



**La calabaza mágica / Kalabaza Tripontzia** (Juan Bautista Berasategi, 1985)



**Irène** (Alain Cavalier, 2009)

Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

<http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFilmo&area=FILMO>

Ciclos en preparación:

En mayo:

David Cronenberg (y II)

Alain Cavalier (y II)

Centenario de Bernard Herrmann

Cine fantástico español

Imagineindia 2011

Ettore Scola (junio- julio)

Alejandro Jodorowsky

Recuerdo de Blake Edwards

Robert Aldrich (junio-julio)

Pere Portabella

Jacques Demy (octubre)

Nicholas Ray

Luis G. Berlanga

Raúl Ruiz



ABRIL 2011

Alain Cavalier

David Cronenberg (Buzón de sugerencias)

Recuerdo de Miguel Delibes

LA NOCHE  
DE LOS LIBROS  
MADRID  
27 ABRIL 2011

¿ME REGALAS UN LIBRO? TE REGALO UN LIBRO

Recuerdo de Antonio Ozores

Recuerdo de Miguel Gato

Buzón de sugerencias

Cine para todos



Jeremy Irons y Geneviève Bujold en **Dead Ringers (Inseparables, D. Cronenberg, 1988)**

#### **Agradecimientos Abril 2011**

Alain Cavalier y Françoise Widhoff, París; AMIP, París (Sophie Guyon); Arte France, París (Audrey Kamga, David Giuge); Avalon/Yedra Films, Madrid; Chesler/Perlmutter, Toronto (Roberta Harron); Cinémathèque française, París (Emilie Cauquy); Cinémathèque québécoise, Montreal (Marie-Pierre Lessard, Pierre Jutras); David Cronenberg, Toronto; Donostia Kultura, San Sebastián (Alfonso López, Lucía Olaciregui, Carlos J. Plaza); Embajada de Francia en España Madrid (Laurie Adès, Alice Fabbri); Filmoteca de Catalunya, Barcelona (Mariona Bruzzo, Sofía García); Forum des Images, París (Jean-Yves de Lépinay, Laurence Millereux); Gaumont, París (Ferhat Abbas); Karma Films, Madrid; Laorem Productions, Montreal, (Ren Malo, Lyse Perron); Library and Archives Canada, Ottawa (Tina Louise Harvey); Líder Films, Barcelona; Lola Films, Madrid; Mijo, Toronto (Willie Maxwell, Menchie Tacata); Pyramide International, París (Paul Richer); Sabre Films, Madrid (José Sámano); Tamasa Distribution, París (Antoine Ferrasson); Teja Producciones Cinematográficas, Madrid; Téléfilm Canada, Montreal (Louise Largess, Lise Corriveau); TIFF- Film Circuit, Toronto (Steve Gravestock, Steven Landry); Toronto Antenna Ltd, Toronto (Lisa Mahal); Tripictures, Madrid; University of Toronto (Brock Silversides); Universal Studios, Los Ángeles (Peter Langs); Vértice Cine, Barcelona (Loli Gutiérrez); Video Mercury Films, Madrid; Warner Sogefilms, Madrid.



## Introducción

**Alain Cavalier** es un cineasta francés al que, desgraciadamente, conocemos poco en España. De sus 22 filmes (23, si contamos su último trabajo, *Pater*) realizados a lo largo de cincuenta años, únicamente cuatro se han estrenado comercialmente en nuestro país: *L'Insoumis* (*La muerte no deserta*), de 1964; *Mise à Sac* (*Saqueo en la ciudad*), de 1967; *La Chamade* (*El amor es un extraño juego*), de 1968; y, en enero de 2011, *Thérèse* (1986), inédito en España durante 25 años y exhibido en DVD. En paralelo al circuito comercial, Filmoteca Española ha proyectado, durante estos años, otras dos películas suyas: *Le Combat dans l'île* (1962) y *Un étrange voyage* (1980). La mayor parte de su obra ha permanecido, sin embargo, inaccesible para el público español. Desde *La Rencontre* (1996), Filmoteca Española ha efectuado, junto a distintas instituciones españolas y portuguesas, varios intentos frustrados de programar una retrospectiva en la que Cavalier estuviese presente. Tras años de espera, este proyecto se hace por fin realidad en abril y mayo de 2011. A excepción de *L'Insoumis* -largometraje del que esperamos localizar pronto una copia en buen estado-, se proyectan todas sus películas en el Cine Doré y, del 13 al 15 de abril, nos visita Alain Cavalier para presentar *Irène*, su última película estrenada, y otros trabajos anteriores. Una presencia excepcional porque, hasta el momento, Cavalier era reticente a participar en un ciclo homenaje. agradecemos el apoyo de nuestros amigos comunes. Entre ellos, Joseph Morder.

