

EL BORRACHO

MARIO CAMUS, 1962

5-12 NOVIEMBRE ————— 12:00 H

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS



VER AHORA



FILMOTECA
ESPAÑOLA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

ic3e

EL BORRACHO (MARIO CAMUS, 1962)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 5 AL 12 DE NOVIEMBRE A LAS 12:00 H

VER AHORA

Recordamos al recientemente fallecido cineasta Mario Camus, firmante de algunas películas fundamentales de los últimos sesenta años del cine español, con esta sesión online en la que se podrá ver su práctica final en la Escuela Oficial de Cinematografía, el relato de una pareja que acoge en su casa a un amigo alcohólico y expresidiario.

LA SESIÓN INCLUYE:

- EL BORRACHO (MARIO CAMUS, 1962)

LOS ORÍGENES DE MARIO CAMUS

SIGFRID MONLEÓN

DIRECTOR DE CINE Y TEATRO



Mario Camus llegó en 1957 al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas con un premio de guion bajo el brazo. El texto premiado, basado en un relato de Daniel Sueiro, que también participaba en la adaptación, se convertiría con el tiempo en su debut como director (*Los farsantes*, 1963). El premio llamó la atención de Carlos Saura, ya diplomado y oficiando de profesor, que andaba dándole vueltas a una idea para hacer su primera

película. De esta forma Camus, y con él Sueiro, se incorporó al guion de *Los golfos* (1959), uno de los títulos fundacionales del llamado Nuevo Cine Español.

Camus se ganó la fama de guionista entre sus compañeros, porque era muy leído y enseguida encadenó varios proyectos con Saura. Le pareció que ya se abría para él un camino en la industria y pensó en abandonar sus estudios. Si la escuela era un medio para acceder a la profesión, él ya había accedido. El calvario al que se enfrentó como guionista -precariedad, plazos sin cobrar, guiones rechazados por la censura- le hizo cambiar de idea. Si quería ser director, lo más sensato era acabar la escuela y completar sus estudios de dirección. Con este ánimo se enfrentó a la realización de su práctica de diplomatura, *El borracho*, correspondiente al curso académico 1961-1962.

Enmarcado en las tendencias realistas de su generación, Camus ensaya su voz propia con una historia mínima, un simple



apunte a la manera de Cesare Zavattini: un marginado social vive bajo el amparo de un trabajador amigo suyo. A partir de este trazo, surgen las implicaciones: el borracho es un expresidiario, de lo que se puede inferir -la censura obliga- que es un represaliado de la dictadura, aunque no hay ningún indicio claro al respecto. Sí hay referencias al oficio que ha perdido y que su amigo le conmina a retomar para salir adelante. Aquí asoma uno de los temas queridos de Camus, el oficio que ayuda a vivir. Sin propósito de enmienda, la acogida del borracho se hace insostenible. La mujer del trabajador se queja del mal ejemplo que da a sus hijos y está harta de limpiar sus vómitos...

"No es más que la historia de uno que quiere ayudar a un amigo", insistía Camus. La amistad y la solidaridad, dos gestos que se repetirán en su cine. Al igual que la itinerancia, otro rasgo característico de sus personajes, presente aquí en el trayecto de la taberna a la casa, con el marginado ebrio, recogido por el amigo, en una larga

panorámica nocturna. Y en el trayecto a la ciudad, con el trabajador dejando atrás su barriada de calles sin asfaltar y casas sin agua potable. En este trayecto Camus retrata zonas urbanas depauperadas y edificios en construcción, sin solución de continuidad, con una banda sonora de jazz. Al final, cuando el trabajador se pierde entre la multitud y entra como un hombre anónimo en la boca del metro, la música se retira para reforzar la voluntad documental de la historia y sus imágenes.

La puesta en escena de Camus no ofrece grandes efectos retóricos, por ello destacan sus escasos subrayados: el primer plano del marginado, postrado en la cama, que oye la discusión del matrimonio en *off* y, mientras la cámara retrocede hasta un plano general, toma conciencia de su situación. También destaca la composición de algunos planos que invierten las jerarquías del primer y segundo término: la mujer se desviste en primer término, mientras el borracho se sincera con el marido en la habitación del fondo.

