

CINE

EL MUNDO DEL CINE, EL CINE EN UN MUNDO

En la novela *Rodaje*, de Manuel Gutiérrez Aragón, las ficciones del cine sirven como mecanismos de aprensión de lo real y posibilitan su apertura a deseos, sueños, fantasías, y también a pesadillas.

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

Manuel Gutiérrez Aragón es uno de esos cineastas que, más que retirarse, se han visto abandonados por el cine –básicamente por dificultades de producción y de distancia con los nuevos públicos– y conocen una nueva y fértil etapa creadora como escritores de novelas, memorias, ensayos o, más raramente, teatro. Al igual que Ingmar Bergman o Jean Renoir, el último golpe de claqueta cierra el ciclo detrás de la cámara que graba imágenes del mundo para abrir otro en el que el cineasta construye con palabras nuevas fantasías e imagina otros mundos.

El título de su última novela, *Rodaje* (Anagrama, 2021), es inequívoco. Antes publicó *A los actores*, un ensayo con no poca dosis de

memoria personal, sobre la idiosincrasia de los intérpretes. No se puede dedicar toda una vida al cine y salir indemne o desmemoriado. Por ello, esta novela, que habla del “mundo del cine” en muy diversos ámbitos, profesiones, tareas, espacios y procesos, es asimismo, por debajo de la ficción, una suerte de ensayo sobre “el cine como mundo”, una comprensión del cinematógrafo como herramienta para aprehender la realidad y, también, una visión del lugar del cine en el mundo. Porque parece inevitable que la *weltanschauung* del cineasta sea una *kinoanschauung*. No ha de engañarse el lector pensando en una novela de tesis ni en una narración con mensaje o supeditada a una construcción ideológica; es una novela plena y fiel a los valores propios de la creación literaria, nutrida de la mejor tradición del humor de la picaresca, que ha logrado la fortuna de plasmar el mundo del cine en la España de los primeros años sesenta y, al mismo tiempo, ofrecer un panorama –en breves apuntes cuasi accidentales– de las formas en que el cine articula deseos, sueños y fantasías, permitiéndoles un lugar en nuestras vidas.

Coincidiendo con el rodaje de *El verdugo*, Pelayo Pelayo es un joven guionista y militante antifranquista que deambula por la ciudad con un guion bajo el brazo; se encuentra con los abogados movilizados para evitar la condena a muerte de Julián Grimau; en un burdel trata de corregir el guion según las indicaciones del productor; reparte panfletos comunistas en el metro; se esconde en un cine cuando la político-social arrecia; busca el apoyo de un primer actor; Bardem le encarga la firma de Berlanga en una carta de protesta; su novia le traiciona con su camarada y compañero de piso y, finalmente, empieza el rodaje de una película como improvisado director. Un viaje por cafeterías, cines, comisarías, burdeles, oficinas, gimnasios, viviendas y calles y plazas de Madrid, con nombre propio, que sirve como evocación de una época más bien amarga, con policías de uniforme o camuflados en cada esquina, detenciones arbitrarias y torturas, maltratos a mujeres y mendigos, o libido deficitaria y sexo mercantilizado; y hasta con rasgos esperpénticos, con un coleccionista del zodíaco menstrual de artistas, el antiguo cementerio reconvertido en campo de fútbol o una muchacha con los estigmas de Cristo en la cruz.

Como si obedeciera al azar creativo de un guion de cine, en esa sociedad se yuxtaponen espacios humanos y sociales en sorprendente contraste: en menos de cien metros de distancia coexisten el paraíso del cine Carretas, amparo de sexo prohibido, y el infierno del caserón de la Puerta del Sol, con antifranquistas torturados; el burdel Club Nayké, donde se refugia el protagonista para redactar un guion, y el silencioso convento de Comendadoras. A los tristes calabozos de la Puerta del Sol llegan las risas y sonidos de guitarra de la calle.

