

# Jacques Demy

**Donostia Zinemaldia  
Festival de San Sebastián**

**Filmoteca Española**

Castellano / Inglés  
Spanish / English

Quim Casas  
Ana Cristina Iriarte  
(Coordinadores / Coordinators)

Portada del libro Casas, Quim; Iriarte, Ana Cristina (coord.): *Jacques Demy*. Donostia - San Sebastián / Madrid: Donostia Zinemaldia - Festiva de San Sebastián / Filmoteca Española, 2011.

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 noviembre:

Pere Portabella

Recuerdo de Werner Schroeter

Premios Goya (II)

II Muestra de cine palestino de Madrid

Muestra Paraguay RA'ANGÁ

IV Muestra de cine coreano

Recuerdo de Blake Edwards

IX Mostra portuguesa

Raúl Ruiz

Centenario de Nicholas Ray



OCTUBRE 2011

Año Dual España-Rusia 2011:  
Mosfilm (1924-2009) (y II)



ESPAÑA  
РОССИЯ

2011

RUSIA  
ИСПАНИЯ

Jacques Demy (I)



59

DONOSTIA ZINEMALDIA  
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN  
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL  
16/24 Iraila Septiembre 2011



INSTITUT  
FRANÇAIS

MINISTÈRE  
DES  
AFFAIRES ÉTRANGÈRES  
ET EUROPÉENNES

Recuerdo de Luis G. Berlanga (II)  
Sombras Recobradas



Premios Goya (I)  
Cine para todos



**Cabiria** (*Cabiria*, Giovanni Pastrone, 1914).

**Agradecimientos octubre 2011:**

Alta Films, Madrid; Cine Tamaris, París (Cécilia Rose); Mathieu Demy; Institut français, Madrid; Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia 'Ricardo Muñoz Suay'; Mosfilm, Moscú (Karen Shakhnazarov, Sergey Simagin, Olga Karavaeva); Agnès Varda; Rosalie Varda; Video Mercury, Madrid.

## Introducción

La retrospectiva íntegra de **Luis García Berlanga**, iniciada al mismo tiempo que la programada por la Filmoteca Valenciana (IVAC), tras la restauración conjunta de negativos y duplicados y el tiraje de copias nuevas, continúa este mes con los pases de sus películas en color y los segundos pases de su filmografía. La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas se suma al homenaje proyectando en su sede *El verdugo* el día 3, *Vivan los novios* el día 18 y *Bienvenido, Mr. Marshall* el día 20, presentadas por Manuel Vicent, Jaime Chávarri y Basilio Martín Patino, respectivamente. La copia nueva de *Patrimonio Nacional*, que recupera el color original, se exhibe en el cine Doré el día 27 para conmemorar el **Día Mundial del Patrimonio Audiovisual de la UNESCO**. En noviembre concluirá esta retrospectiva con el pase de la película para televisión *Blasco Ibáñez*.

En colaboración con el Festival de San Sebastián organizamos, 25 años después del ciclo programado en 1986 por Filmoteca Española, una retrospectiva completa de **Jacques Demy** que dura hasta el 8 de noviembre y presentamos, el 6 de octubre, el libro coeditado por ambas instituciones, en un acto con su hija Rosalie Varda, diseñadora del vestuario de sus últimas películas. Este ciclo, que incluye tres películas de Agnès Varda sobre Demy, es posible gracias a la colaboración de Ciné Tamaris, propietaria de los derechos de su obra (salvo de *La Table tournante*) y garante de su conservación y difusión. Las fantasiosas adaptaciones de cuentos de hadas que hizo Demy: *Peau d'âne* y *The Pied Piper*, y la transposición cinematográfica de sus ilusiones infantiles, *Jacquot de Nantes*, se muestran en **Cine para todos**, ciclo en el que se proyectan, además, *Los hermanos Marx en el Oeste* y *Mary Poppins*.

En el marco del **Año Dual España-Rusia 2011**, continúa el ciclo de películas producidas por **Mosfilm** con 17 títulos -entre ellos, nueve copias nuevas facilitadas por estos estudios- y con la visita, el día 5, de su Director General, el cineasta Karen Shakhnazarov, presentando su última película *Palata n° 6*, exhibida en festivales de todo el mundo: Moscú, Montreal, Ourense, Mumbai, La Habana...