EL BORRACHO

SIGFRID MONLEÓN



A Camus le preocupaba el aspecto formal del cine, más que las grandes ideas que circulaban sobre el mismo. Las ideas estaban ahí, permanentes, y él las compartía con sus compañeros de generación, sobre todo con aquellos que estaban en la órbita de la revista "Nuestro Cine"... pero el aprendizaje del oficio era otro cantar. Por ello estuvo muy atento a las clases de Carlos Serrano de Osma, un director particularmente puntilloso -solía recordar- en la enseñanza de los aspectos técnicos del cine. En los detalles de su práctica de diplomatura se aprecia este saber. Traducido a su sensibilidad, en la cotidianidad que retrata, se reconoce la experiencia sentida, las dotes de

observador y el gran calado humano de sus mejores títulos futuros ■



VALOR Y DIGNIDAD DE LA DERROTA EN MARIO CAMUS

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



Resulta sorprendente cómo una práctica de la Escuela de Cine, de apenas veinte minutos y dirigida por un joven de 26 años, pueda prefigurar y anticipar una carrera de casi medio siglo con una treintena de largometrajes y varias series de televisión de reconocido prestigio como *Fortunata y Jacinta*, *Los desastres de la guerra* o *La forja de un rebelde*. En esa práctica, *El borracho* (1962), Sergio Mendizábal encarna al personaje de un perdedor, una tipología que se repetirá en el cine de Mario Camus, al igual que la amistad sin contrapartidas, el respeto a la profesión y la dignidad de mantener la cabeza alta incluso en la derrota.

El cortometraje preludia el estilo directo y realista, las ambientaciones en medios populares, la crítica social y la focalización en personajes humillados o supervivientes que caracterizarán la filmografía de Camus. Esta figura de borracho, lastrado por su pasado, herido por su estancia en la cárcel, que mantiene la amistad con un joven, se repetirá, con variaciones, en el boxeador

fracasado de *Young Sánchez* (Julián Mateos), el gitano y el guerrillero perseguidos de *Con el viento solano* y *Los días del pasado* que interpretan Antonio Gades, los entrenadores deportivos que arrastran su historia personal de *Volver a vivir* (Raf Vallone) y *La vieja música* (Federico Luppi), el luchador que cree en un país más justo de *La forja de un rebelde* (Antonio Valero) o en el marinero que se siente heredero de esos luchadores de *Después del sueño* (Carmelo Gómez). El director le comentaba a Manuel Hidalgo en 1984 cuál era el sentido de estos personajes y de los valores que subyacen a la mirada hacia ellos: "Es que indudablemente la estética está en el fracaso, en los perdedores. Si me dicen que cuente la historia de un multimillonario, muy guapo y muy triunfador, no sabría muy bien qué hacer con eso. En la vida todo está en perder, y no es una frase. Las historias de perdedores son las que más me interesan, son las que te inclinan a la solidaridad".

Se trata, obviamente, de narraciones hipostáticas, pues las acciones y situaciones sirven para revelar a los personajes, frente al cine de género donde estos son estereotipados en cuanto se subordinan a roles y funciones predeterminados. David Bordwell señalaba esta diferencia como propia del *cine de arte y ensayo* frente al *cine de Hollywood*: un cine que apuesta por el personaje frente a películas que privilegian el argumento. Mario Camus nos comentaba en una entrevista personal en 1996 que "Siempre intento que los personajes —tanto los míos como los que adapto— tengan entidad, que no sean manejables por el autor, que sean inteligentes, ni que digan

FLORES EN LA SOMBRA

FLORES EN LA SOMBRA

EL BORRACHO (MARIO CAMUS, 1962)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 5 AL 12 DE NOVIEMBRE A LAS 12:00 H



VALOR Y DIGNIDAD DE LA DERROTA EN MARIO CAMUS

estupideces, a no ser con una intencionalidad. No entiendo que la gente siga una película si el personaje es imbécil. Siempre que voy al cine como espectador me fijo en si los actores son capaces de hacer creíbles los diálogos: un poco lo que le obsesionaba a Zavattini, crear diálogos creíbles, con situaciones creíbles”.