Bastaría el capítulo catorce para comprobar la riqueza y variedad de formas de relación entre el cine y la realidad. De entrada, esa relación no se percibe desde el cineasta o el teórico, sino desde el propio espectador, pues el capítulo transcurre en una sala: el cine Carretas. Un espacio polisémico y multifuncional que, ya desde su decoración (mural con figuras coronadas de laurel, molduras de yeso con rocas ígneas y ríos de lava, fotografías de estrellas cinematográficas) invita a la ensoñación. Aunque la interpretación más inmediata del siguiente texto se refiera al deseo/amor vinculado a la procreación, también cabe la hermenéutica de considerar que los espectadores vienen contruidos por el placer cinéforo:

Las puertas del cine Palacio de la Música se abrieron y comenzó a aflorar una multitud compacta.

“Todas estas personas son producto de un momento de placer, seguramente de una suma de deseo y de amor más o menos duradero, pero de amor al fin y al cabo. El amor es algo más que una red tendida por la naturaleza para perpetuar la especie.”

Junto a Pelayo pasaron dos chicas sonrientes, que llamaban a una tercera con gafas y con aspecto de sentirse achuchada y agobiada por la multitud. (p. 138)

La realidad del franquismo de prohibiciones y persecuciones entra en diálogo con diversas formas de sueños y fantasías. Esa sala de cine es un oasis que genera sus propios espejismos porque el deseo (sexual, de supervivencia en la represión política) se puede hacer realidad.

El activista Pelayo se oculta allí de la redada policial y descubre un mundo de sombras con el sexo prohibido o el contrabando de armas; a veces es la pantalla, con los besos de un melodrama de aventuras –se proyecta *Las lluvias de Ranchipur* (Jean Negulesco, 1955), con Lana Turner y Richard Burton–, lo que estimula la realización del deseo; otras es el sueño en sentido estricto, pues las butacas también sirven para dormir y soñar. Anteriormente, Pelayo se había enamorado de Laura en un cine, cuando vio por primera vez su figura “recortada oblicuamente sobre la gran pantalla en la que Marlon Brando lucía su rostro impenetrable” (p. 36), con lo que nuevamente la realidad se fusiona con el cine, pues el rostro real se reviste de la mitología propia de las estrellas cinematográficas.

Le conduce un acomodador que fue extra de cine, es decir, alguien que ahora vive en una realidad tan confusa como la penumbra de la sala, aunque en el pasado los rodajes le permitieron virtualmente ser otro, revestirse de una identidad alternativa y, probablemente, más gratificante. Se trata de una sala muy particular, pues los espectadores interactúan entre sí y deambulan por la platea; como las figuras de la caverna de Platón, están iluminados con la luz rebotada de la pantalla. A veces la fantasía o la ficción se corporeiza: Azorín compra una entrada y accede a la sala. En otras, por el contrario, la realidad trágica de la muerte real de un suicida colgado de un palco niega radicalmente cualquier sueño liberador, por más que su puesta en escena resulte cinematográfica; ni siquiera el encanto de Marisol y el optimismo de *Tómbola* (Luis Lucia, 1962) mitigan el dolor de la existencia: es la constatación de la persistencia insoslayable y tenaz de lo real en última instancia. M. Gutiérrez Aragón se distancia del talante idealista sobre el cine como fantasía para, sin voluntad de discurso sistemático, esbozar un puzle caótico y contradictorio que el lector construye con libertad.

La vida en la sala de cine se adereza con “imágenes de imágenes”, con una realidad lábil, difusa, pues a Pelayo “la música y el sonido del mar de la película le producen el efecto de soñar que sueña. Soñar es como vivir otra vida, una vida distinta, pero tan propia y única

como la que se vive despierto” (p. 128). Esa misma dualidad se aprecia cuando en la parte alta del cine, en el “paraíso”, adquieren el mismo estatuto artístico y voluntad de ensoñación “los frescos del antiguo teatro lírico, plagados de ángeles y dioses de variadas religiones, con escritores y poetas de distintas épocas” junto a las más prosaicas y, sin embargo, “gloriosas humedades y artísticos desconchones que invitaban a imaginarias interpretaciones” (p. 133).