El cine español encuentra cabida también en varios ciclos de la programación de abril. En **Recuerdo de Miguel Delibes** se proyectan la mayor parte de las adaptaciones cinematográficas de su obra literaria: nueve títulos dirigidos por Mario Camus, Josefina Molina, Ana Mariscal, Antonio Mercero y Antonio Giménez-Rico. Entre ellos, *La guerra de papá*, cuya proyección el 27 de abril se organiza con motivo de **La noche de los libros**. De las más de 150 películas en las que actúa **Antonio Ozores**, hemos seleccionado cuatro para recordar su trayectoria (una de ellas, *Los caraduros*, es su única incursión en la dirección). El 12 de abril **recordamos a Miguel Gato**, figura histórica del cine en Galicia, con una presentación de su obra a cargo de Pepe Coira, Manuel Hidalgo y Felipe Vega, y con la proyección de varios cortometrajes del cineasta. En **Cine para todos** incluimos *La calabaza mágica*, primer largometraje vasco de dibujos animados, y *Dragon Hill. La colina del dragón*, premio Goya a la mejor película de animación en 2003. Además, en abril estrenamos los documentales *Los hijos de Mama Wata* y *Vibraciones* los días 14 y 29, respectivamente; y, en **buzón de sugerencias**, hemos seleccionado varios filmes significativos de la historia del cine español a petición de los espectadores.

Por último, programamos una retrospectiva de **David Cronenberg**, con 21 títulos, propuesta igualmente a través del buzón de sugerencias. El realizador canadiense, que acudió al homenaje que le rindieron en 2006 la XVII Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián y el IVAC-La Filmoteca Valenciana, no podrá estar con nosotros en esta ocasión porque prepara *Cosmópolis*, una producción de Paulo Branco.

## Alain Cavalier

Nacido Alain Fraissé, el 14 de septiembre de 1931 en Vendôme, Loir-et-Cher, Francia. Durante su infancia es educado en colegios religiosos y reside tres años en Túnez, donde su padre era Alto Funcionario del protectorado francés. Tras terminar el bachillerato se matricula, en un primer momento, en Historia en La Sorbona y, a continuación, ingresa en el Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC). Allí entabla amistad con Philippe Collin, Louis Malle y Michel Mitrani. Al terminar sus estudios colabora como becario en varias producciones cinematográficas: *Boom sur Paris*, de Maurice de Canonge, y dos cortometrajes de Edouard Molinaro. Antes de dar el salto a la dirección, trabaja como asistente de Louis Malle en *Ascenseur pour l'échafaud* (*Ascensor para el cadalso*), en 1957, y en *Les Amants*, en 1958. En paralelo a su trayectoria como realizador ha colaborado ocasionalmente en guiones ajenos. En 1965, por ejemplo, participa junto a Claude Sautet y Jean-Paul Rappeneau en la escritura de *La Vie de château*. (J.-P. Rappeneau).

Fuente: **René Prédal**, "Alain Cavalier. Filmer des visages". Publicado en *L'Avant-scène cinéma*. Nº 440-441. Marzo-abril 1995. Pág. 1.

