esos dos títulos proporcionan una buena idea de la plataforma que le sirve de despegue: la literatura de gran audiencia, heredera directa del folletín, y la zarzuela que, a pesar de rodarse como cine mudo, se solía musicar con un

nutrido y bullicioso acompañamiento en directo que, en ocasiones, nada tenía que envidiar al teatro lírico.

Gracias a sus papeles de galán, se inicia en la técnica cinematográfica y debuta como realizador y guionista con *La revoltosa* (1924). A raíz del éxito obtenido en taquilla, es nombrado director artístico de la productora madrileña Atlántida, para la que realiza, en 1925, las adaptaciones de *La chavala* (una zarzuela de los mismos autores de *La revoltosa*), *Los chicos de la escuela*, de Arniches, y una versión muy audaz de *El Lazarillo de Tormes*, el gran clásico de la picaresca que no duda en actualizar, situando la acción en el siglo XX. Según el propio Florián Rey, ésta fue la obra que le consagró definitivamente.

Habría que matizar que quizá fuese la que le otorgó el rango de lo que hoy llamaríamos “autor”. Sin embargo, caben pocas dudas de que el éxito comercial le vino de la mano de su cuarta película, *Gigantes y cabezudos* (1925), basada en la popularísima zarzuela de Miguel Echegaray y Manuel Fernández Caballero. En ella se prolonga, de una forma todavía más compleja, el juego temporal ya ensayado en *El Lazarillo*, al solaparse la reconstrucción de los hechos históricos de 1898 con la filmación en directo de la actualidad. Así, las secuencias de masas y las comparsas de gigantes y cabezudos son tomas reales, es decir, corresponden a las de las fiestas del Pilar de aquel año. Del mismo modo, se recoge la actuación del torero Braulio Lausín,



Florián Rey (1894-1962)

Gitanillo de Ricla, en las fiestas de ese pueblo. Pero es que, además, se insertó con total naturalidad el desfile de las tropas que ese año se dirigían a África y eran despedidas por Miguel Fleta, mezclando de un modo muy consciente la Guerra de Cuba con la de Marruecos. Tan consciente que repetiría la experiencia en su siguiente adaptación, *El cura de aldea* (1926), basada en un relato de Enrique Pérez Escrich, el muy conservador gerifalte del



Cartel de Gigantes y Cabezudos (1925), de Florian Rey

folletín por entregas. En este caso, la acción se trasladó desde las Guerras Carlistas a la de Marruecos.

El desbarajuste de la productora Atlántida empujó a Florián Rey a trabajar como realizador independiente entre 1926 y 1930, dirigiendo a salto de mata para productoras que, por su fugacidad, eran conocidas como “casas-relámpago”. En ese periodo se fechan obras por lo general modestas, como *El pilluelo de Madrid* (1926), *Águilas de acero o los misterios de Tánger* (1927), *La hermana San Sulpicio* (1927), *Los claveles de la Virgen* (1928) y *Agustina de Aragón* (1928).

En *La hermana San Sulpicio* contó con el excelente operador aragonés José María Beltrán (quien más tarde bajaría con Luis Buñuel en su productora Filmófono) y descubrió para la pantalla a Magdalena Nile del Río, *Imperio Argentina*, en aquel entonces una jovencísima cantante y bailarina de 17 años. En 1934, durante el rodaje de la versión sonora de esa misma película (basada en una novela de Armando Palacio Valdés), Imperio Argentina se convertiría en su esposa y principal colaboradora artística, una vez separado Florián de su primera mujer, la actriz Pilar González López.

Mención aparte merece *Agustina de Aragón*, que se rodó en 1928 como un más que probable derivado del ambiente goyesco que impregnó ese año, con motivo del primer centenario de la muerte del pintor de Fuendet-

dos. Florián Rey llegó incluso a iniciar el rodaje de un documental biográfico sobre Goya, que no pareció prosperar (del mismo modo que se estancó otro proyecto, bien distinto, de Luis Buñuel, titulado, simplemente, *Goya*). Sea como fuere, el caso es que en el año en cuestión, Rey se descolgó con una película, entre histórica y folletinesca, sobre la heroína de los Sitios, de la que rodó dos versiones, con la misma protagonista femenina pero distinto galán. Y era el público el que podía optar, según su criterio, por una u otra, entrando en la sala en que se proyectaba la elegida.

En 1942 Florián quiso volver sobre la epopeya de la capital aragonesa con un guión original suyo, titulado *Zaragoza*, que nunca llegó a materializar. Juan de Orduña lo retomaría en 1950 con su *Agustina de Aragón*, producida por CIFESA y con Aurora Bautista en el papel protagonista, ya que, a raíz del éxito de *Locura de amor*, el Círculo de Escritores Cinematográficos había convocado, en febrero de 1949, el “Concurso de Guiones Aurora Bautista”, cuyo tema era la biografía de la famosa heroína.

En 1929, Florián se enfrenta a su primera película sonora, *Fútbol, amor y toros*, con resultados muy deficientes desde el punto de vista técnico. Ello le impulsa a trasladarse a París para sonorizar su siguiente trabajo, *La aldea maldita* (1930). Aunque se ha venido datando erróneamente en 1929 y, con frecuencia, ha sido celebrada como la obra

maestra del cine mudo español, en realidad su comercialización fue sonora, y puede ser considerada el arranque de un cine social y crítico, más acorde con el régimen republicano que se avecinaba que con la Dictadura de Primo de Rivera que quedaba atrás.



*La actriz Marina Torres
en el papel de Agustina
de Aragón (1928)*

LA ALDEA MALDITA

Florián Rey realizó dos versiones de *La aldea maldita*, una en 1930 y otra en 1942. La verdaderamente importante para la historia del cine español es la primera. En ella se hace gala de una planificación y un montaje tan sobrios y precisos que apenas cuenta con precedentes. Las elipsis se utilizan con una gran pertinencia, y las imágenes suelen adjetivarse por contigüidad, deduciéndose de ellos una presentación de los problemas desde varios puntos de vista que se ha confundido demasiado a menudo con las opiniones del realizador, quien se mantiene alerta, crítico y distante.

Rey trabaja sobre una serie de “falsillas iconográficas” que, en su mayor parte, podían ser reconocidas de forma consciente o inconsciente por el espectador. Así, en la secuencia del éxodo de las carretas, una mujer recoge el hilo de una rueca, como una Parca. En otro de los carromatos, un anciano campesino que se sujeta a las varas con los brazos abiertos aparece como crucificado. El contexto evangélico que sugiere el nombre de la “mala mujer”, Magdalena, se ve reforzado por el auténtico *via crucis* que ha de pasar la protagonista, a punto de ser lapidada, como la adúltera bíblica.

El rigor de esa seca y austera planificación se refuerza mediante una interpretación nada enfática ni teatral, muy moderna, que evita el deslizamiento hacia el melo-

drama gratuito. Antes al contrario, algunas de las situaciones más tensas se resuelven recurriendo a procedimientos específicamente fílmicos, que demuestran un buen conocimiento del cine alemán, en particular de la obra de Murnau. Algún empresario madrileño llegaría a afirmar, despectivamente, que parecía una película de la productora germánica UFA, con lo que mostraba, al menos, una retina entrenada, que brilla por su ausencia en la crítica posterior. Ésta se ha despeñado por lo general, con desalentadora miopía, hacia tópicos como el cine ruso y el honor calderoniano, achacando a Florián Rey la moral patriarcal de uno de los personajes, el caduco abuelo Martín.



La sonorización en París de La aldea maldita (1930)

Entre 1930 y 1933, Rey reside en París familiarizándose con las técnicas del sonoro; supervisaba, en calidad de director de diálogos, las versiones en español protagonizadas por Imperio Argentina para la casa Paramount en los estudios de Joinville. Es el caso de musicales como *Su noche de bodas* (1931), *Lo mejor es reír* (1931), el corto promocional *El cliente seductor* (1931), que contó con Maurice Chevalier como galán, y *Melodía de arrabal* (1933), donde Imperio aparece acompañada por Carlos Gardel.

Como realizador, ayuda al cómico Pedro Elviro, *Pitouto*, a poner a punto una nueva versión de *Tiene su corazoncito* (1930), que se estrenaría sonorizada con el título de *El golfillo de Lavapiés*. También dirige a Imperio Argentina en el cortometraje *Buenos días* (1932), el último en castellano filmado en Joinville.

El regreso a España tiene lugar con la dubitativa *Sierra de Ronda* (1933), una película de bandoleros realizada a mayor gloria de su protagonista y productor, el Marqués de Portago, y con *El novio de mamá* (1934), «una de esas operetas o comedias gris pálido que llaman internacionales y luego se quedan en casa», como reconocería el propio Florián en una consternada autocrítica. Pero que, sin embargo, le sirvió como ensayo general para su siguiente etapa, ya que en ella intervenían Miguel Ligeró e Imperio Argentina, dos de las bazas que más juego darían en sus comedias para la recién nacida productora CIFESA.

Rey aportaría a esta firma tres de sus títulos más taquille-
ros: la versión sonora de *La hermana San Sulpicio* (1934),
Nobleza baturra (1935) y *Morena clara* (1936), que mar-
can el despegue de la citada productora, y donde los actore-
res citados se ven reforzados por el intérprete teatral
Manuel Luna y el muy reputado operador austriaco Hein-
rich Gaertner, quien, huyendo del nazismo, castellanizó su
nombre como Enrique Guerner y creó una escuela muy



Nobleza baturra (1935), de Florián Rey



Imperio Argentina en un fotograma de Su noche de bodas (1931)

característica que dejaría su impronta en el cine español de posguerra.