**Sombras recobradas 2011**, 8ª muestra de recuperación de películas de la Asociación de Amigos de Filmoteca Española, se acerca en esta edición al esplendor del cine mudo italiano. En la inauguración, el día 11, se proyecta la copia restaurada de *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, acompañada al piano, como en diferentes festivales internacionales, por el maestro Stefano Maccagno, y presentada por Alberto Barbera, director del Museo Nazionale del Cinema de Turín. Para la clausura, el día 14, se ha escogido el péplum coetáneo *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913), de Mario Caserini y Eleuterio Rodolfi con acompañamiento a la guitarra de Luis Felipe Gutiérrez. Las demás sesiones de la muestra se celebran en el Círculo de Bellas Artes.

Por último, este mes se inician los pases de las películas de producción española, candidatas a la nominación para los distintos **premios Goya** en su próxima edición.

## Jacques Demy

Según la historia del cine, el cineasta francés Jacques Demy es miembro de pleno derecho de la Nouvelle Vague francesa. Sin embargo, cabe preguntarse si esta integración estética es acertada y si no existió simplemente una coincidencia en el tiempo entre su carrera y las fechas del movimiento. ¿Qué relación podemos establecer entre su cine -sin duda muy singular, aunque también de grandes presupuestos y estrellas- y las películas de Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer o Truffaut? (...)

La carrera de Jacques Demy se desarrolló entre 1955, fecha de su primer cortometraje (*Le Sabotier du Val de Loire*) y 1988, cuando estrenó *Trois places pour le 26*, su último largometraje personal, al que siguió una película codirigida con Paul Grimault, *La Table tournante* (1988), sobre el cine de animación y la trayectoria del propio Grimault. Abarca por lo tanto tres décadas muy diferentes del cine francés.

Jacques Demy nació en 1931 en la región de Nantes, en Pontchâteau y murió en 1990, a los 59 años de edad. Dirigió seis cortometrajes al principio de su carrera y 13 largometrajes, desde *Lola* (*Lola*, 1961) hasta la película sobre la biografía imaginaria de Yves Montand (*Trois places pour le 26*), en 1988. (...)

Tanto Jacques Demy como Jacques Rivette procedían de provincias. El primero era bretón, el segundo normando, pero el vínculo con la provincia es mucho más determinante en la obra de Demy, desde el Nantes de *Lola*, hasta la Marsella de *Trois places pour le 26*, pasando por Niza (*La Baie des Anges/La bahía de los ángeles*, 1963), Cherburgo, Rochefort y Los Ángeles, todas ellas ciudades portuarias. Sin embargo, la Nouvelle Vague que es eminentemente parisina en el cine de Godard, Rivette y Truffaut, también tiene un rostro provinciano con Rohmer (...) y Chabrol (...). Demy siempre fue un director de provincias y más concretamente de la región Loire Atlantique, como lo certifica *Une chambre en ville* (*Una habitación en la ciudad*, 1982), su película testamento, la más cercana a *Lola*.

Deberíamos preguntarnos qué es lo que distingue a Demy de sus compañeros surgidos de los *Cahiers du cinéma* y por qué ocupa un lugar especial en la constelación de este movimiento.

En primer lugar, Jacques Demy era de origen muy humilde, procedía de un entorno popular: su padre era mecánico y su madre peluquera, tal y como muestra con ternura y veracidad la película *Jacquot de Nantes* (1991) que Agnès Varda dedicó a su infancia. Estudió en una escuela de formación profesional, primero mecánica y después fotografía y cine, concretamente en la Escuela de Vaugirard de París (Escuela Técnica de Fotografía y Cinematografía, entre 1949 y 1951). Es algo que comparte con Alain Resnais, que fue alumno del IDHEC y que les distingue de los demás directores surgidos de los *Cahiers du cinéma*, que no asistieron a esas escuelas de formación profesional.



Ambos eran bretones, practicaron desde muy jóvenes el cine amateur con cámaras de 8 mm o 9,5 mm, y -a diferencia de Truffaut, Rivette, Godard, Chabrol, Rohmer y también Pierre Kast y Doniol-Valcroze- ninguno de los dos ejerció como crítico cinematográfico. (...)