Hay vidas en el cine que son ejemplares, humildes como la verdad y exigentes como la pasión, que dibujan un horizonte moral y artístico para aquellos cuyo deseo de filmar no se reduce únicamente al sueño de hacer cine. Estas vidas escasean. La de Alain Cavalier es una de ellas. Iniciada hace más de cincuenta años, en 1958, con un cortometraje titulado *Un Américain* (retrato de un escultor apasionado por la literatura que viene a París para perfeccionar su técnica y que, para sobrevivir, tiene que vender el *New York Herald Tribune*), jalonada hasta la fecha por quince largometrajes (el último, *Irène*, acaba de ser presentado en Cannes, en la sección Un certain regard), esta vida singular de cineasta, marcada por una sobriedad cada vez más acusada, hecha de interrupciones, rupturas, renunciadas, experimentaciones, búsquedas de sí mismo y de los otros... y, sin embargo, tan coherente y fiel a sí misma, confiere a Alain Cavalier un lugar aparte dentro del cine francés. El de un resistente solitario que ha renunciado a acomodarse en el "glamour" del séptimo arte, el de un "filmador" insumiso que ha efectuado el trayecto inverso al soñado por muchos cineastas, aban-

donando el territorio de la ficción y de la producción industrial para explorar los atajos de lo íntimo y rodar sólo aquellos planos en los que tiene la certeza de registrar el rastro y la prueba de vivencias propias o ajenas.

Reducir la distancia entre documental y ficción, entre el mundo vivido y el imaginado, entre la primera y la tercera persona, entre vivir y filmar, ése parece ser el impulso que ha marcado la evolución de la obra de Alain Cavalier. Cuatro etapas, cuatro ciclos de vida -de 1962 (*Le Combat dans l'île*) a 1968 (*La Chamade*); de 1976 (*Le Plein de super*) a 1980 (*Un étrange voyage*); de 1986 (*Thérèse*) a 1993 (*Libera me*); y de 1996 (*La Rencontre*) a 2009 (*Irène*)- separados, en el caso de los tres primeros, por largos períodos de silencio voluntario y, en el caso del cuarto, inaugurado por el paso decisivo a las cámaras digitales de tamaño reducido y por el abandono de la película como soporte, acompañan este camino (...) hacia una pobreza asumida, hacia un cine alternativo y radical que renuncia a la invención dramática para filmar únicamente aquello que se encuentra cercano a la experiencia, al alcance de la mano y del rostro.

Alain Cavalier entró en el cine por la estrecha puerta de la Historia, esa Historia descabellada y mortífera de su generación, que ha conocido la Segunda Guerra Mundial durante la infancia y las guerras de descolonización en su juventud. Dirige dos magníficos e intensos largometrajes políticos, *Le Combat dans l'île* (1961) y *L'Insoumis* (1964), que evocan, de forma más o menos explícita, el conflicto argelino y ese momento en que Francia, enfrentada con sus viejos demonios militares, corría el peligro de caer en un fascismo larvado. Con estas dos películas el cineasta se granjeó la ira de la censura y, a pesar de la presencia de actores conocidos (Romy Schneider y Jean-Louis Trintignant en uno de ellos, y Alain Delon y Léa Massari en el otro), fracasaron comercialmente. Habrá que esperar treinta años, al rodaje de la extraordinaria *Libera me* (1993), para que el cineasta, sin emplear diálogos ni música, filmando solamente rostros de actores no profesionales, plantee un último punto de interrogación sobre ese enigma de la violencia que subyace en sus primeras obras: "¿Por qué un hombre hace sufrir a otro hombre?"

