

Cine español en el aula

Ediciones Hispanogala
Colección Documenta, 3

Consejería de Educación en Francia



*Cine español
en el aula*

Edición de
JOSÉ A. PÉREZ BOUZA
GUADALUPE PÉREZ

Ediciones Hispanogalia
Colección Documenta, 3

Consejería de Educación en Francia

**CINE ESPAÑOL
EN EL AULA**

Edición de: José A. Pérez Bouza
Guadalupe Pérez

EDICIONES HISPANO GALIA
COLECCIÓN DOCUMENTA



© 2007, Consejería de Educación, Embajada de España en Francia /
Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría General Técnica.
NIPO: 651-07-127-8

Coordinación editorial: Petra Secundino

Diseño y maquetación: Antonio Ramos

Pedidos y distribución: Centro de Recursos
34, Boulevard de l'Hôpital 75005 Paris
Teléf.: 0147074858 Fax: 0143371198
@: centrorecursos.fr@mec.es

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, grabación, fotocopia, etc.– sin el permiso expreso de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

*Nuestro agradecimiento a CinEspana
por la colaboración y apoyo prestado
para la realización de esta obra.*

SUMARIO

CINE ESPAÑOL EN EL AULA

INTRODUCCIÓN / 9

1. LOS PRECURSORES: ENTRE CONTINUIDAD Y RENOVACIÓN / 9

2. EL NUEVO CINE ESPAÑOL (NCE) / 12

3. HACIA LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL CINE ESPAÑOL / 14

4. NUEVAS ESPERANZAS PARA EL SIGLO XXI / 16

5. UNA "TEMERARIA" VALORACIÓN DEL CINE NUESTROS DÍAS / 21

6. BIBLIOGRAFÍA / 25

BARRIO / 27

LA HORA DE LOS VALIENTES / 35

LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS / 45

EL BOLA / 55

PONIENTE / 61

EL LÁPIZ DEL CARPINTERO / 71

EL VIAJE DE CAROL / 79

LA LUZ PRODIGIOSA / 87

SOLDADOS DE SALAMINA / 93

LOS LUNES AL SOL / 99

PLANTA 4ª / 107

INTRODUCCIÓN

Se convierte en tarea nada fácil el intento de vislumbrar siquiera cuáles son los caminos por los que va a transitar la producción cinematográfica española de los últimos años y lo que pueda ocurrir de aquí en adelante, salvo que nos limitemos a una nómina de autores y de títulos de películas muy bien tratados, por otra parte, en el ámbito internacional. Bien es verdad que el cine español de nuestros días se ha convertido en un cine maduro en contenidos y en conformaciones técnicas, digno de exponer en cualquier país europeo o en los Estados Unidos. De hecho, nuestras películas se levantan con los mejores premios establecidos al uso y sus realizadores obtienen de unos años a esta parte los más preciados galardones. Piénsese, por ejemplo, en la elevada estima que en Francia, Italia o Estados Unidos se le tiene al “mejor cineasta manchego” Pedro Almodóvar o a clásicos realizadores españoles como Buñuel, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem o Carlos Saura, sin olvidarnos de los emergentes Alejandro Amenábar, Julio Médem o Fernando Trueba. Un dato muy de última hora que revela la buena salud de la que goza nuestro cine en la actualidad: a comienzos de 2007, de 20 películas proyectadas en nuestras salas, 15 de ellas son españolas y cinco han contado con más de un millón de espectadores y algunos como *Alatriste* –2006– de Agustín Díaz Yanes, ha contado ya con más de tres millones. Este realizador tiene ya en su haber obras como *Al límite* –1997– y *Sin noticias de Dios* –2001–.