Demy, cinéfilo desde niño, practicó durante su infancia y juventud el cine amateur y dio sus primeros pasos como director en el cine de animación, las películas de marionetas y los trucajes de imágenes por imágenes, algo que conviene resaltar. (...) Ahora bien, como la mayoría de los jóvenes licenciados de las escuelas de formación profesional de su generación, Demy comenzó siendo asistente de los directores más experimentados: Paul Grimault en el campo de la animación y Georges Rouquier, en cortometrajes documentales y en *S.O.S Noronha* (1957); también dirigió cortometrajes de encargo como *Lourdes et ses miracles* (*Lourdes y sus milagros*, 1955), *Musée Grévin* (1958), *La Mère et l'enfant* (1959), *Ars* (1959). En este sentido, también se inició en la profesión de manera distinta a la de Truffaut, Rivette, Godard, Rohmer y Chabrol, que tuvieron un acceso profesional y cuyos cortometrajes son pequeñas películas de ficción. Por otra parte, Truffaut y Chabrol practicaron la producción propia para dirigir su primera película, mientras que Demy, como Jean-Luc Godard y gracias a él, fue producido por Georges de Beauregard.

Como todos los cineastas de la Nouvelle Vague, Demy fue un cinéfilo precoz, un ávido devorador de películas. Si de niño acompañaba a sus padres a los cines de barrio, en la adolescencia comenzó a ir solo y se convirtió en un ávido lector de *L'Écran français* y un espectador asiduo de los espectáculos de marionetas, operetas populares y teatros musicales. Como sus compañeros, admiraba profundamente el cine norteamericano, el de los grandes estudios y géneros de Hollywood y especialmente el de los musicales de la MGM, así como cierto cine francés, como las películas de Marcel Carné, Jean Cocteau y sobre todo Robert Bresson. (...)

Sin duda alguna su película más Nouvelle Vague es *Lola*, seguida de *La Baie des Anges*, a las que se podría añadir *La Luxure* (1961). Esta trilogía fundacional corresponde al "momento Nouvelle Vague" de su obra. Las dos películas fueron de bajo presupuesto, aunque en *La Baie des Anges* contó con una estrella de la talla de Jeanne Moreau. Existe una auténtica continuidad formal en el estilo visual de estas tres películas que recurren a la pantalla ancha y el blanco y negro.

*Les Parapluies de Cherbourg* (*Los paraguas de Cherburgo*), viejo proyecto del director que finalmente se materializó en 1963 con el presupuesto que él quería, en color y totalmente cantado, anuncia un giro estético que le singularizará un poco más dentro de la Nouvelle Vague, el cine francés e incluso el cine mundial. También fue su primer y mayor éxito internacional, con el que obtuvo el Premio Louis Delluc en 1964 y la Palma de Oro de Cannes y que fue distribuida en todo el mundo, desde Europa hasta Estados Unidos y Japón.

(...) Generalmente, las películas de la Nouvelle Vague siguen un guión escrito por su autor y director, se basan en la improvisación, requieren un rodaje corto, en exteriores y dan preferencia al sonido grabado en directo y los actores no profesionales. El cine de Jacques Demy, íntegramente basado en el principio de la post-sincronización e incluso del *playback* dista mucho, por lo tanto, de cumplir con estas características.

No obstante, Demy es el creador exclusivo de sus guiones y diálogos, como Godard y Rohmer. Practica un cine de autor muy personal y desde su primer largometraje demuestra que cuenta con un universo particular, e incluso con un sistema estético que le es propio. Como Rohmer y Rivette, parte de la idea de construir una obra global en la que cada película constituye una unidad específica, como los ciclos rohmerianos (*Cuentos morales* y *Comedias y proverbios*). De Nantes a Los Ángeles pasando por Cherburgo, sus películas se van haciendo eco, a modo de una nueva comedia humana en cinemascope. Los personajes de Demy se responden de una película a otra; de *Lola* a *Les Parapluies de Cherbourg* y a *Une chambre en ville*, los temas y los motivos se cruzan y las obsesiones reaparecen a lo largo de su filmografía.