Tras los fracasos de público de sus dos primeras películas, Alain Cavalier triunfa con dos encargos que se hace a sí mismo, dos adaptaciones que giran en torno al tema del dinero: *Mise à sac*, de 1967, una hermosa película policíaca con resonancias políticas, adaptada de la obra de Richard Stark y que narra la historia del asalto nocturno de una pequeña ciudad por unos ladrones; y, sobre todo, *La Chamade*, drama burgués adaptado del libro homónimo de Françoise Sagan y protagonizado por Catherine Deneuve y Michel Piccoli. Rodado en pleno Mayo del 68 y contando la historia de una joven que renuncia a la aspereza del amor en el día a día para regresar al cómodo refugio de una primera relación, este cuarto largometraje significa un punto sin retorno en la trayectoria de Alain Cavalier quien, al contrario que su heroína, en el momento en que parece estar en la cumbre de su carrera y en que rueda con los actores más cotizados del cine francés, siente la necesidad imperiosa de hacer películas de otra manera. Esta revolución con tintes de revelación, menos política que ética, no se lleva a cabo en la calle, sino a flor de piel cuando, ante el rostro apabullante de belleza de Catherine Deneuve, el cineasta, consciente de haber alcanzado el máximo artificio cinematográfico, comprende que no filmará nunca más un rostro maquillado y que lo que debe filmar está en otro sitio, tan lejos y al mismo tiempo tan cerca, allí donde una película se introduce en la vida real para confundirse con ella.

Transcurrirán a continuación siete años de silencio y reflexión, un drama (evocado en *Irène*) y una película no realizada antes de que Alain Cavalier se reencuentre consigo mismo y reconcilie vida y cine: en un primer momento, invitando a otras personas a hacer películas con él sobre cosas que les conciernen tanto a ellos como a él (*Le Plein de super* en 1976, *Martin et Léa* en 1978, *Ce répondeur ne prend pas de messages* en 1978, *Un étrange voyage* en 1980); luego, filmando únicamente rostros, manos y objetos, y esbozando *portraits verité* de seres con destinos heroicos o cotidianos, víctimas o verdugos (*Thérèse* en 1986, *Portraits* -serie realizada para televisión entre 1986 y 1988 y continuada en 1991-, *Libera me* en 1993); por último, deviniendo, cámara en mano, cronista de vidas (la suya, la de los otros), explorador de lo íntimo (*La Rencontre* en 1996, *Vies* en 2000, *René* en 2001, *Le Filmeur* en 2004, *Irène* en 2009). Como si se tratase de domar a la muerte presente en todas las cosas y en todas las imágenes que el "filmador", Cavalier, en solitario, negocia escrupulosamente con la vida, con su vida.

**José Moure**, "Cavalier, seul...". Publicado en *Les Lettres françaises* del 20 de junio de 2009. Nueva serie N° 60.

## David Cronenberg

David Cronenberg se ganó primero el prestigio de los amantes del cine fantástico para convertirse poco a poco, película a película, en un autor respetado por espectadores y críticos no necesariamente afines a este género. La obra del realizador canadiense, extraordinariamente homogénea y sin apenas fisuras dignas de mención, ha delineado estilos, tendencias y formas de contar propias (la Nueva Carne, el horror parasitario, la supuesta intelectualización del gore, los meandros de la locura, la exposición quirúrgica del mal en sus más diversas facetas, los atributos, imperfecciones y beneficios de las nuevas tecnologías, las imágenes a la vez esterilizadas y apasionantes de nuestro mundo)



sin plegarse nunca a deseos e injerencias externas. Trabaje con un presupuesto reducido o con los medios propios de una producción hollywoodiense de clase A, adapte una novela de Stephen King -con el peso mediático que eso comportaba hace años-, remodele un pequeño clásico de la literatura y el cine fantástico de los cincuenta o invente algunas de sus historias sobre espacios asépticos socavados por alguna extraña mutación, tienda la mano a J.G. Ballard o se adentre en las entrañas retorcidas de la literatura imposible de William S. Burroughs, exponga la demencia subjetiva o la violencia objetiva, Cronenberg se mantiene fiel a sí mismo en toda la rotundidad de la expresión. No es sólo lo que cuenta, sino la forma en que desea contarlo, incapaz, por lo tanto, de pactos tácitos con la gran industria a los que otros directores contemporáneos que operan en el fantástico y sus ramificaciones han debido plegarse en momentos coyunturales (...).