Empatía con el antihéroe

Estos tipos y la mirada del cineasta claramente se ubican en el clima estético y moral de los Nuevos Cines donde, como dejaba escrito José Enrique Monterde, los protagonistas “se apartan muchas veces de la positividad inherente al héroe convencional y hacen siempre de sus disparatadas reivindicaciones de libertad personal, de su impotencia o rabia, de sus rebeldías, de sus ilusiones o de su ausencia de metas, de su exhibicionismo o de su introversión, un

manifiesto que no retrocede ni ante los extremos de la locura, la delincuencia, el suicidio o la violencia gratuita, más allá de su edad, sexo y condición social”. Sin duda, en esos antihéroes que también se encuentran en obras del Free Cinema británico (singularmente *La soledad del corredor de fondo* y *Sábado noche, domingo mañana*) y de la Nouvelle Vague —bastaría recordar el ciclo de Antoine Doinel— hay ecos de la literatura española contemporánea con la que tanto sintoniza Mario Camus, desde Pérez Galdós a Baroja, Ignacio Aldecoa y Miguel Delibes. Son personajes con integridad moral y empatía hacia los amigos o familiares que se ven despreciados por su pobreza (Martín Marco en *La colmena*, Paco en *Los santos inocentes*) o por el engaño (Juana en *Amor propio*); o adquieren el compromiso de salvar a un hermano, como Martín de *La playa de los galgos*. Como preludia *El borracho*, la amistad es uno de los valores centrales en estos personajes, una amistad



JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA



insobornable porque no viene desfigurada por intereses, sino que se funda en la solidaridad con el otro en cuanto ser humano.

La amistad es lealtad y fidelidad que no debe ser traicionada so pena de “perderse” el individuo (*Young Sánchez*); es solidaridad y ayuda desinteresada desde la renuncia a todo juicio, incluso desde el convencimiento de que esa ayuda no va a solucionar los problemas (*Con el viento solano*); es lealtad hacia quien ha sido generoso, como el borracho a quien Daniel acoge en su casa (*El borracho*) o el jugador hacia el entrenador que le recupera del ostracismo (*Volver a vivir*); es afinidad en unos valores rectores de la vida, en un proyecto común o en la solidaridad de la lucha como muestran las relaciones de Pablo y Vicente en *Los pájaros de Baden-Baden*, de Tasio y Alfonso en *El prado de las estrellas*, de Antonio y Lucio en *Los días del pasado* o de Pla y Antonio con Arturo en *La forja de un rebelde*. Surge cuando hay una solidaridad esencial,

incluso desde el reproche y la incompreensión, como muestra Moncho hacia Martín Lobo (*La vieja música*). La amistad forjada en la convivencia, la ayuda mutua y la vida compartida puede profundizar hasta el amor (*Sombras en una batalla*, *La playa de los galgos*). La ruptura de la amistad viene determinada por la quiebra de los valores éticos comunes y del proyecto de vida que esos valores determinan implícitamente, como revelan las separaciones de Paulino y Young (*Young Sánchez*) o de Amós y Antonio en *Después del sueño*.

Junto a la amistad, los valores de base que vertebran los personajes de esta filmografía son la toma de conciencia que no siempre conlleva un cambio positivo o un futuro esperanzador; la educación y cultura que dignifican a las personas; el mundo de los libros como una referencia constante, tanto del autor implícito como de los personajes; el respeto a la profesión y el amor al oficio como realización de una vocación; el

EL BORRACHO (MARIO CAMUS, 1962)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 5 AL 12 DE NOVIEMBRE A LAS 12:00 H

VER AHORA

VALOR Y DIGNIDAD DE LA DERROTA EN MARIO CAMUS

deporte que plasma el esfuerzo y la lucha por la vida: en Camus hay películas con protagonismo de boxeo (*Young Sánchez*), fútbol (*Volver a vivir*), baloncesto (*La vieja música*) y ciclismo (*El prado de las estrellas*). El tratamiento del trabajo como medio de vida, así como de la profesión como realización de la persona y proyección de sus capacidades y la necesidad de ganarse el pan y no depender de nadie, todo esto articulado a través de relatos de muy diferente pretensión y género, hacen ver también el realismo en que se inscribe el cine de Camus.