En el final de ese capítulo catorce un espectador explica a Pelayo cómo el cine le sirve para huir de la realidad. No se limita al argumento sabido de la ensoñación y la sensualidad de las estrellas, la proyección de los deseos, la gratificación de la aventura, el placer visual de los paisajes o la emoción de las intrigas. De hecho, no se contraponen el sueño (la ficción cinematográfica) a la realidad, sino que se toma la proyección de la película como una realidad alternativa pero plausible, realidad de luz tenue menos hiriente que la de la calle, de paisajes e interiores bien iluminados y de figuras más bellas. Pero, sobre todo, es una realidad que doblega el tiempo a nuestros deseos y elimina las pausas estériles y las duraciones excesivas de los traslados, pues “lo que pasa en una película es solo lo que tiene que pasar” (p. 135).

El cine sirve para explicar la realidad y la realidad nutre las escenas de los guiones. En un tránsito de ida y vuelta, Pelayo se inspira en sus experiencias sexuales con Laura para sus escenas (p. 42) y trata de incorporar a la película que está escribiendo los diálogos con silencios que mantiene con ella. Incluye en su guion una historia de pareja que se parece demasiado a su propia relación con Laura y tiene miedo de que su vida imite esa historia imaginada: “no estoy dispuesto a ser devorado por mi propia ficción” (p. 175). No es de extrañar esa precaución, pues previamente, al incorporar su experiencia sexual al libreto, piensa que “no sabía qué había sido antes, si la copia o el original” (p. 42). Como han advertido cineastas de la *nouvelle vague*, desde los años sesenta el cine se erigió en escuela alternativa para la educación sexual: la vida imita al cine.

En cierto modo abducido por el cine, resulta coherente que la mirada a la realidad de Pelayo sea una mirada cinematográfica,

buscando antes con sus ojos las imágenes o los reflejos de espejos y cristales que los propios cuerpos y objetos físicos. Él mismo se ve duplicado en los espejos del café Comercial con la posibilidad de burlar a la policía; la realidad enmarcada por la ventana y accesible a su mirada se refleja en esos espejos que la muestran distanciada, como un mundo paralelo (p. 26). Más tarde, su imagen especular da lugar a otros yoos con quienes dialoga (pp. 151 y 153); en el momento de su detención por la policía, imagina que la víctima es su doble de los espejos del café (p. 185) y esas lunas le anticipan la figura de su deseada Miriam a la vez que manifiestan su condición de inalcanzable (p. 92). Pero la imagen reflejada puede adquirir la entidad de conciencia moral como en los escaparates de Galerías Preciados, cuando se ve a sí mismo junto a la presencia fantasmática de los maniqués y se hace un reproche (p. 57). Las imágenes del cine y los duplicados de lo real que son las imágenes de los espejos se solapan para configurar en la mente de Pelayo una realidad alternativa, infinitamente más deseable y satisfactoria que la relación con su novia Laura o que la ciudad tomada por la policía, de ahí que rechace esa realidad en beneficio de su imagen/fantasia, lo que hace desde una ensoñación consciente, pues quien habla es el Pelayo del espejo:

“En el baño, por la mañana, Pelayo había hablado con el Pelayo del espejo:

–¿Sabes una cosa que nunca te he dicho?

El Pelayo del espejo apagó la afeitadora eléctrica para escucharle mejor.

–Dime.

–Amo la imagen del amor.” (p. 42)

El amor defrauda o se quiebra, su imagen permanece incólume. Se produce, entonces, una *mise en abîme* que Pelayo también emplea en su guion, pues trata de una oficinista que quiere ser actriz y le hace una prueba un director como Bardem o Berlanga, aunque no sabe si deberían aparecer “como ellos mismos o como personajes inventados” (p. 75).