El rey del terror venéreo, como ha sido definido tantas veces, o del horror biológico, expresión que le cuadra mejor, tiene un porte afable, una mirada limpia y un discurso férreo, y nunca ha dejado de sorprenderse de que, a tenor de sus películas, esperaran de él a alguien con instintos maníacos, sentimientos de culpa varios e infancia complicada. Tiene ahora sesenta y tres años (nació el 15 de marzo de 1943, en Toronto) y hasta la realización de *M. Butterfly* (*M. Butterfly*, 1993) no había rodado nunca fuera de Canadá, llevando a su terreno y a sus lugares las películas norteamericanas que para entonces ya había filmado. Esa es una cuestión esencial para entender tanto el desarrollo de la obra de Cronenberg como las renunciadas y fidelidades de las que emerge en buena parte su escritura fílmica, a la vez que reafirma un sentido de pertenencia a un lugar concreto, Canadá, que el cine estadounidense tiende a fagocitar. (...) Hay en esa elección, la de trabajar en Toronto con su equipo de confianza (el montador Ron Sanders, la directora artística Carol Spier, el compositor Howard Shore y los directores de fotografía Mark Irwin y Peter Suschitzky), algo de lo que también goza Woody Allen al rodar casi siempre en Nueva York con el mismo y reducido equipo de colaboradores: un alejamiento voluntario y necesario de la costa este norteamericana, de las bambalinas de Hollywood y la influencia angelina. Cuestión de supervivencia ética y artística.

Licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de Toronto, Cronenberg encaminó sus primeros pasos hacia la literatura y llegó a obtener el Premio Epstein al relato breve. La influencia paterna era evidente. El futuro autor de *Rabia* (*Rabid*, 1976) creció en el seno de una familia de clase media instalada en una zona repleta de inmigrantes. Su madre era pianista, lo que inundaba la casa familiar de música clásica en directo según recordaba el director (que estudió para concertista de guitarra hasta los once años), mientras que su padre ejercía por igual de filatélico, periodista y escritor de ficción en diversas revistas de la época. Cronenberg lo definía como un bibliófilo fanático: casi todas las paredes de la casa estaban forradas de estanterías repletas de libros. No es de extrañar que, con ese inmenso tesoro en letra impresa adornando los pasillos y estancias del lugar en el que creció, Cronenberg se convirtiera en un escritor compulsivo hasta que el cine inoculó su determinante veneno. Creció como primer espectador concienciado con el cine de vanguardia e independiente de los sesenta, pero descubrió el cine como manifestación artística con las películas de Ingmar Bergman y Federico Fellini; sobre todo con el director sueco, con el que se siente identificado desde una perspectiva más visual y conceptual que, dado su ateísmo, la estrictamente temática: *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968) no está tan lejos de *Spider* [*Spider*, 2002], por ejemplo. (...)

*Inseparables* (*Dead Ringers*, 1988) empezó a cimentar un cierto prestigio "artístico", un entramado de nuevas relaciones con nuevos espectadores y nuevas parcelas críticas sin que los que le seguían desde sus inicios se sintieran defraudados o traicionados, lo que tiene su mérito: Cronenberg se radicalizó aún más si cabe, ganándose otras complicidades y sorteando posibles rechazos entre los adeptos al cine más visceral (venéreo, biológico, parasitario) de sus inicios. (...)

La puesta en marcha de una propuesta tan poco complaciente como *Inseparables* se benefició sin duda alguna del éxito obtenido dos años antes por *La mosca* [*The Fly*, 1986]: Cronenberg recordaba recientemente que este film recaudó casi el mismo dinero que el resto de sus otras películas juntas. (...)