El citado tríptico incide de lleno en los dominios del populismo republicano, estrategia de aproximación interclasista en la que los diversos estratos sociales pactan para hacer compatibles las más heterogéneas propuestas, ya se trate de cortijos o tabernas, ruedos o academias, romancesos payos o gitanos, poetas terruñeros o vanguardistas cosmopolitas.

La filmografía que Florián perfila para CIFESA desempeña el papel de bálsamo conciliador en los años en que el ambiente se crispa de un día para otro: *La hermana San Sulpicio* rompe las barreras entre el claustro y la vida secular, al emparejar a un médico y una novicia; *Nobleza baturra* las de clase, llevando al matrimonio a un peón y a la hija del amo; y *Morena clara* las raciales, pues une a una gitana “clara” (esto es, mestiza) nada menos que con un fiscal de Sevilla. Eso, conscientemente o no, las situaba en un terreno para todos los públicos, lo que explica en buena medida su éxito, en unos tiempos de tremenda polarización ideológica y política que desembocaría en el golpe de Estado de julio de 1936.

En contra de la imagen localista que suele transmitirse de estas películas, alguna de ellas, como *Nobleza baturra*, tuvo un enorme éxito fuera de España. Y no sólo en Hispanoamérica, donde arrasó en las taquillas y sirvió de

inspiración para la comedia ranchera mexicana, sino también en Siria, Palestina y Egipto. Además, fue doblada al francés y al alemán, lo que le valdría la admiración de un más que dudoso valedor, Adolf Hitler, según el testimonio de Imperio Argentina.

Todo ello tendría su importancia a raíz del estallido de la Guerra Civil, que sorprende a Imperio y Florián en París, donde preparaban el rodaje de *La casta Susana*. Tras una gira por Hispanoamérica (y planes para instalarse en México que, finalmente, no cuajan), reciben una oferta para trabajar en Berlín. Allí realizan para la Hispano-Film-Produktion *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939). Durante el rodaje de esta última, el tándem formado por el matrimonio se rompe tanto en lo personal como en lo artístico.

De regreso a España, Rey intenta sustituir a su mejor estrella por Conchita Piquer en *La Dolores* (1939), una superproducción de CIFESA que no funciona comercialmente. Tampoco esta película ni *Carmen la de Triana* parecen gustar a los ideólogos del franquismo. De hecho, las dos cintas, aquellas en las que más implicado se le ve, poco tienen de triunfalistas. Su alcance queda muy de relieve si se compara la halagüeña suerte de la gitana protagonista de *Morena clara* con la trágica de *Carmen*, o la de la maña difamada de *Nobleza baturra* con su homóloga de *La Dolores*. Lo que en la etapa republicana se resolvía

bajo la fórmula de comedia populista, interclasista e integradora, con el país en guerra produce desenlaces que se saldan irremediabilmente con muertes y desarraigos.

Es entonces, en esa encrucijada, cuando se dirige a él Cesáreo González para ofrecerle el apoyo de una modesta productora que había comprado, Suevia Films. Ésta despega gracias al éxito alcanzado por una historia de emigrantes, *Polizón a bordo* (1941), y con el tiempo llegará a desplazar a CIFESA en los favores oficiales del Régimen. Después de ese reencuentro con la taquilla, Florián dirige para otras firmas nuevas piezas como la pretendida “alta comedia” *Eramos siete a la mesa* (1942), una nueva y descafeinada versión de *La aldea maldita* (1942), una aproximación a la veta populista de *Morena Clara* bajo el título de *Ana María* (1943) y el poco convincente romance entre un torero y una artista en *Ídolos* (1943).

Sólo *Orosia* (1943), una tragedia de amores y venganzas localizada en el Pirineo aragonés a comienzos del siglo XX, alcanza el brío de sus mejores momentos. Buena parte de su atractivo deriva del ejercicio de sus vectores de fuerza en el seno de un matriarcado con todas las de la ley. Frente a las instituciones “formales” masculinas —tutor, padre, juez, cura—, que nada resuelven en el orden del amor, la justicia o la verdad, las tácticas femeninas van a tiro derecho a la enjundia de las cuestiones planteadas. En cuanto a sus estrategias expositivas, destaca su audaz encadenado

POCOS VOLTIOS Y MUCHA HAMBRE

La Dolores (1939) fue la primera película de cierto fuste que acometía la productora CIFESA en los difíciles tiempos de la más inmediata posguerra. Los impedimentos eran enormes. Apenas se disponía de película virgen y, en ocasiones, para un mismo decorado se veían obligados a usar tres o cuatro negativos de origen diferente, incluso con distinta emulsión, porque con la II Guerra Mundial había que comprar el material en Portugal o donde se pudiese. Además, la electricidad escaseaba y el voltaje era insuficiente. Como durante el día no superaba los 70 voltios, en lugar de los 110 requeridos, tenían que rodar de noche, cuando la gente usaba menos la luz. De modo que, habitualmente, empezaban a las dos o las tres de la madrugada y terminaban con el amanecer, a eso de las ocho o las nueve de la mañana.

En esas estaban, cuando llegó el momento de rodar una de las secuencias en el mesón. Por indicación de Florián Rey —que era muy exigente y meticoloso con este tipo de detalles—, los dos jamones que se empleaban no eran de cartón piedra, sino de verdad, de carne y hueso. Y hete aquí que, al abrigo de la oscuridad, en un momento de descuido, desapareció uno de ellos. Se rompía con ello la continuidad, ya que llevaban varias tomas con los dos jamo-

nes bien a la vista. Tuvieron, por tanto, que parar el rodaje. Florián, entonces, propuso olvidar el incidente si se reintegraba el pernil a su sitio: «Está bien —sugirió, conciliador—, aquí no ha pasado nada. Despejaremos todos el decorado, apagaremos las luces, y estoy seguro de que el jamón volverá a su lugar...». Así lo hicieron. Y cuál no sería su sorpresa al volver a encender los focos y comprobar que no sólo no lo habían devuelto, sino que había desaparecido también el otro jamón.



Florián Rey, dirigiendo La Dolores (1939)

de elipsis, que tiende puentes entre la sequedad de los bloques narrativos y la espléndida bobina final. Todo el discurrir fílmico de *Orosia* se diseñó en función de ese intenso estallido, con la inolvidable imagen de una espectral Orosia que se dirige al cementerio para sumirse en la tumba del hombre que amó.



Orosia (1943), de Florián Rey

A partir de mediados de los años cuarenta, la filmografía de Florián Rey —ya irregular— entró en una fase de franco declive, con comedias como *La luna vale un millón* (1945), protagonizada por Miguel Ligeró, el abstracto melodrama *Audiencia pública* (1946) o las rancias y lamen-

tables exaltaciones imperiales de *La nao Capitana* (1947). El intento de volver a trabajar con Imperio Argentina en *La cigarra* (1948) se saldó con un fracaso en todos los órdenes.

Aún logró remontar ese bache con la reconstrucción biográfica *Brindis a Manolete* (1948), que presenta algunos momentos de gran intensidad visual, y la muy personal y sugestiva adaptación del texto de Washington Irving *Cuentos de La Alhambra* (1950). Pero pareció tirar la toalla a partir de tres proyectos que no pudo sacar adelante entre 1951 y 1954: *La Petenera*, *La niña del pecado mortal* y *Que rueda la bola*. En el segundo se ponía en solfa nada menos que la construcción de un pantano y, naturalmente, nunca se llegó a rodar, dando lugar a la amarga fábula *Que rueda la bola*, que nos muestra a un Florián insólito, vitriólico, misántropo y muy distanciado —por muchos conceptos— de la España que le estaba tocando vivir.

Desde entonces, se abandonó a la rutina en sus últimas obras: el episodio español de la coproducción hispano-mexicano-argentina *Tres citas con el destino* (1953); la adaptación de la obra de Lope de Vega *La moza del cántaro* (1953); *La danza de los deseos* (1954), para lucimiento de una inefable Lola Flores; *La cruz de mayo* (1954), a la medida de Gracia de Triana, y *Polvorilla* (1956), que cierra esa postrera trilogía folclórica otorgando esta vez el protagonismo a Marujita Díaz.

Poco después de ese último rodaje se retiró a las cercanías de Benidorm, donde regentó un mesón hasta su muerte. Sus restos descansan en la fosa común del cementerio municipal de Alicante y, en proporcionada correspondencia con esa incuria y el olvido, se han perdido cerca de la mitad de las cincuenta y tres películas en las que tomó parte en uno u otro grado.

Esto impide establecer un balance definitivo de su obra, pero convendría matizar, de una vez por todas, la monolítica imagen ruralista y reaccionaria que suele adjudicársele. A pesar de sus convicciones conservadoras, Florián Rey halló su punto de equilibrio y plenitud en tiempo de la República, mientras que durante el franquismo produjo algunas obras que ni exaltaban el Régimen ni recuperaban el optimismo de los años de preguerra (al menos, no lo hizo de forma tan sistemática ni con tanto empeño). Más bien quedó varado en una suerte de orden preindustrial donde los conflictos tenían algo de intemporales, sin decidirse a tomar tierra en el nuevo estado de cosas, con el que apenas guardaba otra sintonía que no fuera la religiosa.

LUIS BUÑUEL, DE LA VANGUARDIA AL “TERCER CINE”



Luis Buñuel Portolés (Calanda, 1900-Ciudad de México, 1993) constituye un caso aparte no sólo en la cinematografía española, sino en la mundial, entre cuyos realizadores más relevantes se cuenta sin ningún género de dudas.