En su obra, además de la trilogía fundacional (*Lola*, *La Luxure*, *La Baie des Anges*) distinguimos diferentes fases cronológicas y estilísticas: las películas gemelas de los años 60 (*Les Parapluies de Cherbourg* y *Les Demoiselles de Rochefort* (*Las señoritas de Rochefort*, 1967) con su apéndice *Model Shop* (*Estudio de modelos*, 1969), su prolongación californiana mucho más sombría. Este movimiento culmina con la estética muy característica de los años setenta de *Peau d'âne* (*Piel de asno*, 1970), marcada por el Pop art y el movimiento "Peace and Love". Los 70 son años de reflujos tras la fulgurante ascensión del período anterior. Demy se enfrenta a grandes dificultades en la producción, acepta encargos de productores extranjeros (ingleses en *The Pied Piper* [1971], japoneses en *Lady Oscar* [*Lady Oscar*, 1978]) y realiza *La Naissance du jour* (1980), el único telefilme de su carrera. Este período termina con dos regresos a las fuentes de inspiración de sus primeros años, con una última obra maestra: *Une chambre en ville*, seguida de un fracaso notorio, *Parking* (1985) y un canto de cisne que sigue siendo muy personal y dinámico: *Trois places pour le 26*.

El cine de Demy es un cine de grandes presupuestos que se dirige a un amplio público. Sólo alcanzará el auténtico éxito popular con tres películas: *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort* y *Peau d'âne*, ya que los recorridos comerciales de *Une chambre en ville* y *Trois places pour le 26* fueron muy inferiores a las expectativas del cineasta y sus productores. No obstante, su inspiración estética y su estilo precisaban de una amplia caja de resonancia popular; Demy nunca fue un cineasta para una élite intelectual. Durante los años 70, fue muy popular en los países anglosajones y Japón gracias a películas como *The Pied Piper* y *Lady Oscar*, que ni siquiera llegaron a distribuirse en Francia, o de manera tardía y muy minoritaria. Fue una década muy cruel para el cineasta, al que le marcó el fracaso de público y crítica de su comedia "feminista" *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune* (*No te puedes fiar ni de la cigüeña*, 1973), protagonizada

por la pareja estrella de la época, Marcello Mastroianni y Catherine Deneuve, en una provocadora fábula en la que es el hombre el que espera un bebé. Este cuestionamiento de la identidad sexual de los géneros recorre toda su filmografía, especialmente en *Les Demoiselles de Rochefort* con Monsieur Dame; *Lady Oscar*, una lady llamada Óscar por su padre, que la educa y viste como un chico; y todavía más en *Parking*, con un Hades (Jean Marais) casado con su sobrina Perséfone (Marie-France Pisier) y un Orfeo, cantante de éxito (Francis Huster), profundamente enamorado de su técnico de sonido Calais, tanto o más que de su compañera Eurídice. (...)

El universo nostálgico de Demy, que gira en torno a los temas de la casualidad, la ausencia o la espera, ya aparece en *Lola*. Todas sus películas describen a personajes masculinos y femeninos que se encuentran, están a punto de encontrarse, se pierden de vista y se reencuentran. Pertenecen a la misma familia, la del melodrama popular en el que hay mujeres abandonadas (*Lola*, Geneviève), amantes rechazados (*Roland*, *Monsieur Dame*) y madres que siguen siendo hermosas (*Madame Desnoyers* en *Lola*, *Madame Emery* en *Les Parapluies de Cherbourg*, *Yvonne Garnier* en *Les Demoiselles de Rochefort*); los encontraremos de una película a otra, desde *Lola* hasta *Une chambre en ville*. Además, estas figuras narrativas suelen representar los rostros de un mismo personaje con diferentes edades. (...)

El de Demy es un registro novelesco, de serial popular representado con una punta de ironía, aunque también impregnado de una profunda melancolía en las historias de mujeres fatales, como la cantante de music-hall, *Lola*, que espera al hombre que la abandonó, o *Jacqueline*, la seductora jugadora de ruleta de cabello rubio platino a lo Marilyn en *La Baie des Anges*.