En el trabajo que sigue recordaremos las etapas por las que ha pasado nuestra producción cinematográfi-

ca, con sus dolores y sus empeños. Los dolores por zafarse de unos administradores políticos que los españoles no habían elegido y que se empeñaban en que nuestra cultura se configurara en una gran espiral ciega ante nuevas perspectivas generales y pagada de su aislacionismo. Empeños, por otra parte, en sumarse definitivamente a las nuevas corrientes de la historia y configurar, así, una cultura, en general y fílmica en particular, capaz de extender sus tentáculos y presentarse como digna competidora y acompañante de las demás culturas. En definitiva, esbozaremos el proceso que ha llevado al cine español a las cotas de modernidad e internacionalización de las que felizmente goza en nuestros días, aún con problemas pendientes, como –y, sobre todo– el de la participación del estado en nuestras producciones o el de la constitución de esa fuerte y tan deseada industria cinematográfica que juegue a favor y no en contra de los intereses de nuestros cineastas.

1. LOS PRECURSORES: ENTRE CONTINUIDAD Y RENOVACIÓN

En los años cincuenta, los cineastas españoles pugnan por conquistar espacios de libertad, sin perder los contactos con la realidad, a través de ensayos neorrealistas, la comedia costumbrista, el drama social o el cine negro o de humor negro. En 1951, con la entrada en el gobierno como ministro subsecretario de la Presidencia del almirante Luis Carrero Blanco (más tarde presidente del gobierno), se crea el Ministerio de Información y Turismo cuya cartera será confiada al católico integrista Gabriel Arias Salgado. El

primer director general de Cinematografía, el aperturista José María García Escudero, apenas durará un mes en el cargo. La Junta de Clasificación y de Censura de Películas, evaluadora de la moralidad y “corrección” política de las producciones (en franca progresión, pese a las dificultades; por ejemplo, en 1961 ven la luz 91 creaciones), que se crea el 21 de marzo de 1952, relega a la 3ª categoría –la de películas no subvencionadas– las mejores creaciones. No obstante, en el haber de la década de los cincuenta debemos anotar la creación del Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1953.

Dentro de la comedia realista ocupa lugar pionero la figura de García Berlanga con su *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1952), con guión de Juan Antonio Bardem. Con películas como esta, o con *Los jueves, milagro* (1957), del propio Berlanga, se consigue atraer hacia la pantalla a la pequeña burguesía conservadora, la clase social más mimada del régimen.

La comedia costumbrista encuentra un buen representante en la figura de Fernando Fernán Gómez con *La vida por delante* (1958), *La vida alrededor* (1959), nueva versión de la anterior, pero menos exitosa, o *Sólo para hombres* (1960), que puede considerarse la primera comedia feminista española.

Si el neorealismo nos descubre la ciudad de Madrid, el cine negro nos pone en contacto con la realidad de Barcelona. Las bases de este cine de humor negro, policiaco, lo asientan dos producciones de 1950: *Apartado de Correos 1001*, de Julio Salvador y *Brigada Criminal*, de Ignacio F. Iquino. La primera sobre el tema del tráfico de drogas, la segunda sobre el atraco a un banco.

Del 14 al 29 de mayo de 1955 se organizan en el Cine Club del SEU de Salamanca, dirigido por Basilio Martín Patino, unas *Conversaciones cinematográficas* que constituyen un hito en la historia de nuestra filmografía y a las que asistieron, entre otros, José María García Escudero, Ricardo Muñoz Suay, José Luis Sáenz de Heredia, Fernando Fernán Gómez, Luis García Berlanga, Fernando Lázaro Carreter, Alonso Zamora Vicente, Jesús Fernández Santos, Antonio del Amo, Juan Antonio Bardem y Basilio Martín Patino. De las jornadas salió un texto firmado por los dos últimos en el que se decía: “El cine español vive aislado; aislado no sólo del mundo, sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cine español continúa cultivando tópicos conocidos [...] El problema del cine español es que [...] no es ese testigo que nuestro tiempo exige a toda creación humana” (cit. en Seguin, 46). Bardem resumió así el balance final de las jornadas en su conocido pentagrama: “El cine español actual es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (Seguin, id.).

El ambiente intelectual en la España del régimen había creado, con mucha dificultad, un caldo de cultivo favorable a la disidencia. Recordemos la concentración el día del entierro del filósofo José Ortega y Gasset, el 18 de octubre de 1955; la celebración “parcial” del Congreso Universitario de Escritores Jóvenes en la Universidad de Madrid en noviembre de 1955; la carta de intelectuales pidiendo la liberación de los estudiantes detenidos en

1956, 2 de noviembre de ese mismo año; el homenaje a Antonio Machado ante su tumba en Colliure, 22 de febrero de 1959, etc.