Y ello porque es considerado, de forma simultánea y sin que eso suponga necesariamente una contradicción, el máximo exponente de una de las tendencias vanguardistas más minoritarias y complejas, la surrealista, y uno de los más ejemplares configuradores de la “estética de la pobreza” (también denominada “de la violencia” o “de la crueldad”), al tiempo que del melodrama como una de las bases renovadas de la industria audiovisual mexicana e hispana. En definitiva, adalid del “tercer cine”, término acuñado para oponerlo como bloque al hegemónico e industrial de Hollywood y al “de autor” de raigambre europea.

En efecto, la trayectoria profesional y vital de Buñuel transcurre en España, en Francia y, sobre todo, en México, y da lugar a una obra que se ha ido convirtiendo, de modo lento pero firme, en una propuesta que no sólo desborda

los límites de géneros y estilos, sino, en general, cualquier tipo de compartimentos estancos; escapa así del “gueto” de la cinefilia para acceder a una dimensión que implica circuitos e intereses más amplios.

Su padre, Leonardo Buñuel, un indiano enriquecido en Cuba, se casó, ya cumplidos los 43 años, con una chica de 18, María Portolés, natural —como él— de Calanda. Luis será el primogénito de los siete hijos del matrimonio, que muy pronto se instala en Zaragoza. En la capital aragonesa vive el futuro realizador hasta los 17 años, y en ella recibe su educación primaria y secundaria; esta etapa le dejará una profunda huella, en particular los años pasados entre los jesuitas.

En 1917 se traslada a Madrid para iniciar la carrera de ingeniero agrónomo, en parte por la utilidad que podría suponerle para hacerse cargo de las tierras paternas y también, en buena medida, por su nunca desmentida afición a las Ciencias Naturales, en especial a los insectos, lo que le lleva a frecuentar las obras de Charles Darwin y del entomólogo francés Jean Henri Fabre. Sin embargo, enseguida cambió esos estudios por los de Filosofía y Letras, en los que efectivamente se licencia.

Más decisiva que ese aprendizaje resultará su estancia en la Residencia de Estudiantes, donde se aloja y traba amistad con Federico García Lorca y Salvador Dalí. La influencia del primero no es ajena a la dedicación a la



Luis Buñuel, durante el rodaje de Tristana (1970)

escritura que Buñuel ensaya en este periodo juvenil, aunque él se mueva en una órbita bien distinta a la del poeta andaluz.

El epicentro de esa inicial vocación literaria podría situarse entre 1922 y 1929, fechas que vienen a coincidir con la Dictadura de Primo de Rivera y que un historiador convencional asignaría a la llamada “Generación de 1927”. Una visión menos condicionada preferiría referirse a la etapa de la vanguardia española en que se estaban empezando a asentar las influencias estéticas europeas del periodo prebélico (que en España se sustanciaron en 1918 con el ultraísmo) y en la que ya se atisbaban los cambios que predominarían en los años treinta (en particular, el surrealismo y el compromiso más explícito en lo político e ideológico).

Dentro de ese marco —que Buñuel vive en Madrid hasta finales de 1924, y en París a partir de enero de 1925—, sus opciones demuestran no poco instinto. A diferencia de otros coetáneos, entendió que las más sólidas bases para un joven vanguardista había que buscarlas en Ramón Gómez de la Serna, y no en Juan Ramón Jiménez. A su vez, dio por supuesto que sobraban todas las cautelas “neos”: ni neopopularismo, ni neogongorismo ni demás repliegues casticistas o folclóricos.

Como en tantas cosas, fue radical también en esto y, tras unos vacilantes inicios algo vencidos del lado del costum-

brismo hispánico, se adhirió con fuerza a las fórmulas greguerísticas (que nunca abandonaría, ni siquiera como cineasta), se internó en el ultraísmo anarquista y, un buen día, se encontró con que por ese camino había avanzado hasta posiciones que le hacían sentirse cómodo en el seno del surrealismo; también en lo literario.

Buñuel apostó fuerte por Gómez de la Serna (autor del guión de su primer proyecto de película, *El mundo por diez céntimos*) y por Goya, protagonista de su segundo proyecto fílmico, que intentó poner en pie entre 1926 y 1928, de cara al centenario de la muerte del pintor. Por el contrario, desestima a Juan Ramón, a quien él y Dalí dirigieron en 1929 una insultante carta que oponía a su *Platero y yo* los burros podridos encima del piano de *Un perro andaluz*. Precisamente uno de los aspectos más interesantes de la obra literaria de Buñuel es su carácter de eslabón perdido dentro del vanguardismo español, al haber dado el paso hasta el surrealismo que el congénito realismo de Gómez de la Serna no pudo, no quiso o no supo dar.

Los rescoldos de esa vocación literaria sobrevivieron al asentamiento de su dedicación cinematográfica: de sus 32 películas, 18 son adaptaciones, y nunca ocultó que disfrutaba más escribiendo un guión que filmándolo, ni que era tan reticente espectador de cine como incansable devorador de libros.

Fallecido su padre en 1923, Buñuel no tardó mucho en trasladarse a París —a principios de 1925—, con el propósito de dedicarse al cine. Según su propio testimonio, fue decisiva a tal efecto una película de Fritz Lang, *Las tres luces*, en la que hacía una impresionante aparición el personaje de la Muerte. Esta filiación ya proporciona una elocuente pista sobre los ingredientes que van configurando su obra, que tendrá como inexcusable referencia la exploración de la subjetividad mediante las imágenes en movimiento, característica del expresionismo germánico.

Se inicia en los platós como ayudante de dirección del escritor y realizador de origen polaco Jean Epstein, quien trabajó con los hermanos Lumière en Lyon para, más tarde, fundar en la capital francesa una Academia de Cine de la que Luis fue alumno. Aunque su maestro se moviera en las estribaciones del simbolismo (son bien conocidas sus adaptaciones de Edgar Allan Poe), Buñuel debe a Epstein más de lo que reconocería en su madurez. Sobre todo, por su concepción del desglose de planos y el uso de los insertos y tomas de detalle para privilegiar los objetos, acumulando en ellos significados añadidos, capaces de expresar las pulsiones más íntimas de los personajes.

Su debut como realizador tiene lugar en 1929, de la mano de Salvador Dalí, con *Un perro andaluz*, película que financia con el dinero aportado por su madre. El éxito de este rupturista cortometraje mudo de 17 minutos

les vale a ambos el ingreso en el grupo surrealista de André Breton, quien, de este modo, reconocía por primera vez la existencia de un cine adscribible al movimiento que capitaneaba.



El ojo seccionado de Un perro andaluz (1929), de Buñuel

También les supone el encargo, por parte del aristocrático mecenas Charles de Noailles, de un largometraje sonoro, *La edad de oro* (1930), con decisivas aportaciones de Dalí en el guión. Pero en esta ocasión las circunstancias que van a rodear la génesis y presentación de la película serán mucho más complicadas. En primer lugar, la amistad entre el cineasta y el pintor catalán se deteriora a raíz de la

presencia de Gala en la vida y obra de este último, y por la falta de armonía con que acometen el guión, que termina redactando Buñuel en solitario. Por otra parte, el estreno ocasiona un formidable escándalo promovido por la ultraderecha, para que la película fuera prohibida. Y su objetivo se consiguió plenamente: *La edad de oro* se mantuvo en la clandestinidad durante cincuenta años, hasta 1980, envuelta en las brumas de la leyenda y las proyecciones clandestinas.



La edad de oro (1930), de Buñuel

Aún habría que señalar un tercer considerando, derivado en buena medida de las fechas a las que nos referimos. En esta ocasión, el cambio de década significa algo más que

una mera instancia cronológica. Para el cine supone su más traumática mutación: el tránsito del mudo al sonoro, que lo encarecería de modo espectacular y segaría la hierba bajo los pies de las producciones independientes. Y para España implica el paso de la Dictadura de Primo de Rivera a la II República, en medio de una atmósfera de crisis generalizada, tanto económica como estética, en Europa y América, además de una polarización ideológica que sacudió los cimientos del grupo surrealista en el que Buñuel militaba.

Esas son las circunstancias en las que se produce el regreso a España de Buñuel, y que desembocarán en 1933 en la filmación del mediodocumental *Las Hurdes*, financiado por el anarquista oscense Ramón Acín y arropado por un equipo muy comprometido con la izquierda. La singularidad de este trabajo no acaba ahí, ya que será prohibido por la coalición conservadora que gobierna en el “Bienio Negro”, y su difusión internacional, que se llevará a cabo durante la Guerra Civil a través de sendas versiones en francés e inglés, la convierten en una de las banderas de la solidaridad internacional entre 1936 y 1939, e incluso más allá de esas fechas.

El 23 de junio de 1934 Luis Buñuel se casa con su novia francesa, Jeanne Rucar, y poco después nace su primer hijo, Juan Luis. Son, seguramente, estas obligaciones familiares las que le urgen a encontrar una salida que le procure una cierta estabilidad profesional, imposible de conse-



Las Hurdes (1933), de Buñuel

guir a través de la arriesgada línea de trabajo que hasta entonces venía acometiendo. De manera que, establecido en Madrid, se asocia con Ricardo María Urgoiti y constituye la productora Filmófono, para la que pondrá a punto, en 1935 y 1936, las cintas de corte comercial *Don Quintín el amargao*, *La hija de Juan Simón*, *¿Quién me quiere a mí?* y *¡Centinela alerta!*, cuya realización encomienda a otros directores, aunque manteniendo un férreo control sobre todo el proceso.