La fluidez de la dirección, que produce una imagen en perfecta simbiosis con los temas musicales de Michel Legrand, omnipresentes en las primeras películas de Jacques Demy, contribuye a magnificar este lirismo poético. No obstante, también transmite ironía y distanciamiento mediante diálogos muy poco realistas, propios de la escritura poética, repletos de juegos de palabras, calambures y alardes de giros verbales sorprendentes. Desde sus primeras películas, Demy utiliza diálogos versificados, basados en una estructura musical, repeticiones y rimas. Así, el cine de Demy se sitúa en la estela del de Marcel Carné y Jacques Prévert, el de *Le Quai des brumes* (1938) y *Les Enfants du paradis* (1945) y en el universo novelesco de Raymond Queneau. Demy siempre propone diálogos brillantes y lúdicos, y probablemente podríamos afirmar que la relación con el lenguaje y el inconsciente es un aspecto fundamental de su cine.

Este sistema alcanza su perfección cuando el cineasta dispone de los medios económicos necesarios para materializar sus ambiciones, como en *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort*, *Peau d'âne*, *Une chambre en ville* y en menor medida, *Trois places pour le 26*.

En *Les Parapluies de Cherbourg*, Demy va un paso más allá en el irrealismo, se atreve a representar su melodrama dando un protagonismo radical a la música y los colores, opta por diálogos completamente cantados, sin que se pronuncie una sola palabra sin música. (...) Pero sobre todo Demy muestra sus preferencias plásticas, escogiendo colores saturados y definiendo las relaciones entre éstos y los personajes, los decorados interiores y el vestuario. Bernard Évein, su decorador, selecciona los papeles pintados de cada una de las estancias de la película y el color de cada prenda del vestuario también está cuidadosamente escogido. Así, Geneviève está relacionada con el rosa, el naranja y el rojo en la primera parte de la película y cuando renuncia a su amor por Guy, pasa al blanco y negro.

En *Les Demoiselles de Rochefort* se percibe una apuesta menos radical en términos de verosimilitud sonora, más conforme con las convenciones de la comedia musical, donde las canciones, los bailes y los diálogos sin música se van alternando. Sin embargo en este caso, la audacia de la puesta en escena reside en la elección y tratamiento de los decorados: una ciudad real, Rochefort, con su plaza cuadrada, sus calles y edificios, pero transformada por un color más artificial y totalmente repintada por el decorador Bernard Évein para convertirse en decorado cinematográfico.

Estas dos películas gemelas se corresponden y se oponen, una en su vertiente trágica, *Les Parapluies de Cherbourg*, y la otra en su vertiente eufórica y alegre, *Les Demoiselles de Rochefort*. Se prolongarán en el universo mágico de los cuentos cuando Demy adapta la obra de Charles Perrault en *Peau d'âne*, un homenaje explícito a Jean Cocteau, y sobre todo a *La Belle et la bête*. (...)

*Une chambre en ville* está inspirada en un guión que Demy escribió al principio de su carrera. Aunque intentó rodarla a lo largo de los años 70, tuvo que esperar a 1983 y no pudo contar con los actores que había previsto inicialmente (Catherine Deneuve en el papel de Edith, Gérard Depardieu en el de Guilbaud, Simone Signoret en el de la coronela e Isabelle Huppert como Violette, la joven novia de Guilbaud). En esta ocasión, Demy colaboró con el compositor Michel Colombier. Imaginaron una especie de ópera popular que situaron en el Nantes de 1955, con las huelgas de los trabajadores de los astilleros como telón de fondo. Aquí Demy introduce de manera más explícita las divisiones sociales entre la aristocracia y la burguesía local y las clases populares. (...) Esta vez, la descripción del amor apasionado entre el obrero huelguista y la joven burguesa exhibicionista es mucho más devastadora que en *Les Parapluies de Cherbourg*, película de la que *Une Chambre en ville* es la doble trágica y sumamente sombría, donde los violentos conflictos de clases aparecen como telón de fondo.

Con *Trois places pour le 26*, Demy lleva hasta las últimas consecuencias la temática incestuosa, que ya había esbozado en sus películas anteriores, especialmente en *Peau d'âne*, puesto que Yves Montand en su propio papel, cuando llega a Marsella con la esperanza de reencontrarse con un antiguo amor que abandonó, pasa una noche con la pequeña perfumista Marion, que resulta ser su propia hija.