Esta ensoñación y la rutina profesional le llevan a juzgar la realidad como poco apropiada para el cine: así, los clientes de la barra del Comercial son demasiado parecidos entre sí y Pelayo reflexiona que, si fueran figurantes de cine, habría que advertir del error al ayudante de dirección (p. 16). Por el contrario, en los calabozos de la Puerta del Sol el guionista aprecia que parece el decorado de una comedia de Lubitsch (p. 186).

Una hibridación radical entre realidad y ficción –con la tesis de fondo de que son en cierto modo intercambiables– tiene lugar en el relato del rodaje de *Kolberg* (Veit Harlan, 1945) que escucha Pelayo en los calabozos de la DGS de boca del Hombre de las Abejas, un recluido en el campo de Mauthausen que había trabajado en cine científico. Cuenta éste que cuando estaban rodando esa película, impulsada por Joseph Goebbels, en los estudios de Babelsberg no se podía distinguir si el ruido de las explosiones procedía de los efectos especiales de la simulada resistencia de la ciudad a las tropas de Napoleón o del bombardeo de Berlín por aviones norteamericanos que estaba teniendo lugar en ese momento. Del mismo modo, soldados traídos del frente actuaban como extras disfrazados de soldados de 1806. En ese relato se juega a la paradoja y a la subversión de lugares comunes contraviniendo la ensoñación cinéfila: el estudio berlinés se define como “fábrica de pesadillas” y para filmar esa película –que debe servir para elevar la moral de resistencia del pueblo alemán frente al cerco soviético y aliado– se requisa gasolina de los tanques para los camiones de rodaje, con lo que se debilita esa resistencia.

La riqueza de *Rodaje* en su exploración de la dialéctica cine/realidad lleva, finalmente, a que en la propia novela se especula con el sentido de un gesto de *El verdugo*. José Luis (Nino Manfredi) lleva un sombrero de paja veraniego cuando los guardias le van a buscar y le acercan a la cárcel. En el climático plano secuencia que transcurre en la sala blanca el reo es llevado por un grupo y, detrás, el verdugo descompuesto y mareado pierde el sombrero que queda como único objeto en la inmensa sala vacía hasta que un funcionario regresa y lo recoge. El novelista se pregunta en su ficción por el sentido de ese

gesto, que prolonga la secuencia sin una función específica, con la posible explicación de introducir un contraste cómico o por la exigencia de *racord* (p. 155).

Los universos de cine

Esta historia de Manuel Gutiérrez Aragón está impregnada de tipos, lugares y actividades del mundo del cine de la época: las salas de cine de la Gran Vía madrileña, las distintas profesiones (guionista, productor, director, actores y extras, decorador, script...), gentes de la Escuela de Cine y de la revista *Nuestro Cine*, actores ficticios y reales, funcionamiento de la censura, apuntes sobre gramática fílmica, el cine científico, CEA y otros estudios, y referencias a películas proyectadas –las citadas *Las lluvias de Ranchipur* y *Tómbola*, y *El hombre de la isla* (Vicente Escrivá, 1960) con Paco Rabal y Marga López– o en rodaje, como *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963), que se filma en Cinearte y *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963) en Las Rozas.

Los profesionales y el mundo del cine se presentan con sus contradicciones. Como el director Ferrand, encarnado por el propio François Truffaut en *La noche americana* (1973), que se aísla con su audífono y define su profesión desde la incertidumbre (“un director es una persona a la que constantemente están haciendo preguntas; unas veces tiene la respuesta y otras no”), el Berlanga que rueda *El verdugo* en el estudio CEA también se ha quedado sordo y se esconde en el baño de señoras para librarse de las preguntas y huir de las quejas (pp. 156-157). En esas páginas se prefiguran las dificultades de Pelayo, que se ve obligado a convertirse en director de su propio guion *La estrategia del amor*, llega tarde al primer día de rodaje, se ve sustituido por el indefinible Mutante, le defrauda el actor protagonista, la actriz Cecilia Luna rechaza los diálogos, y, presionado por el productor Midas Merlín, se pone a rodar con el sentimiento de que “la película se está haciendo por sí misma, sin contar del todo con él” (p. 217).