Tan prometedora trayectoria —al menos, desde el punto de vista económico— queda interrumpida por la Guerra Civil, durante la cual cuida, desde la embajada española en París, el montaje del documental *¡España leal en armas!* (1937) y desempeña otras funciones propagandísticas no bien especificadas.

En 1938 se traslada a Hollywood, según él para supervisar algunos proyectos cinematográficos de apoyo a la causa republicana. Entre el 14 de enero de 1941 y el 30 de junio de 1943 ocupa el puesto de jefe de montaje de los documentales que doblaba y distribuía en el área hispana la Oficina de Asuntos Interamericanos, financiada por Nelson Rockefeller, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pero los virajes de dicha Oficina (de fuerte contenido político) y los preludios del clima anticomunista que dará lugar a la “caza de brujas” le obligan a presentar la dimisión.

Son tiempos muy duros para él, ya que acaba de nacer su segundo hijo, Rafael, y una dolorosa ciática le obliga a andar con muletas. Entre el 8 de julio de 1944 y el 10 de noviembre de 1945 reside de nuevo en Hollywood, esta vez como director de doblaje de la Warner Brothers. Al cesar su contrato, la productora francesa Denise Tual le propone rodar en México *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Aunque ese proyecto finalmente no fragua, en junio de 1946 se establece en aquel país de la mano de Óscar Dancigers, un productor a quien había conocido en París y que gozaba de gran predicamento en los muy poderosos medios sindicales del cine mexicano. Otros de los cabecillas sindicales que apadrinaron el ingreso de Buñuel fueron el popular actor Mario Moreno *Cantinflas* y Jorge Negrete, protagonista de su primera película allí, *Gran Casino* (1946).

El fracaso de esa incursión por los siempre resbaladizos vericuetos del cine musical, a base de rancheras y tangos, hizo que Buñuel se viera de nuevo abocado al paro. Es entonces cuando se produce una de las intentonas más interesantes de toda su filmografía no rodada, esos guiones que se han quedado en el papel, que configuran la cara oculta de Buñuel y que, en ocasiones, desvelan tanto sobre su mundo y personalidad como los plasmados en la pantalla. Se trata del texto *Ilegible, hijo de flauta*, inspirado en una narración perdida de Juan Larrea (su coguionista) e impregnado de un aliento poético que le permite hacerse cargo del exilio español como una extensión casi profética del “Plus Ultra” implícito en el ultraísmo, una tendencia vanguardista a la que ambos habían estado vinculados.

Los tres años de inactividad que siguieron al fracaso de *Gran Casino* le sirvieron también para perfilar la única estrategia posible en un medio tan duro como el del cine mexicano: ir ganando posiciones lentamente. A cambio del éxito comercial de la comedia *El gran calavera* (1949), Óscar Dancigers le permite realizar *Los olvidados* (1950), que obtiene el premio a la mejor dirección y el de la crítica internacional en el Festival de Cannes de 1951, y que supone su “redescubrimiento” europeo.

En esta película confluyen las tres líneas de fuerza en las que hasta ese momento había venido trabajando Buñuel por separado: su vanguardismo surrealista, su compromiso

social bajo el ropaje del “realismo” hispano y la capacidad de maniobra dentro de la industria del cine.

Sigue una etapa de febril actividad, que le lleva a filmar hasta tres películas por año, en ocasiones rematadas en poco más de dos semanas. Es el caso de su vitriólico retrato del mundo ranchero *Susana* (1950), de una nueva versión de *Don Quintín el amargao* bajo el título *La hija del engaño* (1951), del muy canónico —y soporífero— melodrama *Una mujer sin amor* (1951) y de las estampas populares llenas de encanto de *Subida al cielo* (1951). *Robinson Crusoe* (1952), su primera película en inglés y en color, conoce, por el contrario, una larga gestación, poco después de rodar *El bruto* (1952).



El ciego y la gallina en Los olvidados (1950), de Buñuel



Robinson Crusoe (1952), de Buñuel

Pronto recupera su frenético ritmo de trabajo con su muy personal retrato de un paranoico a través de *Él* (1953); el ágil reflejo de los ambientes urbanos de Ciudad de México en *La ilusión viaja en tranvía* (1953); la adaptación de *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, bajo el título de *Abismos de pasión* (1953); y la poco convincente *El río y la muerte* (1954). Su siguiente entrega, la extraordinaria *Ensayo de un crimen* (1955), le abre las puertas del cine francés, y en abril regresa a Europa para filmar la militante

Así es la aurora (1955). Al año siguiente ensaya la fórmula de la coproducción con el híbrido franco-mexicano *La muerte en este jardín*. A partir de esa fecha, ya con mayor estabilidad profesional y económica, no suele rodar más de una película por año.

Nazarín (1958), adaptación de la novela homónima de Benito Pérez Galdós, traslada al México moderno el calvario de un sacerdote interpretado por Francisco Rabal. Entre otros muchos galardones, le valió la Palma de Oro en el Festival de Cannes y sirvió, en cierto modo, para preludiar su reorientación hacia España. Un vector de fuerza que cuajará en *Viridiana* (1961), tras el paréntesis que suponen la coproducción franco-mexicana *Los ambiciosos* (1959) y su segunda película en inglés, *La joven* (1960).

El estreno de *Viridiana* en Cannes, el 17 de mayo de 1961, le vale la Palma de Oro, los ataques del Vaticano y el vacío legal por parte del franquismo, que decreta la inexistencia oficial de la película: se frustran, así, los proyectos de la productora UNINCI, que aglutinaba las fuerzas de resistencia cultural de la izquierda bajo el control del Partido Comunista.

De vuelta a México, rueda *El ángel exterminador* (1962), una de sus películas más peculiares; es, también, la primera que aborda sin guión técnico y, prácticamente, sin colaborador en su escritura. En cierto modo, es el eslabón entre sus ataques a la burguesía, presentes ya en *La edad*

de oro, y los que centran su periodo final en Francia, a partir de octubre del año siguiente, cuando comienza la filmación de *Diario de una camarera* (1963).

Con esta cinta se inicia una nueva etapa en su carrera. A partir de entonces, Buñuel va a realizar sus películas de forma mucho más espaciada y dentro del cine comercial francés, excepción hecha del medimetroraje *Simón del desierto* (1965), su última producción mexicana, y de *Tristana* (1970), que dirige en España.

Ese trabajo en el seno del cine francés se desarrolla en condiciones muy favorables desde todos los puntos de vista. Su coguionista es Jean-Claude Carrière y la financiación corre a cargo del productor Serge Silberman, excepto en *Belle de jour* (1967), un gran éxito de público y León de Oro en el Festival de Venecia. En este tramo francés de su obra mantiene también una cierta experimentación, muy cuidada desde el punto de vista formal y un tanto académica, que se prolongará en el tríptico tardosurrealista configurado por *La vía láctea* (1969), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) —Óscar a la mejor película extranjera— y *El fantasma de la libertad* (1974).

Un capítulo aparte ocupan *Tristana*, rodada en España como obra de gran madurez, y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), película de encargo que claramente deja traslucir su condición de tal.

Ya no llegaría a realizar *Agòn*, el último proyecto en el que trabajó, articulado a partir del terrorismo, una de las obsesiones que le ocuparon en la vejez. Con su muerte en Ciudad de México, el 29 de julio de 1983, se ponía fin a una dilatada trayectoria integrada por 32 filmes y numerosos proyectos nunca materializados en la pantalla, que perfilan un universo muy representativo de las contradicciones del siglo en el que le tocó vivir.



Silvia Pinal en Viridiana (1961), de Buñuel

TRISTANA

Luis Buñuel llevó a la pantalla la literatura de Benito Pérez Galdós, de forma explícita, en dos ocasiones: *Nazarín* y *Tristana*, las dos con guión de Julio Alejandro. Pero el eco de sus novelas se puede percibir también en *Viridiana*, y aún le rondaron por la cabeza otros proyectos, como la adaptación de *Ángel Guerra*, obra que gravita indudablemente sobre su manera de abordar *Tristana*.

Tiempos hubo en que la crítica “radical” solía despachar esta película de modo despectivo, describiéndola como “una *Viridiana* de derechas”. Hoy sabemos que su expediente administrativo de censura es uno de los más voluminosos que se recuerdan. Además, yendo al propio texto filmico, y viéndolo con perspectiva, no sólo resulta una espléndida obra de madurez, sino la que mejor resume las raíces hispanas de su realizador.



El Toledo en el que se ambienta es, por supuesto, el perfecto decorado para ese trasfondo provincialino que requería la historia. Pero su elección responde, asimismo, a afinidades muy profundas.

Es la ciudad de su juventud, que solía visitar junto a Lorca y Dalí. Y es el paradigma del programa de regeneración intelectual emprendido por el liberalismo krau-sista y la Institución Libre de Enseñanza (de la que dependía la Residencia de Estudiantes), con su actualizada reivindicación de las “Tres Culturas” y la Escuela de Traductores.



*Secuencia de Tristana (1970),
de Buñuel*

JOSÉ MARÍA FORQUÉ O EL OFICIO DE UN DIRECTOR



José María Forqué Galindo (Zaragoza, 1923-Madrid, 1995) representa como pocos la figura que en el mundo del cine suele definirse de modo tópico con la palabra “artesano”. Se pretende aludir con ello a una extensa filmografía que abarca casi todos los géneros (en especial, la comedia) dentro de los supuestos de la industria, en momentos —como son los iniciales de su carrera— en que esta palabra podía referirse al cine español sin faltar excesivamente a la verdad.