La obra de Jacques Demy, por lo tanto, recorre el cine francés de manera bastante fulgurante y la reedición de sus películas en los cines y en DVD le conecta con un público muy amplio que lo descubre de una generación a otra, a través de una especie de rehabilitación póstuma de sus últimas películas. (...)

**Michel Marie**, "Jacques Demy y la Nouvelle Vague". En Casas, Quim; Iriarte, Ana Cristina (coord.): *Jacques Demy*. Donostia - San Sebastián / Madrid: Donostia Zinemaldia - Festiva de San Sebastián / Filmoteca Española, 2011.

## **Año Dual España-Rusia 2011: Mosfilm (1924-2009)**

La historia de la empresa cinematográfica Mosfilm se remonta a noviembre de 1923, cuando empezó el rodaje de la primera película: *Awing Skyward*, dirigida por Boris Mikhin, primer director del estudio cinematográfico.

En 1927 la solemne instalación de los cimientos de la ciudad del cine tuvo lugar en Vorobyevy Gory y, a comienzos de 1931, empezó la actividad cinematográfica. El actual nombre de "Mosfilm" se le dio en 1936.

En 1947, en la película *Vesna [Primavera]* dirigida por Grigori Alexandrov, el famoso símbolo del monumento *El obrero y la campesina* de V. Mukhina con la Torre Spasskaya del Kremlin en segundo plano apareció por primera vez como marca de Mosfilm en la pantalla.

Muchas de las más de 2.500 películas producidas por Mosfilm desde su fundación son tesoros de la cinematografía mundial, ganaron numerosos premios en diversos festivales y competiciones cinematográficas de su país de origen y del extranjero.

Prestigiosos directores de cine trabajaron en el estudio Mosfilm en diferentes épocas: S. Eisenstein, A. Dovzhenko, A. Pudovkin, I. Piriev, G. Alexandrov, S. Yutkevich, M. Romm, G. Chukhrai, M. Kalatozov, A. Ptushko, A. Tarkovski, V. Shukshin, S. Bondarchuk, L. Gaidai, L. Shepitko, Yu. Ozerov y muchos otros.

Esta empresa cinematográfica es la empresa líder de la industria cinematográfica, donde se hace la mayor parte de la producción audiovisual rusa. La mayoría de las películas estrenadas en Rusia en los últimos años se hicieron en Mosfilm.

Los catorce escenarios cinematográficos y las cuatro localizaciones de rodaje están siempre listos para ser utilizadas por equipos de cine. En la actualidad, se rueda en ellos de todo: películas, series de televisión, publicidad, vídeos musicales y muchos otros tipos de contenido audiovisual. Mosfilm es el centro de filmación de películas más grande y más avanzado tecnológicamente de Rusia y de Europa, capaz de suministrar el ciclo completo de producción de una película, desde la escritura del guión hasta la copia final. Escenarios cinematográficos y material de rodaje, base de datos de actores y archivos con materiales informativos excepcionales, colecciones de automóviles retro, de armas y de trajes de época, vanguardistas estudios de grabación y montaje de sonido, montaje y revelado cinematográficos - Mosfilm consta de todo esto. Se pueden llevar a cabo más de un centenar de proyectos por año.

Todas estas facetas componen una potente y excepcional estructura integrada que se proporciona para la producción de películas y de otros tipos de contenidos audiovisuales, que pueden competir satisfactoriamente en los mercados mundiales. Las películas rusas creadas en Mosfilm participan en festivales de cine domésticos e internacionales. Los grandes logros artísticos y tecnológicos de estas películas están refrendados con importantes premios profesionales y por el éxito ante una amplia audiencia.