Así surgen las creaciones de Bardem, mucho más comprometido que Berlanga, con las que se asientan los fundamentos del drama social, con producciones como *Muerte de un ciclista* (1955), de gran éxito en el festival de Cannes, *Calle Mayor* (1956) o *La venganza* (1957), titulada inicialmente *Los segadores*. Con ello, decae el melodrama rural y adquiere gran peso el drama urbano realista en la línea de la "polémica" *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, si bien por muy poco tiempo, porque lo que comienza a triunfar es ese drama de ideas con raíces teatrales y aspectos moralistas, como *El baile* (1959) de Edgar Neville.

Más allá de las adscripciones genéricas (comedia, melodrama, drama social...), en los años cincuenta debemos considerar también aquellas producciones basadas en el fútbol o en el universo de la tauromaquia; en este último terreno, podemos destacar, también de Bardem, *Los golfos* (1959) y *A las cinco de la tarde* (1960). No nos interesa aquí el cine de adoctrinamiento político ni el cine religioso, si bien somos conscientes de que este tipo de producciones refleja los gustos de aquella sociedad española transida por la "larga noche de piedra".

Con todo, la verdadera disidencia puede cifrarse alrededor del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) que había sido creado en 1947 y alrededor de la Universidad. Desde el punto de vista fílmico, los

dos artífices de esta disidencia con la que se despierta la adormilada censura son Berlanga y Bardem, precisamente dos de los alumnos de la primera promoción del IIEC.

En Berlanga, tras las leves críticas de *Novio a la vista* (1953), *Calabuch* (1956) o *Los jueves, milagro* (1957), se suceden críticas cada vez más ácidas con guión de Rafael Azcona: *Plácido* (1961), *El verdugo* (1963).

Fernando Fernán Gómez comenzó con comedias al uso de escaso interés (*La vida por delante*—1958— y *La vida alrededor*—1959—), pero sus dos obras maestras (*El mundo sigue*—1963— y *El extraño viaje*—1964—) pueden considerarse dignos epígonos del cine disidente.

Como continuadoras de lo absurdo inherente al realismo español, esperpéntico, rayano con el humor negro, cabe destacar las primeras películas de Marco Ferreri, con guión de Rafael Azcona, de las que *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960) pueden considerarse obras maestras de este género.

Cabe cerrar este apartado referido al continuismo y la disidencia con la vuelta de Buñuel a España y el rodaje, en 1961, de *Viridiana* que, con gran habilidad, logró superar la censura, representar a España en el Festival de Cannes y obtener la Palma de Oro. No se estrenó en España hasta 1977, y se salvó de la destrucción gracias a tratarse de una coproducción con Méjico (Gustavo Alatriste). Finalmente, Carlos Saura debuta en el cine español con *Los golfos* (1959), obra de referencias neorrealistas, pero que se aparta de posos humorísticos y de los dramas de ideas de Bardem, y preludia el Nuevo Cine Español, pese al poco impacto y a la mala acogida comercial en su momento.

2. EL NUEVO CINE ESPAÑOL (NCE)

En 1962 se crea la Escuela Oficial de Cine, versión moderna del IIEC, al mismo tiempo que el coronel del cuerpo jurídico del Ejército del Aire, José María García Escudero, se hace cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Salen a la luz producciones importantes, con crítica social muy suavizada y de escaso éxito. Mario Camus comienza con dos de sus mejores logros: *Los farsantes* (1963) y *Young Sánchez* (1964). La obra emblemática de la época es la película de Basilio Martín Patino *Nueve cartas a Berta* (1965), a la que siguen *Canciones para después de una guerra* (1971) y *Queridísimos verdugos* (1973). En este período también merecen ser destacados Francisco Regueiro que, con *Amador* (1965), realiza una obra maestra del humor negro sobre la imposibilidad de las relaciones hombre-mujer o Jaime Camino con *Los felices sesenta* (1963), *Mañana será otro día* (1967) y *España otra vez* (1968).