Cuando Forqué se traslada a Madrid para cursar estudios de Arquitectura, sus inquietudes teatrales universitarias le conducirán hasta los platós a partir de su colaboración con Pedro Lazaga en *María Morena* (1951). Tras *El diablo toca la flauta* (1953) y *Un día perdido* (1954), en 1955 codirige con José Antonio Nieves Conde *La legión del silencio*, una de las más características contribuciones españolas al clima ideológico de la “guerra fría”, que Forqué reitera, ya en solitario, con *Embajadores en el infierno* (1956); esta película, basada en una novela de Torcuato Luca de Tena, se centra en las vivencias de un grupo de soldados españoles de la División Azul, prisioneros en un campo de concentración soviético.

Fue su primer éxito indiscutible, revalidado al año siguiente gracias al Oso de Plata conseguido en el Festival de Berlín con una de sus mejores obras, *Amanecer en Puerta Oscura*. Contó con un guión del dramaturgo Alfonso Sastre que exploraba el bandolerismo andaluz del siglo XIX, «cuando la inquietud política y el malestar social condicionaban la vida del país y justificaban la lucha y la revuelta», según reza el rótulo inicial. A esa colaboración con Sastre cabe atribuir tal declaración de intenciones, pronto diluida en los quiebros argumentales y una cierta deriva narrativa.

En un principio, parece que nos disponemos a contemplar un largometraje sobre la colonización y la lucha de clases en la Andalucía minera del siglo XIX, salpicado por nociones propias de los años cincuenta, como el “compromiso”. Pero semejante desarrollo no parecía muy factible en la España de 1957. Desechado por inviable, se produce un primer deslizamiento hacia el melodrama, y un segundo hacia las películas de bandoleros, a lo que ayuda lo suyo la interpretación que hace Paco Rabal del personaje de Juan Cuenca.

Su indulto final es la prueba de tal apuesta por el género de bandidos más o menos generosos, que seguramente arranca a la película sus mejores momentos. Todo demuestra el buen oficio del realizador, sin duda. Pero al espectador se le hace un tanto cuesta arriba admitir que los nada

desdeñables factores puestos en juego a lo largo del filme terminen desembocando en una parábola actualizada del “buen ladrón”, dejando en la estacada a los rebeldes sociales que ponían en marcha todo el mecanismo de la acción.

La colaboración con Alfonso Sastre continuó durante 1958 en los guiones de *Un hecho violento*, que no carece de dureza, y *La noche y el alba*, protagonizada de nuevo por Paco Rabal y en la que se abordaba el muy delicado tema de la reconciliación nacional, auspiciado por aquel entonces con especial pertinencia por el Partido Comunista. Injustamente ignorada, su fracaso contribuyó, seguramente, a que Forqué fuera refugiándose en un tipo de cine más posibilista y vertebrado por las convenciones de los géneros tradicionales; así, se encomendaría al dramaturgo y guionista Alfonso Paso en el policial *De espaldas a la puerta* (1959).

Ese posibilismo se vio confirmado merced a una conseguida adaptación de la obra de Miguel Mihura *Maribel y la extraña familia* (1960), con Silvia Pinal en el papel protagonista, a la que acompañaba Adolfo Marsillach. También por *Usted puede ser un asesino* (1961), según la comedia de Alfonso Paso, y *La becerrada* (1962). Suponía el ingreso de Forqué en la órbita del productor Pedro Masó, guionista de su siguiente película, *Atraco a las tres* (1962). Su reciente reposición ha permitido confirmar, 37 años después del estreno, la eficacia de esta comedia, en la que

se parodia la fórmula del atraco perfecto de *Rififi* (Jules Dassin, 1955) y sus variaciones. El reparto, integrado por Cassen, José Luis López Vázquez, Gracita Morales y Manuel Alexandre, brilla aquí concertado bajo la batuta de Forqué en uno de sus más afortunados momentos.

Esas o parecidas fórmulas continúan en títulos como *Vacaciones para Ivette* o *Casi un caballero* (ambas de 1964). Pero no faltan incursiones en el género de agentes secretos, con *Zarabanda bing bing* (1966); en el musical, al servicio de Rocío Dúrcal en *Tengo 17 años* (1964) o de Los Bravos en *Dame un poco de amoor* (1968); ni en el cine erótico cuando la censura lo hizo viable, especialmente en *El monumento* (1970) o *La cera virgen* (1971).

Este tipo de cine salpicó ampliamente su filmografía, con títulos tan explícitos de su tono y contenido como *Madrid, costa Fleming* (1975) o *¡Qué verde era mi duque!* (1979).

Tras algunas coproducciones más ambiciosas, de corte internacional, en los años ochenta Forqué se embarcó en varias series para televisión, entre las que cabe destacar las dedicadas a Ramón y Cajal, Miguel Servet y Julián Gayarre. *Nexus 2431* (1993), una película de ciencia-ficción, cerró una trayectoria que planeaba culminar con una cinta sobre Raquel Meller, y cuyo conjunto fue reconocido en 1995 con el Goya de Honor que le concedió la Academia española de cine.

AMANECEER EN PUERTA OSCURA

La película comienza con una huelga contra la Compañía Internacional de Minas, que explotan los ingleses. Pero la suerte del cabecilla del plante laboral pronto se entremezcla con las actividades, mucho menos concienciadas, del bandolero Juan Cuenca, quien se ha echado

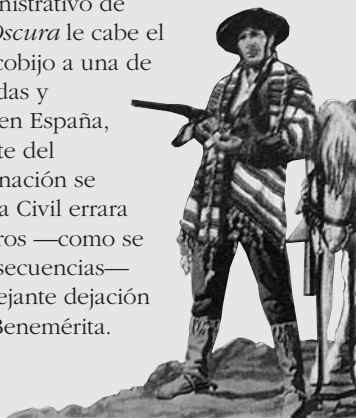


Cartel de *Amanecer en Puerta Oscura* (1957), de J. M. Forqué

al monte tras matar a su mujer, que le engañaba con su mejor amigo. El destino de ambos quedará ligado de tal modo que los dos son capturados por la Guardia Civil y condenados a muerte.

Mientras amanece en los malagueños jardines de Puerta Oscura, se les somete al tradicional dictamen de Jesús el Rico, una imagen procesional que sanciona quién debe ser indultado por Semana Santa. El favorecido por esta medida de gracia resulta ser quien menos se lo merece, Juan Cuenca. Pero nada puede torcer la decisión de las Alturas: «Yo no soy nadie contra Dios», acata el bandido, con palabras que cierran la película.

Al expediente administrativo de *Amanecer en Puerta Oscura* le cabe el dudoso honor de dar cobijo a una de las anécdotas más citadas y chuscas de la censura en España, cuando el representante del Ministerio de la Gobernación se opuso a que la Guardia Civil errara el blanco en sus disparos —como se preveía en una de las secuencias— porque, según él, semejante dejación era impensable en la Benemérita.



JOSÉ LUIS BORAU, CINEASTA INTEGRAL



José Luis Borau Moradell (Zaragoza, 1929) es uno de los realizadores a los que cabe aplicar con mayor propiedad el término, más genérico, de cineasta, debido a la diversidad de cometidos que ha desempeñado en relación con esta profesión, pues es o ha sido crítico, investigador, profesor, productor, guionista, director, actor, editor y, en general, promotor en los más diversos grados, hasta culminar, en 1994, con la presidencia de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Su afición, temprana y constante, le llevaría a ejercer la crítica cinematográfica en el diario *Heraldo de Aragón* entre marzo de 1953 y enero de 1956, año este último en el que se traslada a Madrid como funcionario del Instituto Nacional de la Vivienda, en el ejercicio de su carrera de Derecho, que había cursado en la Universidad de Zaragoza.

En 1957 ingresa en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas; allí se diploma en 1960 en la especialidad de Dirección, con la práctica de fin de curso titulada *En el río* (1960) y que se centra en el impacto que produce en un seminarista la llegada de una pareja de americanos al pueblo donde pasa las vacaciones. Este ejer-

cicio obtuvo la mejor calificación de su promoción, junto a *El viejecito*, de Manuel Summers.

De 1964 a 1970 ejerce como profesor de guión en la Escuela Oficial de Cinematografía, heredera del citado Instituto. En ella tendrá como alumnos a muchos de los realizadores más representativos de la generación que debuta en los años setenta: Manuel Gutiérrez Aragón, Iván Zulueta, Antonio Drove, Jaime Chávarri, José Luis García Sánchez, Pilar Miró, etc. Esto explica, en buena medida, su posterior colaboración con algunos de ellos, en especial con Gutiérrez Aragón, Zulueta y Drove.

La primera oportunidad de trabajo industrial surge en 1963 con *Brandy*, película que el propio realizador ha vinculado al auge de los *spaghetti-western* que se rodaban en Hoyo del Manzanares. Se trataba de la adaptación de *El sberiff de Losatumba*, una novela de José Mallorquí, el autor de *El Coyote*, muy leída años atrás. El resultado, sin embargo, es una obra muy alejada de las auténticas preocupaciones de su director.

El siguiente encargo, *Crimen de doble filo* (1965), también fue una película de género, policial en este caso, y de un corte que aún no estaba lo suficientemente asentado en España por aquellas fechas. En este filme, los aspectos técnicos se benefician de un considerable avance respecto del anterior y el conjunto deja traslucir las posibilidades que habría tenido de contar con un guión más adecuado.