## **Recuerdo de Luis G. Berlanga**

Luis García-Berlanga Martí (Valencia, 1921 [- Madrid, 2010]), director y guionista de familia republicana oriunda de Requena, y sobrino del confitero y autor de sainetes valencianos Luis Martí Alegre, una de cuyas obras fue la base de la primera película hablada valenciana (*El faba de Ramonet*, Juan Andreu, 1933), comienza a pintar en Valencia a su vuelta del frente soviético (se había enrolado en la División Azul para enjugar el pasado republicano de su padre), al tiempo que escribe crítica de cine en la prensa local y frecuenta tertulias poéticas en compañía de los futuros guionistas José Luis Colina y Vicente Coello y del futuro editor José Ángel Ezcurra. En 1947 ingresa en el IIEC y tras diplomarse en realización cinematográfica debuta, al alimón con J. A. Bardem, en la decisiva *Esa pareja feliz* (1951), en la que se ocupa de las posiciones de cámara mientras su compañero atiende la dirección de actores. En su primera película en solitario, la memorable *Bienvenido, Mister Marshall* (1952), ya son apreciables algunas de las más significativas características de su obra: una feliz confluencia de tradición y modernidad como vehículo para ofrecer un conjunto de reflexiones progresistas sobre el momento en que la película se produce. Al primer aspecto pertenecería la utilización de nuestra notable escuela de actores genéricos y el servirse de una tradición escénica apoyada en la zarzuela y el sainete; al segundo, la construcción de un microcosmos social diseñado desde criterios regeneracionistas, la vinculación de su trabajo a ciertos aspectos del neorrealismo italiano que postulaban la impertinencia de maquillar la realidad en función de necesidades narrativas, y una imprescindible materialización de las opiniones críticas frente a las circunstancias imperantes en términos fundamentalmente visuales. Si para esta película, y gracias a su deseo de enlazar tradición y modernidad, contó con el concurso del comediógrafo Miguel Mihura, en su siguiente título (*Novio a la vista*, 1954), y desarrollando similar estrategia, adoptó un viejo guión republicano de Edgar Neville. En sus dos siguientes obras (*Calabuch*, 1956; y *Los jueves, milagro*, 1957) siguió poniendo en pie elocuentes microcosmos sociales (franquistas) que eran vistos en su pintoresca mediocridad, pero en los que no dejaba de observar con simpatía compasiva a algunos de sus personajes. Sin embargo, los sucesivos tropiezos con la censura (que hasta logra desfigurar ese último título) cada vez más hostil hacia el universo berlanguiano, le llevan a permanecer