Aunque reconocible, el cine de Cronenberg se nos antoja en este momento imprevisible dada su renovada capacidad para inspirarse en objetos temáticos de lo más variado con el fin de seguir ejercitando su disciplina fílmica desde diferentes y complementarios estratos. *eXistenZ* (*eXistenZ*, 1999), *Spider* y *Una historia de violencia* (*A History of Violence*, 2005) son sus tres últimas propuestas, derivaciones y destilaciones de un universo cinematográfico perfectamente acotado que acepta nuevas visiones y complementarios enfoques, inagotable como entidad propia y ajeno, en la medida de lo posible, a las fluctuaciones del mercado cinematográfico. Sus proyectos más inminentes siguen en esta línea. "Eastern Promises" es un thriller que gira alrededor de las mafias rusas en Londres. "Maps to the Stars" se acerca con una mezcla de drama y comedia al mundo de Hollywood y sus excesos. (...) Así las cosas, Cronenberg ejemplifica hoy mejor que nadie la oblicuidad del arte e ilustra a la perfección la siguiente reflexión del teórico David Bordwell escrita a propósito de la crítica cinematográfica: "Al titular su estudio de 1923 sobre el convencionalismo en el arte con una referencia al movimiento ajedrecístico del caballo, Viktor Shklovsky creó una metáfora de gran riqueza de implicaciones. Una de

ellas es el desarrollo necesariamente oblicuo del arte. Como el caballo en el ajedrez, el arte no progresa en línea recta. Se desvía porque intenta ser impredecible con respecto a las normas vigentes. La crítica puede progresar de un modo similar. La mayor innovación, en estos momentos, no vendrá de los campos semánticos (posmodernismo, o lo que le siga), sino de un viraje de la propia interpretación. Es hora de que los críticos realicen el movimiento del caballo". Algunos críticos llevan años haciéndolo, pero de lo que no existe duda alguna es de que el cine de David Cronenberg, de la abstracta *Stereo* (1969) a la casi hiperrealista *Una historia de violencia*, sigue el movimiento entrecortado del caballo ajedrecístico para sortear de forma constante las normas castradoras que sobrevuelan el arte moderno y mostrarse impredecible aunque felizmente reconocible.

**Quim Casas**, "Un cineasta canadiense. El arte es siempre impredecible". Introducción de Casas, Quim (coord.): *David Cronenberg. Los misterios del organismo*. San Sebastián: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2006. Pág. 11-16.

## Recuerdo de Miguel Delibes

(Valladolid, 17.10.1920 - Valladolid, 12.03.2010)

Hace pocas fechas regresé del bello pueblo de Alburquerque, en Extremadura, donde Mario Camus ha rodado una película basada en mi novela *Los santos inocentes*. Esta excursión mía, muy aprovechada puesto que, por un lado, me ha permitido constatar la sobriedad y maestría de Camus como director y, por otro, la ductilidad y buen hacer de Paco Rabal y Alfredo Landa en dos papeles difícilísimos, no es, en contra de lo que alguien ha afirmado, mi primer contacto con el cine. Con el cine, en su aspecto técnico-literario, conecté ya, hace cuatro lustros, con ocasión del doblaje al español de la película americana *El doctor Zhivago*, que hace pocos días hemos vuelto a ver en televisión. Mi cometido era muy concreto: realizar una revisión literaria y medida de los diálogos que me eran entregados en bruto. La misión tenía, pues, dos vertientes: pulir aquéllos de forma que, al ser trasladados al español, no perdieran eficacia ni eufonía, y ajustarlos estrictamente a los movimientos labiales de los actores. El doblaje puntilloso de un filme requiere estas exigencias: que los sonidos que emite una persona en la pantalla no se queden cortos, pero que no excedan tampoco del número de movimientos de labios que realizan los protagonistas. Esta tarea, que en los parlamentos largos, al actuar por aproximación, no ofrece grandes dificultades, se hace especialmente enojosa en los diálogos cortos, donde el escritor debe constreñirse al número de sílabas que los actores pronuncian. En un doblaje cuidado no puede admitirse que el actor mueva los labios sin articular sonido, pero tampoco que articule sonido sin mover los labios. De ahí que si la traducción en bruto nos da una frase de veinte sílabas mientras la fonética inglesa dice lo mismo con diez, el encargado del doblaje, mediante los recursos pertinentes, deberá reducir a diez sílabas una formulación que, en su versión primitiva, requería veinte. A este respecto recuerdo que cuando, en la película en cuestión, un tren de prisioneros es trasladado a Siberia, uno de ellos se encara con el guardián y le increpa con una breve letanía de improperios, tres en concreto. Mi obligación, en este caso, consistía en meter, en siete sílabas estos improperios; y ante la dificultad de encontrar en castellano tres vocablos lo suficientemente expresivos y lo suficientemente breves, los reduje a dos, pero muy sonoros y concluyentes: lacayo y lameculos, vocablo este último un poco duro para la época, lo que motivó que mi vecina de butaca, el día del estreno de la película en Valladolid, se volviese sorprendida a su acompañante y le dijera: "¡Qué gracia! ¿Te has fijado?, también dicen lameculos en Rusia."