Esas dos frustraciones en el terreno del cine comercial llevarían a Borau a tomar la decisión de no volver a firmar nada que no pudiese controlar en todos sus aspectos. Entretanto, sobreviviría dando clases en la Escuela Oficial



José Luis Borau (Zaragoza, 1929), en el papel de gobernador civil, en Furtivos

de Cinematografía y haciendo publicidad. Para ello funda en 1967 la productora El Imán, que ofrece oportunidades en sus largometrajes iniciales a Iván Zulueta (*Un, dos, tres..., al escondite inglés*, 1969), Jaime de Armiñán (*Mi querida señorita*, 1972), Manuel Gutiérrez Aragón (*Camada negra*, 1976), Santiago San Miguel (*Adiós, Alicia*, 1976) y Ray Rivas (*El monosabio*, 1977). También produce cortometrajes de Jesús García de Dueñas, Jaime Chávarri, Diego Galán y Gonzalo Herralde.

Habrían de transcurrir casi nueve años hasta que pudiera rodar su tercer largometraje, *Hay que matar a B.* (1974). Borau considera que con él se inicia propiamente su trayectoria personal, y lo define como una obra austera y escueta, férrea en los encuadres, muy contenida en todo lo referente a la retórica fílmica y de un manifiesto fatalismo en cuanto a la visión de los personajes, sus motivaciones y entornos.

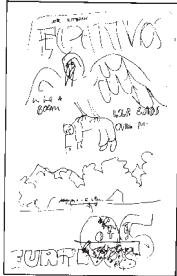
La obra recibió el premio de los Escritores Cinematográficos, pero no funcionó en taquilla, y el reconocimiento de la crítica (los “entendidos” suelen considerarla su mejor película) no la dejó a salvo de las reticencias sobre su frialdad esquemática, la abstracción en los personajes y, sobre todo, las acusaciones de “americanismo”. Para salir al paso de este sambenito decidió hacer —según sus propias palabras— «una película que fuera española hasta las cachas, carpetovetónica hasta la desesperación». Así fue como

nació en 1975 su cinta más celebrada, *Furtivos*, que le valió la Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

El guión, escrito en colaboración con Manuel Gutiérrez Aragón, suponía, el mismo año de la muerte de Franco, una exploración del ambiguo territorio tendido entre lo legal, lo tolerado y lo clandestino, dando la vuelta a la metáfora del “bosque en paz” con la que el Caudillo gustaba de referirse a España. Su éxito de público fue tan grande que recaudó más de trescientos millones de pesetas de los de entonces, y proyectó nacional e internacionalmente a Borau, que interpretaba uno de los personajes protagonistas, el del gobernador civil.

La Sabina (1979), realizada en coproducción con Suecia, aborda el choque de culturas que resulta de la presencia de los ingleses en Andalucía, superponiendo consideraciones muy ambiciosas sobre la guerra de los sexos, el misterio de la mujer y sus mitos circundantes. Película cargada de sugerencias, se ve lastrada, en cierta medida, por la heterogeneidad interpretativa de sus protagonistas, que impiden que encajen las piezas de este complejo rompecabezas.

La necesidad de tentar suerte en el cine americano llevaría a Borau a Los Ángeles y le implicaría en uno de los más frustrantes episodios de su carrera, *Río abajo / On the line* (1984).



Jose Esteban Alenda/distribución presenta una producción El Imán

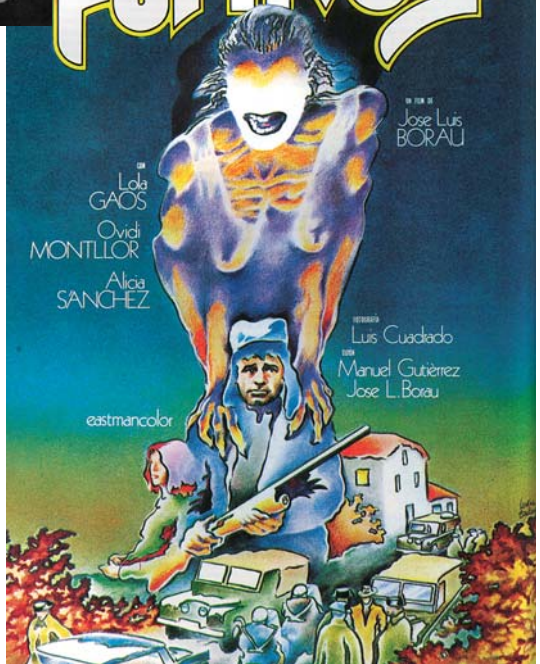
FURTIVOS

DE FILM DE
Jose Luis BORAU

CON
Lola GAOS
Ovidi MONTLLOR
Alicia SANCHEZ

REPARTIDA
POR
Luis Cuadado
Y
Manuel Gutiérrez
Jose L. Borau

eastmancolor



Cartel de Furtivos (1975), junto a los bocetos de Borau, Zulueta y la foto original de Lola Gaos

Este doble título ya previene acerca de sus dificultades y ambigüedades, es decir, el estatuto de incómoda tierra de nadie en que debió moverse un filme que versaba sobre la frontera entre EE.UU. y México. Superficialmente adscrito a las películas de género sobre “espaldas mojadas”, su alto presupuesto complicó durante mucho tiempo la situación de Borau como productor.

De regreso a España, se embarca en *Tata mía* (1986), que planea dentro de los cánones de la comedia clásica, aunque el resultado final arroje no pocas dudas sobre tal



Borau, dirigiendo el rodaje de Río abajo (1984)

opción. En ella recuperó a Imperio Argentina, uniéndola a Alfredo Landa y Carmen Maura, para pergeñar una película sobre la fraternidad y las consecuencias de la Guerra Civil a los cincuenta años de su inicio.

En 1992 adaptó para televisión la serie sobre *Celia*, de Elena Fortún, y en 1996 volvió a ponerse tras las cámaras para dirigir *Niño Nadie*, su última película hasta la fecha. Pero sus actividades, como ya se dijo, han seguido cubriendo otros terrenos vinculados al cine, como la investigación (su libro sobre Harry d'Abbadie d'Arrast) o la docencia, ya que imparte cursos en diversos foros, en especial en la Escuela de Cine auspiciada por la Comunidad de Madrid.



José Luis Borau durante el rodaje de Tata Mía (1986)

UNA MIERDA POR CORREO



La confirmación del éxito de *Furtivos* la constituyeron los ataques recibidos, en especial por la durísima secuencia en la que Lola Gaos apalea a una loba atada con una cadena, hasta acabar con su vida. La Sociedad Protectora de Animales pidió que se sancionara a los responsables y se boicoteara la película, contribuyendo a crear a su alrededor un clima enrarecido, como ha recordado el propio Borau:

«En realidad me tuve que marchar de España a causa de aquella historia. El teléfono sonaba día y noche, a todas horas. Me mandaron montones de cartas insultándome, y hubo un tipo que me mandó una mierda por correo. Fue espantoso. Empezó a darme cuenta de que todo aquello no era por lo del perro, sino porque la película estaba funcionando. Yo me cansé de decir en la prensa y por televisión que el perro aquél no había sufrido, que era un perro enfermo, que estaba totalmente drogado, tanto que no se tenía en pie, y que además toda la escena se rodó con un lobo de verdad, a excepción de un solo plano que se rodó con el perro. El resto era con un lobo que nos salió carísimo y que tuvimos que asegurar en 200.000 pesetas, y para él teníamos un veterinario allí, fijo, de plantilla. Aquello fue una historia desagradabilísi-

ma que me obligó a salir de España. La Sociedad Protectora de Animales española nos denunció a la inglesa cuando se estrenó en Londres, y... mandaron una carta al Festival de Chicago protestando porque le habían dado el primer premio».



Lola Gaos, matando a la loba, en una de las escenas más violentas de Furtivos (1975), de Borau

CARLOS SAURA, MÁS ALLÁ DEL REALISMO



Carlos Saura Atarés nació en Huesca el 4 de enero de 1932. Es el segundo hijo de un funcionario del Ministerio de Hacienda y de una notable concertista de piano, evocada por Ramón J. Sender en uno de sus cuentos juveniles. El primogénito del matrimonio había sido Antonio, luego famoso pintor. La relación materna con la música y con Sender no será ajena a la posterior dedicación de Carlos Saura al género cinematográfico del musical, o a películas como *El Dorado* (basada en el relato de Sender *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*) o a su proyecto fílmico *¡Esa luz!*, libremente inspirado en las peripecias del novelista oscense durante la Guerra Civil.

El 18 de julio de 1936 sorprendió a toda la familia en Madrid, a donde había sido trasladado el padre, quien hubo de desplazarse en 1938 hasta Valencia en pos del gobierno republicano y, posteriormente, a Barcelona.