casi cuatro años inactivo, y cuando retorne a la realización cinematográfica con la crucial *Plácido* (1961) algunas cosas habrán cambiado en la obra de Berlanga: habrá acumulado varios guiones desestimados por la censura; se habrá producido su encuentro con el novelista Rafael Azcona, que aportará a sus guiones tanto rigor constructivo como capacidad para individualizar, condensándolos, ciertos factores estructurantes de nuestra psicología colectiva; y habrá visto fracasar la tentativa, organizada por un grupo de amigos, de realizar en 1959 un serial televisivo previsto en 36 episodios (*Los pícaros*) cuyo episodio piloto, realizado por Juan Estelrich bajo la supervisión de Berlanga (*Se vende un tranvía*), se le atragantó a los entonces responsables de nuestra TVE. Así pues, en este devastador tríptico, cima de nuestra historia cinematográfica, que componen *Plácido*, *La muerte y el leñador* (cm., episodio de *Las cuatro verdades*, 1962) y *El verdugo* (1963), y pese a los estrepitosos problemas de censura que padecen estos dos últimos títulos, dibuja unos apasionantes y complejos frescos tanto sobre la base social del franquismo como sobre las clases populares que deben padecer su acción cotidiana, sectores que son vistos debatiéndose entre la miseria, la mezquindad y la frustración, cuyos avatares descubren con sorprendente precisión los elementos definidores de la situación histórica en que sus protagonistas se ven indefensamente inmersos, y cuyos personajes siguen siendo mirados por Berlanga con cordial solidaridad pero sin el más mínimo asomo de complicidad, aspecto éste que le distancia de sus obras de los años cincuenta. Ni que decir tiene que *El verdugo* se alzó hasta el mismo límite que la censura podía permitir, por lo que tras reiteradas prohibiciones de nuevos proyectos, Berlanga se guarece en una de sus preocupaciones centrales nunca traída a primer término en sus películas por razones de pudor: las conflictivas e inestables relaciones hombre-mujer. Si en *La boutique* (1967), rodada tras no pocos avatares administrativos en Argentina, esa problemática adolece de cierta imprecisión teñida por una moderada misoginia, en *Tamaño natural* (1973), rodada en Francia y no exhibida entre nosotros hasta la restauración democrática, Berlanga nos propone una desolada reflexión metafórica sobre los límites del deseo masculino y la indiferente mirada femenina, superviviente a cualquier eventualidad, hacia ese universo. Tras este film, Berlanga, que había conseguido ocasionalmente reformular, en términos de un desarrollismo que anunciaba el posfranquismo, el universo presente en la trilogía de comienzos de la década anterior a través de un título de tan notable espesor como *Vivan los novios* (1969), no parecía tener otro camino que desarrollar fílmicamente sus reflexiones sobre la pareja y el sexo rozando el discurso pornográfico (tema en el que, por otra parte, es un reconocido experto), camino que acabó desestimando cuando se disponía a realizar una adaptación de "Histoire d'O". Pese a ello el desarrollo del período histórico conocido como Transición Democrática le permitió retomar, finalmente, esa otra cara de la moneda necesariamente aparcada durante el anterior período: el análisis de la cúpula dominante del franquismo; aquella que inducía los comportamientos que Berlanga había analizado en sus anteriores films. Con una madura riqueza estilística y una gozosa y desinhibida actitud burlona, *La escopeta nacional* (1977) supuso la provisional clausura de su trabajo como etólogo social sobre un amplio período de nuestra historia, por mucho que imperativos industriales impulsaran dos títulos más de interés progresivamente descendente sobre ese universo: *Patrimonio nacional* (1980) y *Nacional III* (1982). Tras ello, los tiempos son otros: ante la consolidación democrática bajo sucesivos gobiernos del PSOE, lo que necesitaba la reflexión berlanguiana, si todavía quería tenerse por tal en tanto organismo vivo, era iniciar la caracterización del tejido social urdido desde el poder socialista, y evaluar si éste había modificado lo adjetivo manteniendo los sustantivo. Mientras intentaba consumar tal propósito con un Azcona esquivo al mismo, Berlanga se entretuvo retomando un viejo proyecto largamente prohibido por la censura franquista en el que ofreció una divertida visión republicana de nuestra Guerra Civil (*La vaquilla*, 1985), y proponiendo un apacible divertimento en torno a unos turroneiros alicantinos (*Moros y cristianos*, 1987). Finalmente, y sin Azcona, aborda en *¡Todos a la cárcel!* (1993) una inconfortable panorámica del poder socialista, enriqueciendo su sistema de trabajo con recursos tomados del espectáculo arrevistado y la escatología fallera, que pese a su perspicacia y a sus divertidas proposiciones, adolece de no poca dispersión. Tras rodar una estimulante biografía sobre la figura de su paisano Vicente *Blasco Ibáñez*, en la que se atiende a las dificultades ambientales e históricas que condicionaron su actividad (lo que la sitúa inesperadamente en las antípodas de la socorrida convención biográfica, 1999) asiste a lo que parece ser la definitiva retirada de Berlanga: *París-Tombuctú*, obra testamentaria no tanto por retomar y reelaborar, en una deslumbrante puesta al día, temas, personajes y modos de hacer berlanguianos, sino por constituirse en última voluntad de una mirada que sólo encuentra un universo de restos sociales inarticulados sobre los que posarse. Consecuencia tanto de los efectos del prolongado período franquista, como de su cierre en falso a lo largo de casi dos décadas, la desalentada fauna de *París-Tombuctú* sólo puede evolucionar al borde de un abismo negro y sin perspectiva, apoteosis de toda miseria moral, desesperada conclusión de cincuenta años de vida española, según la incendiaria y radical mirada final de un Berlanga en la que la impugnación o la ternura ya sólo dejan paso a un descarnado espanto. Con su inevitable corolario: un breve, pero virulento y esquinado, jugueteo sádico muy propiamente puesto en pie como conjunto de "tableaux vivants" ensartados en un plano secuencia a costa de la educación; inasimilable exabrupto onírico más allá de todo anclaje referencial, en donde sexo y muerte campan sin límites en un crepúsculo existencial indeterminado (*El sueño de la maestra*, 2002). O lo que es lo mismo: el "tengo miedo" con que acaba su último largometraje se guarece en "el sueño de la maestra" metamorfoseado en pesadilla fallera.

**Julio Pérez Perucha**, "Vivre sa vie: trailer". En Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio (eds.): *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*. Orense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2005, p. 21-23.