Esta experiencia me fue muy útil, ya que siempre he sido partidario de la economía literaria, de decir con el menor número de palabras el mayor número de cosas posibles. Detrás de ésta vinieron otras intervenciones de menos responsabilidad, como la revisión literaria de tal o cual guión o una remota asesoría en los rodajes que tuvieran como tema novelas mías. En este sentido mi primera vivencia fue *El camino*, película rodada por Ana Mariscal en el pueblecito abulense de Candeledda. Recuerdo que ya entonces me sorprendió la lentitud del proceso creador y que el argumento no se rodase más o menos linealmente, es decir, de principio a fin, sino segmentado, ajeno a toda lógica, filmando antes, pongo por caso, la muerte de un niño que sus travesuras. Recuerdo, también, que los pequeños protagonistas se cansaban de la morosidad y las exigencias laterales del rodaje; y cuando Ana Mariscal inició la toma de la escena en que Daniel, el Mochuelo, deposita un tordo entre las manos muertas de su amigo Germán, el Tiñoso, éste se había dormido profundamente en el ataúd, hecho que impresionó mucho a su madre, allí presente, pero que en punto a naturalidad facilitó extraordinariamente las cosas.

Con *Retrato de familia*, de Giménez Rico, versión cinematográfica de *Mi idolatrado hijo Sisí*, la lección tuvo otro carácter. Se trataba de una novela de trescientas cincuenta páginas, lo que equivale a decir seis y ocho veces la extensión de un guión normal, con lo que la poda obligada de toda novela al ser llevada al cine se hacía en este caso extremada. Giménez Rico resolvió el problema inteligentemente no comprimiendo el argumento, sino limitando el relato al tercero de los tres libros de que la novela consta y apelando, en brevísimos saltos atrás, a los dos primeros cuando le era necesario para definir los tipos. Otra cosa aprendí en *Retrato de familia*: y es que a pesar de que uno pretenda evitar, revisando atentamente el guión, el exceso erótico gratuito, la imagen puede incurrir en él sin traicionar la letra, puesto que



la imagen es muda y la cámara se filtra entre las palabras como el sol a través de un cristal. Giménez Rico, en plena borrachera de liberalización, hizo vivir a los protagonistas las escenas más crudas sin alterar una coma del guión, esto es, sin engañarme. La imagen hablaba, por sí sola, expresivamente, en las pausas de las palabras.

Mis dos últimas experiencias se refieren a *La guerra de papá*, de Antonio Mercero, tomada de mi novela *El príncipe destronado*, y *Los santos inocentes*, sobre la novela del mismo título y a la que Mario Camus estará dando ahora los últimos toques. La asombrosa lección de Mercero fue servirse de un niño de tres años, Lolo García, y hacerle actuar ante las cámaras sin el menor artificio. La primera vez que Antonio Mercero me habló de convertir en cine *El príncipe destronado* le dije que la dificultad era el niño, que se hacía preciso encontrar un enano con rostro infantil para representar el papel de Quico. "Eso no me dijo Mercero-. Si logras franquear el mundo del niño, el niño responde". Y, en efecto, Mercero entró en su mundo y le hizo moverse con gracia y espontaneidad, sin que el niño adivinase lo que estaba haciendo, es decir, como por juego. Quico, cuando actuaba ante las cámaras, estaba prolongando su vida ordinaria, los juegos de la habitación inmediata. En el rodaje de *La guerra de papá*, Lolo García no trabajaba, jugaba. El admirable quehacer de Mercero estribaba en eso: en dar apariencia lúdica a lo que, una vez montado, habría de tener una finalidad muy seria.