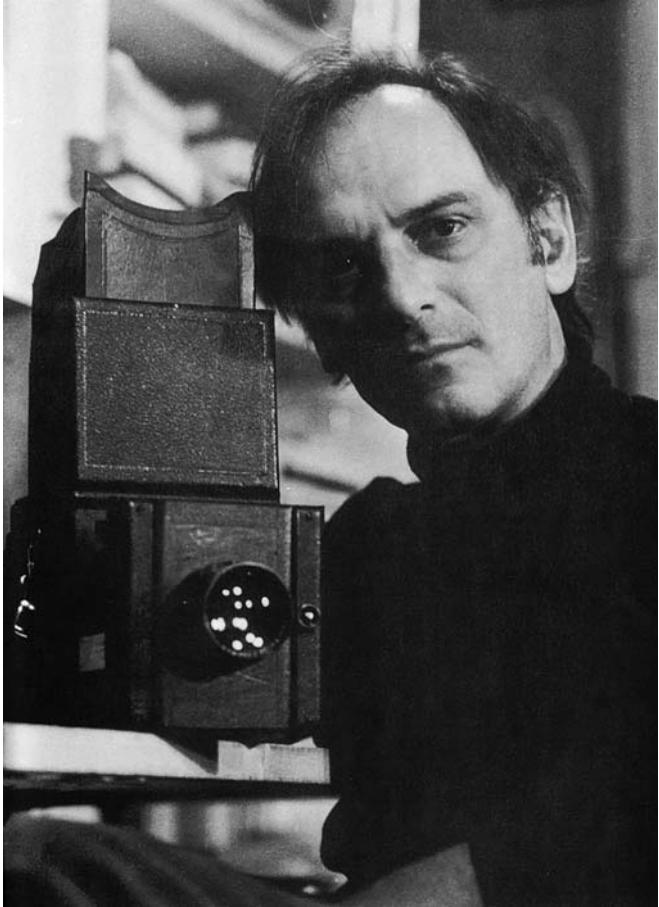
Toda esa itinerancia quedará reflejada en la filmografía de Saura: la infancia oscense y los bombardeos barceloneses, en *La prima Angélica* (1973); el periodo madrileño, en *Dulces horas* (1981), y la estancia levantina y los ancestros murcianos, en *Pajarico* (1997).

Hacia 1949, cuando contaba con 17 años, empezó a hacer fotografías de manera más o menos profesional, una práctica que no ha abandonado desde entonces ni un solo día, en un sistemático y muy libre entrenamiento de la mirada. Entre sus exposiciones, cabe destacar la celebrada en 1953 en la librería Clan, que regentaba en Madrid Tomás Seral y Casas, uno de los eslabones entre el surrealismo de preguerra y el de posguerra. Organizada por su hermano Antonio bajo el título de *Arte Fantástico*, allí expuso fotografías que recuerdan la obra de Tanguy, Dalí y Chirico.

Estas exploraciones surrealizantes suponen el primer peldaño en un camino que persigue unas maneras más amplias y abiertas de pronunciarse sobre la realidad, esquivando los monolíticos y chatos supuestos decimonónicos para bordearlos avanzando hacia las vanguardias o retrotrayéndose hasta el sustrato popular o la tradición española, desde el Siglo de Oro a Goya.

Al llegar el momento de elegir carrera, se decidió inicialmente por la Ingeniería Industrial. Pero durante el curso 1952-53 se dio cuenta de que aquello no era lo suyo, e ingresó en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, donde se diplomó, en 1957, con la práctica de fin de curso *La tarde del domingo*.

El primer barrunto de un camino personal lo tuvo al ver *Las Hurdes*, de Luis Buñuel, que repercutirá en su documental *Cuenca* (1958). Es improbable, sin embargo, la



Carlos Saura (Huesca, 1932)

influencia de *Los olvidados*, obra también del calandino (y que Saura aún no había visto), sobre su primer largometraje, *Los golfos* (1959); esta película se inserta más bien en las estribaciones de una tradición que todavía alienta en *La busca*, novela de Pío Baroja —de quien Saura nos ha dejado unas impresionantes fotografías en su lecho de muerte—. Pero *Los golfos* supone, sobre todo, la intuición autóctona de una renovación formal que en Francia se había empezado a llamar *Nouvelle Vague*.

A principios de los años sesenta rechaza adaptar el relato de Aldecoa *Young Sánchez*, por su similitud con *Los golfos*. En su lugar, se embarca en 1963 en *Llanto por un bandido*, pieza sobre la vida del bandolero José María Hinojosa *El Tempranillo*; un empeño de pura subsistencia profesional que se frustraría por su tangible desajuste entre los medios disponibles y los fines perseguidos. La censura se encargó del resto, al eliminar el arranque en el que Buñuel hacía de verdugo y ejecutaba uno tras otro a siete bandidos, con Buero Vallejo en el papel de alguacil.

Esa amarga experiencia le hizo tomar una rotunda decisión: no rodar nunca más una película que no pudiera controlar absolutamente. Así surgió *La caza* (1965), con lo que se inicia su colaboración con el productor Elías Querejeta; con él llegará a filmar una docena de largometrajes en los que se va configurando una muy reconocible marca de fábrica, tanto en temática, técnica y estilo como en la



La caza (1965), de Saura

elevación de los techos de permisividad de la censura, jugando la baza del éxito en el exterior. Para ello, trabaja con una muy cuidada factura, que se debe a un equipo relativamente estable, entre cuyos componentes han de citarse el guionista Rafael Azcona, los operadores Luis Cuadrado y Teo Escamilla y el montador Pablo del Amo.

La caza (1965) supone el primer espaldarazo internacional para Saura, al recibir el Oso de Plata en el Festival de Berlín; en esa ciudad conoce a Geraldine Chaplin, quien será entre 1967 y 1980 la protagonista de ocho de sus películas y su compañera durante muchos años. Su presen-

cia se deja ya sentir en *Peppermint frappé* (1967), cinta en la que se da el paso de una violencia exterior, “a la americana”, a una violencia interna, sicológica, más elaborada.

Esa necesidad de interiorizar las pesquisas, abandonando el costumbrismo, para explorar las nuevas ceremonias que se empezaban a fraguar bajo la vieja piel de toro y las modernas máscaras tecnocráticas, se desarrolla por extenso en sus siguientes filmes, *Stress es tres, tres* (1968), *La madriguera* (1969) y *El jardín de las delicias* (1970). En ellos se intenta revelar los contenidos latentes de esos nuevos comportamientos mediante uno de los sistemas expresivos más característicos del universo sauriano, una “puesta en escena” que procede a la recomposición, mediante indicios externos, de algunos de los mecanismos más íntimos de la personalidad, como la memoria.

Más tarde, en películas como *Los ojos vendados* (1978), esa teatralización se hace tan explícita que declara su razón de ser: mediante tal “puesta en escena” se materializan los resortes que nos han llevado a asumir el papel que hemos estado representando. Sólo siendo conscientes de él nos podremos librar de sus ataduras, quitarnos la venda de los ojos y activar lo que el protagonista, interpretado por José Luis Gómez, llama «imaginación constructiva». Idea que, llevada hasta el límite y aplicada a toda una vida (o, al menos, a los conflictos centrales de la memoria), arroja como resultado *Dulces horas* (1981).

Tales procedimientos pueden parecer hoy artificiales, el anticuado rasgo de una época de la que nos separa ya un cuarto de siglo. De hecho, lo eran. Sucedió que Saura, desasistido todavía de una tradición que sólo barruntaba, trataba de reinventar con la cámara andamiajes que le permitieran expresar situaciones de una complejidad inédita. Porque todos esos aparejos no se montaban sólo para decir las cosas entre líneas y burlar la censura. Iban más allá. Eran ensayos —en ocasiones, compulsivos— a los que se veía arrastrado por la falta de continuidad cultural motivada por la fractura histórica de la Guerra Civil.

Al igual que la pareja protagonista de *La madriguera* o el esperpéntico grupo familiar de *El jardín de las delicias*, la entrega a los más insólitos juegos era un recurso desesperado para hacer aflorar una memoria sepultada en lo más profundo de los repliegues de la tradición española.

La prima Angélica (1973) supuso un importante eslabón en ese itinerario, al erigirse en la primera película española donde se presentaba la Guerra Civil desde el punto de vista de los vencidos. Esa circunstancia, o la secuencia en la que el falangista Anselmo aparecía con el brazo enyesado en la posición del saludo fascista, provocó innumerables incidentes, que le otorgaron el alcance de barómetro de lo que estaba sucediendo en el país, especialmente cuando el Festival de Cannes le concedió el Premio Especial del Jurado.

¿ARRIBA ESPAÑA?

La prima Angélica suscitó una feroz campaña en la cadena oficial de prensa del “Movimiento”, especialmente cuando se supo que había sido seleccionada para representar a España en el Festival de Cannes. En su órgano más significativo, el diario *Arriba*, pudieron leerse juicios como éste: «El malo, autoritario, tontorrón, sesteante, adúltero y especulador, es un falangista, encerrado cobardemente en su casa a cal y canto, hasta que sale el ejército

a la calle y abre las ventanas de par en par, con pujos vengativos y su mujer toca en el piano el himno que ha hecho vibrar a tantos hombres [el *Cara al sol*]. Menos mal que el valor de los viejos camaradas no se supone; está reconocido y la actuación fue bien distinta. Andando el tiempo, el caballero engaña a su mujer, se confiesa analfabeto, no sabe quién fue Machado y trafica con terrenos y parcelas».



El falangista Anselmo castigando al protagonista de La prima Angélica (1973), de Saura

Los resultados no se hicieron esperar, y dieron lugar a tres incidentes en el Cine Amaya, donde se proyectaba en Madrid. El 13 de mayo, con el Festival de Cannes ya en marcha, cuatro jóvenes intentaron secuestrar la copia que allí se exhibía. Algún tiempo después se reprodujeron los ataques a la sala, esta vez por parte de unos cincuenta detractores, que lanzaron panfletos e hicieron estallar bombas fétidas mientras proferían gritos contra la película y a favor de Falange. Y tras un tercer asalto al mismo local, se produjo a principios de julio la explosión de una bomba en el cine Balmes de Barcelona, seguida de un incendio que ocasionó daños por valor de medio millón de pesetas.

Esa madurez artística se ve plenamente revalidada con *Cría cuervos* (1975), cuyo éxito internacional le permite la absoluta libertad creativa de *Elisa, vida mía* (1977), que le vale, a su vez, un nuevo galardón en Cannes, en esta ocasión el premio a la mejor interpretación masculina, concedido a Fernando Rey. Se trata de una película en la que se entrelazan Garcilaso, Calderón, Gracián, Rilke y una amplia polifonía de voces y tradiciones para abordar los apasionantes mecanismos de la creatividad, como paso previo a la indagación de los delicados recovecos sobre los que se edifica la identidad y la transmisión de personalidades.