Frente a ellos aparece la falsedad como mecanismo de defensa de un estatus social, recurso para sobrevivir, medio de enriquecimiento por parte de los poderosos y rasgo de la moral burguesa. En varios filmes los periodistas se constituyen en obstáculo para los protagonistas, reflejan los contravalores del engaño, la mentira, el dinero, la manipulación, la amenaza del escándalo o la defenestración del personaje público. También es relevante la denuncia al mundo del espectáculo habitado por gente sin escrúpulos o donde al éxito profesional se contraponen el fracaso personal.



En los personajes resulta decisivo el peso del pasado, la mayor parte de las veces como *determinación trágica* que condiciona de modo fatal su comportamiento, las oportunidades que se les ofrecen y las perspectivas de futuro, de manera que nadie puede sustraerse a él. Pero también aparece el *pasado como utopía arqueológica*, estadio de felicidad en el que los personajes vivieron el amor o la fraternidad de la lucha.

Sintonía con los cambios y conflictos sociales

El cine realizado a lo largo de más de cuatro décadas necesariamente tenía que dar cuenta de la sociedad en el devenir del tiempo. Hay diversos apuntes, problemáticas, enunciados... sociológicos e históricos que muestran aspectos de la sociedad española prácticamente a lo largo de todo el siglo XX. De los comienzos del mismo hay un discurso sobre las diferencias sociales y la lucha de clases, con hincapié en la violencia y el pistolismo patronal en *La cólera del viento*. La fractura social del primer tercio de siglo, con las disputas ideológicas y la progresiva división de las dos Españas que da lugar a la guerra civil aparece en *La forja de un rebelde*. La posguerra de los años cuarenta queda reflejada como un tiempo triste y gris, de frío, hambre, miedo y desarraigo en *Los días del pasado* y en *La colmena*, donde, asimismo, se da cuenta de la miseria moral e intelectual del momento y de la disidencia política frente al franquismo.

En las películas fundamentales de los años sesenta hay una descripción amarga de la clase trabajadora al borde de la marginalidad: la vida pobre de los pueblos castellanos (*Los farsantes*) o de los barrios de las ciudades (*Young Sánchez*), con paro y emigración, y la vida marginal de los gitanos



(*Con el viento solano*). Por el contrario, hay una burguesía un tanto superficial y parásita que vive bien a costa de un "braguetazo" (*Muere una mujer*) o del Estado (*La visita que no tocó el timbre*). En la revisión histórica se profundiza en este discurso crítico (*Los santos inocentes*) mostrando las anacrónicas diferencias de clase y las relaciones de dominación, al mismo tiempo que se prefigura la evolución de esos años 60/70 hacia una sociedad más abierta. En los años setenta tenemos dos historias de amor (*Los pájaros de Baden-Baden* y *La joven casada*) cuyo trasfondo son las diferencias sociales, contempladas no tanto desde la perspectiva sociohistórica o política cuanto desde la consideración sociológica de los valores culturales

y económicos y de los proyectos de vida que animan a los diferentes estamentos.

En los ochenta prevalece la visión amarga del trasfondo político durante la transición democrática de *La rusa*; con mayor indeterminación temporal, en *Sombras en una batalla* aparece el terrorismo de Estado como respuesta al etarra, que tiene una espléndida profundización "shakespeariana" en *La playa de los galgos*. Pero a partir de los noventa se recupera la crítica a los valores burgueses del enriquecimiento rápido o de instalación en la comodidad a través de personajes como Antonio Blasco, Ángeles y su marido (*Después del sueño*), los banqueros de *Amor propio*, Andrés de *Adosados*, los herederos de *El color de las nubes*, etc. ■

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