Este productor –que parece responder al modelo del Jack Warner a quien se atribuye *No la quiero buena, la quiero el martes*– cierra los

negocios en comidas y bares. Rechaza el cine de autor, la voz en off y los silencios en los contraplanos de un diálogo; está acostumbrado a lidiar con la censura y evita que el guion pueda molestar a unos empresarios de la construcción y posibles inversores. Fuerza a Pelayo a iniciar el rodaje en ausencia del director previsto por miedo a los bancos y a perder la subvención. En opinión de Mutante se trata del “mayor estafador del cine, el número uno de los falsos progres de mierda...” que antes de ser productor trabajó en un circo como mago de chistera “con señoritas en mallas, enanos y conejos” (p. 63). Pero el estudio de cine y su entorno laboral pueden albergar una paradójica experiencia amorosa como la vivida por el Hombre de las Abejas en Babelsberg con la ayudante de producción Gerda: odiada hitleriana de día y dulce amante de noche.

El divismo de los actores se expone a través de la figura de Juan Luis Mañara, quien se muestra exigente en el control de su papel, considera que todo afecta a su personaje, hasta el color de las cortinas del decorado, y presiona para alargar escenas en las que se luce. Disfraza su estrellato y la preparación física en el gimnasio como el propósito generoso de ayudar a guionistas y directores, “potenciar vuestros personajes, para sacarlos de las sombras” (p. 32). Mañara siempre actúa, hablando con engolamiento, atribuyéndose méritos, ofreciéndose como salvador del guion inacabado y halagando al director Pelayo. Hay tipos que han trabajado como extras (acomodador del cine Carretas) y se ofrecen a hacerlo (camarero de cafetería Linz); y hay quien se presenta como modelo para un personaje de ficción (dueño del club Nayké).

En menos de una página, *Rodaje* describe con eficacia la condición de la censura franquista: el anonimato prepotente de las “notas de censura”, las absurdas sugerencias en sustitución de imágenes prohibidas (mesarse los cabellos en vez de intentar suicidarse), los prejuicios ultraconservadores para la imagen pública de orden social (“La hija del general no puede ser fea, y si es fea, su padre no puede ser general”) y el posibilismo del productor que cree en las buenas películas a pesar de la censura (p. 68).

Comunistas y nazis –ejemplificados por Gran Manitú y Goebbels– tienen fe en la función política del cine, en la capacidad de las películas para cambiar la realidad y contribuir a la revolución o a la resistencia del régimen. Pero ya el Hombre de las Abejas se muestra escéptico y juzga esa fe como voluntarismo desmedido, creador de otra fantasía: “Si no se conseguía ganar la guerra por obra de la película, por lo menos se podría ganar en la película” (p. 195)

En fin, a la postre, M. Gutiérrez Aragón plasma una visión del mundo con capas permeables que, como en los relatos clásicos de descenso y ascenso a los infiernos, conciben una realidad abierta e integradora en la que, herederas de la mitología –referencias iconográficas en el cine Carretas y comprensión de Laura como la ninfa Dafne– las ficciones del cine sirven como mecanismos de aprensión de lo real y posibilitan su apertura a deseos, sueños y fantasías, pero también a pesadillas. Los mitos, héroes y dioses del pasado clásico y del presente cinematográfico forman parte de la realidad y de la vida de los humanos. 🐣

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA ES CATEDRÁTICO DE TEORÍA E HISTORIA DEL CINE EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

SUS ÚLTIMOS LIBROS ESTÁN DEDICADOS A CINEASTAS ESPAÑOLES:
UNIVERSO ALMODÓVAR E *ICÍAR BOLAÍN*.