Con *Mamá cumple cien años* (1979), Saura inicia un proceso de “reescritura”, en este caso de *Ana y los lobos*



Rafaela Aparicio en la escena descrita en el esquema anterior

Frente a esos modelos, Saura se embarca en un cine musical altamente exportable, que comienza de la mano del productor Emiliano Piedra y el bailarín Antonio Gades con *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), y continúa ya sin ellos con *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995) y *Tango* (1997). Se trata de una de las propuestas más coherentes hecha nunca fuera de los dictámenes del musical de Hollywood, que cuenta en los dos últimos títulos con la fotografía de Vittorio Storaro.

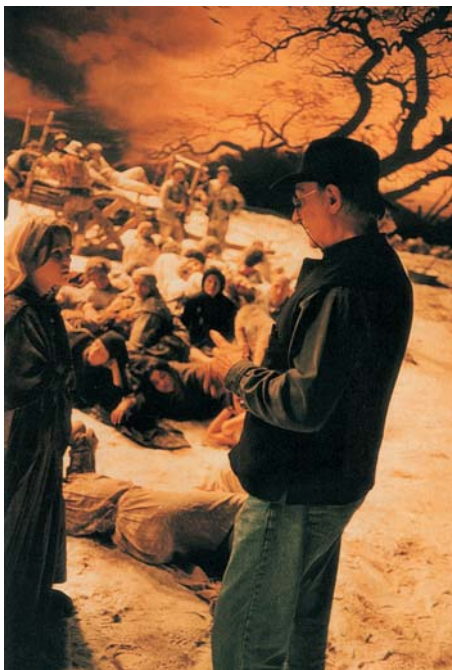


El amor brujo (1986), de Saura

No falta, además, una intentona mexicana, *Antonieta* (1982), sobre un guión de Jean-Claude Carrière; otra escrita con Fernando Fernán-Gómez, *Los zancos* (1984); y, sobre todo, *El Dorado* (1987), con la que Saura inicia la colaboración con el productor Andrés Vicente Gómez, que continuará con una sugerente exploración de la etapa carcelaria de San Juan de la Cruz en *La noche oscura* (1988), la adaptación de la obra de teatro de Sanchís Sinisterra *¡Ay Carmela!* (1989, junto a Rafael Azcona, y que le vale trece

premios Goya), y *El Sur* (1991), una versión muy libre del cuento homónimo de Jorge Luis Borges.

En *Dispara* (1993) y *Taxi* (1996, con guión de Santiago Tabernero) se ha vuelto a ocupar de la actualidad, tras



Carlos Saura, dirigiendo Goya en Burdeos (1999)

llevar a cabo el montaje de *Marathon*, sobre los Juegos Olímpicos de 1992. Con *Goya en Burdeos* (1999) ha visto por fin cumplido su sueño de llevar a la pantalla los últimos días del pintor, magistralmente interpretado por Paco Rabal, quien transita entre la memoria y el delirio, arropado de nuevo por la luz de Vittorio Storaro.

A la hora del balance, la filmografía de Saura cuenta con obras de una textura más o menos “realista” (*Los golfos*, *La caza*, *Deprisa deprisa*, *Dispara*); con otras que estilizan musicalmente lo popular (la trilogía con Gades o *Sevillanas*, *Flamenco* y *Tangó*); apuntes “ensayísticos” (*La noche oscura*, *El Sur*, *Goya en Burdeos*); su peculiar ampliación del lenguaje fílmico en torno a una memoria que interpenetra los diversos planos de la realidad convencional (*El jardín de las delicias*, *La prima Angélica*, *Elisa vida mía*); y también de un registro que podríamos calificar de “expresionista” y en la que se incluirían *Ana y los lobos*, *Mamá cumple cien años* o *¡Ay, Carmela!*

Una variedad de recursos lo suficientemente extensa como para que no resulte fácil predecir la forma en que evolucionará su cine. A estas alturas, ampliamente desbordados el realismo y el costumbrismo, todo es posible. En septiembre de 1999, a raíz de los premios recibidos por su *Goya* en el Festival de Montreal, el realizador oscense ha anunciado el nuevo proyecto que le ronda por la cabeza: una película protagonizada por Luis Buñuel.

BIBLIOGRAFÍA



ARANDA, José Francisco: *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Lumen, Barcelona, 1969 y 1975.

AUB, Max: *Conversaciones con Luis Buñuel*. Aguilar, Madrid, 1985.

BRASO, Enrique: *Carlos Saura*. Taller de Ediciones JB, Madrid, 1974.

BUÑUEL, Luis: *Obra Literaria* (introducción y notas de A. Sánchez Vidal). Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982.

—*Mi último suspiro*. Plaza y Janés, Barcelona, 1982.

CEBOLLADA, Pascual: *José María Forqué, un director de cine*. Royal Books, Barcelona, 1993.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Segundo de Chomón (Maestro de la fantasía y de la técnica)*. Editora Nacional, Madrid, 1972.

FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos: *José Luis Borau: Teoría y práctica de un cineasta*. Filmoteca Española, Madrid, 1990.

GARCÍA BUÑUEL, Pedro Christian: *Recordando a Luis Buñuel*. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1985.

OMS, Marcel: *Carlos Saura*. Edilig, París, 1981.

ROMERO, A., SÁNCHEZ MILLÁN, A. y TARTÓN, C.: *Los Coyne*. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1988.

- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Luis Buñuel*. Cátedra, Madrid, 1991.
- Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*. Filmoteca de Zaragoza, Zaragoza, 1994.
- Retrato de Carlos Saura*. Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1994.
- SAURA, Carlos: *¡Esa Luz!*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1995.
- SORIA, Florentino: *José María Forqué*. Filmoteca Regional de Murcia, Murcia, 1990.
- THARRATS, Juan Gabriel: *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1988.
- VV. AA.: *José Luis Borau*. Cuadernos Semanautor, Málaga, 1989.
- VV. AA.: *¡Buñuel! La mirada del siglo*. MNCA Reina Sofía, Madrid, 1996.
- VV. AA.: *Zaragoza. Panorámica de medio siglo*. Filmoteca de Zaragoza, Zaragoza, 1998.
- VV. AA.: *Luis Buñuel, el ojo de la libertad*. Diputación de Huesca, Huesca, 1999.



21. **Gaspar Sanz, el músico de Calanda** • Álvaro Zaldívar
22. **El retablo de la catedral de Huesca** • Equipo de Redacción Cai100
23. **El Ebro** • Amaranta Marcuello - José Ramón Marcuello
24. **Magdalena, Navarro, Mercadal** • Ascensión Hernández
25. **Los fósiles en Aragón** • Eladio Liñán
26. **El Real Zaragoza** • José Miguel Tafalla
27. **El reino de Saraqusta** • M^a José Cervera
28. **Gargallo, Condoy, Serrano** • Ángel Azpeitia
29. **Los vinos aragoneses** • Juan Cacho Palomar
30. **Ramón J. Sender** • José-Carlos Mainer
31. **Toreros aragoneses** • Ricardo Vázquez-Prada
32. **El folclore musical en Aragón** • Ángel Vergara
33. **El Canal Imperial de Aragón** • A. de las Casas - A. Vázquez
34. **Los castillos de Aragón** • Cristóbal Guitart
35. **La población aragonesa** • Severino Escolano
36. **La techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel** • Gonzalo Borrás
37. **Los balnearios aragoneses** • Fernando Solsona
38. **Emprender en Aragón** • Benito López
39. **Francisco Pradilla. Un pintor de la Restauración** • Equipo de Redacción CAI100
40. **Obras hidráulicas en Aragón** • Carlos Blázquez y Tomás Sancho
41. **Las Órdenes Militares en Aragón** • Ana Mateo Palacios
42. **La moneda aragonesa** • Antonio Beltrán
43. **Los montes, patrimonio natural** • Ignacio Pérez-Soba
44. **Lucas Mallada y Joaquín Costa** • Eloy Fernández Clemente
45. **Los palacios aragoneses** • Carmen Gómez Urdáñez

46. **Realizadores aragoneses** • Agustín Sánchez Vidal



47. **El Moncayo** • Francisco Pellicer
48. **Las reinas de Aragón** • Concha García Castán
49. **Bílbilis Augusta** • Manuel Martín Bueno
50. **La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País** •
José F. Forniés Casals
51. **La flora de Aragón** • Pedro Monserrat
52. **El Carnaval** • Equipo de Redacción CAI100
53. **Arqueología industrial en Aragón** • J. Laborda, P. Biel y J. Jiménez
54. **Los godos en Aragón** • M^a Victoria Escribano
55. **Santiago Ramón y Cajal** • Santiago Ramón y Cajal Junquera
56. **El arte rupestre en Aragón** • M^a Pilar Utrilla Miranda
57. **El ferrocarril en Aragón** • Santiago Parra de Mas
58. **La Semana Santa en Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
59. **San Jorge** • Equipo de Redacción Cai100
60. **Los Sitios de Zaragoza** • Herminio Lafoz
61. **Los compositores aragoneses** • José Ignacio Palacios
62. **Los primeros cristianos** • Francisco Beltrán
63. **El Estatuto de Autonomía** • José Bermejo Vera
64. **Los Reyes de Aragón** • Domingo Buesa Conde
65. **Las catedrales aragonesas** • Equipo de Redacción Cai100