Y no deja de ser curioso que ahora Camus, en Extremadura, esté haciendo algo parecido, pero con adultos. También Camus trata de hacerlos jugar, aunque el juego, esta clase de juegos, no forme parte de las actividades normales del hombre. De ahí su dificultad. Porque si difícil es hacer que juegue un niño pareciendo que trabaja, no lo es menos que un adulto trabaje dando la impresión de que juega. Pero Camus lo consigue y Paco Rabal -Azarías- y Alfredo Landa -Paco "El Bajo"- se comportan en la película como niños, como "santos inocentes", única manera de crear la atmósfera adecuada para que el tema propuesto funcione, es decir, convenza y conmueva al espectador.

**Miguel Delibes**, "Experiencias Cinematográficas". Publicado en diario ABC el 21 de enero de 1984. Pág. 19.

## Recuerdo de Antonio Ozores

(Burjassot, Valencia, 24.08.1928 - Madrid, 12.05.2010)

Hijo de los actores Mariano Ozores y Luisa Puchol, hermano del actor José Luis y del director Mariano, desde comienzos de los años 40 trabaja en la Compañía de sus padres, debutando en Zaragoza. Su actividad cinematográfica es copiosa e ininterrumpida desde 1950, y se alterna con el teatro cómico y la Revista.

Durante los años 50 y 60 sus interpretaciones demuestran una fuerte personalidad en el registro de un humor extravagante hasta el límite del absurdo, y le diferencian indiscutiblemente de su hermano José Luis. Después, y por desgracia, cae en una excesiva reiteración de recursos, entre los que destaca el hablar atropellado y farfullante. Vinculado en esta segunda fase casi exclusivamente con la filmografía de su hermano Mariano, la ínfima calidad de ésta termina de malograr el talento cómico, en verdad notable, de Antonio Ozores.

En 1983 dirigió una película, *Los caraduros*, indiferenciable de las de su hermano. Su actividad televisiva incluye innumerables apariciones en programas de variedades y humor, así como el protagonismo en 1991 de la serie *Taller mecánico*, igualmente de Mariano Ozores.

En 1958 contrajo matrimonio con la actriz Elisa Montés, de la que más tarde se separó. De esta unión nació la también actriz Emma Ozores.

**Carlos Aguilar, Jaime Genove**, *El cine español en sus intérpretes*. Madrid: Verdoux, 1992. Pág. 284.

## Recuerdo de Miguel Gato

(Santa Marta de Ortigueira, 07.08.1948 - Madrid, 19.11.2010)

Es una figura histórica pionera del cine realizado en Galicia en plena Transición. Estudió en la célebre Escuela Oficial de Cine (EOC) de Madrid hasta su cierre. [Se inició en el formato Super 8 en el Club de Cine Amateur de La Coruña, de la mano de José Ernesto Díaz-Noriega.] Trabajó junto a Enrique Baixeras, Antonio Simón y Miguel Castelo en distintos cometidos cinematográficos y dirigió *A tola* (1974), película polémica y desaparecida, secuestrada por el Tribunal de Orden Público. Con el cortometraje en 35 mm *O herdeiro* (1976) obtuvo el premio al mejor cortometraje en el Festival de Huesca.

Fue director de la serie *Viejas costumbres gallegas* y escribió como crítico y analista en *El País* y en publicaciones especializadas como *Cinema 2002* o *Casablanca*, publicando con Juan Hernández Les el libro de entrevistas *El cine de autor en España* (1978). Trabajó como guionista en proyectos compartidos con Francisco Taxes o Emma Cohen y en diversas producciones para distintas cadenas de televisión (ETB, TVG, Telemadrid, TVE...), al tiempo que seguía dirigiendo anuncios y vídeos publicitarios.

Extracto de la noticia "Homenaxe a Miguel Gato no CGAI", publicada en *Revista do Audiovisual Galego* (<http://www.revistadoaudiovisualgalego.com>) el 4 de febrero de 2011.