Caso aparte es el del aragonés Carlos Saura, profesor en el IICE de muchos de los futuros cineastas del NCE que, con la colaboración del productor Elías Querejeta, da a luz *La caza* (1965), Oso de Plata en el Festival de Berlín y perfecta radiografía “sobre la mentalidad de la base sociológica adicta al franquismo” (Gubern *et alii*: 320) y cuyo título original era *La caza del conejo* (léase en el título las supuestas connotaciones eróticas que hacen que sea prohibido). A ella seguirán *Pepermint frappé* (1967), *Stress es tres, tres* (1968) y *La madriquera* (1969), acertadas disecciones del estamento burgués presentes ya en *La caza*.

Se debe mencionar también la Escuela de Barcelona (Carles Durán, Ricard Bofill, Jacinto Esteva Grewe, autor de *Dante no es únicamente severo* –1967–, tal vez la película más significativa del “supuesto” grupo, Joaquín Jordá, Portabella, Muñoz Suay, Joseph Maria Forn, Jaime Camino, Gonzalo Suárez, Vicente Aranda...), nacida como reacción al grupo de cineastas del NCE y con algunos productos insólitos; su acta de bautismo lo constituye la extraña película de Vicente Aranda *Fata Morgana* (1966).

Los tres precursores más reconocidos –Bardem, Berlanga y Fernán-Gómez– siguen produciendo, pero las intenciones (y la práctica) de la política reinante pretenden reducirlos a un “arbitrario” ostracismo que, desgraciadamente, produjo el retiro temporal, voluntario o involuntario, de los tres cineastas, originando, a veces, la creación de productos acomodaticios; el caso más paradigmático es el de Bardem y, en menor medida, el de Fernán-Gómez que se dedicó generalmente a las interpretaciones.

No obstante, dentro de este ostracismo dañino, tenemos que subrayar que Berlanga, en colaboración con su viejo amigo Azcona, creó una de las mejores películas españolas: *El verdugo* (1963), obra en coproducción con Italia y que tantos problemas causó a los políticos del momento tras su presentación en el Festival de Venecia.

Citemos, finalmente, la labor del prolífico Jesús Franco que destaca, entre otras cosas, en el subgénero del cine fantástico, con obras como *Gritos en la noche* (1961), *La mano de un hombre muerto* (1962) o *El*

conde Drácula (1970), por citar sólo algunos ejemplos. Pasa por ser el creador del cine pornográfico español.

En los años sesenta asistimos también a la aparición del actor Paco Martínez Soria, que conoce un amplísimo éxito con *La ciudad no es para mí* (1966), de Pedro Lazaga.

En octubre de 1969 la caída de Manuel Fraga Iribarne dio paso a la muerte anunciada del franquismo. Los celos de la censura se recrudecen, como en el caso de *Canciones para una guerra* de Basilio Martín Patino, con plácet político de exhibición sólo en 1971, tras 27 cortes, y que no recibió el permiso de exhibición comercial hasta 1976.

Al mismo tiempo asistimos a la presencia de un cine de oposición: Jaime de Armiñán (*El amor del capitán Brando* –1974–, *Jo papá* –1975–), Pedro Olea (*La casa sin fronteras* –1972–, *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* –1975–, con Concha Velasco como protagonista), Mario Camus (*Los días del pasado* y *La joven casada* –1976–), Carlos Saura, verdadero opositor al régimen (*El jardín de las delicias* –1970–, *Ana y los lobos* –1972–, *La prima Angélica* –1973–, *Cría cuervos* –1975–) o recién llegados como Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón, Ricardo Franco, o Jaime Chávarri. . .

En este cine de oposición, más que de disidencia, brilla el trabajo de Elías Querejeta, uno de los productores más importantes en 1974 y 1976: *El espíritu de la colmena* (1973), primer largometraje de Víctor Erice; *La prima Angélica* (1973); *Cría cuervos* (1975), definitiva consagración internacional de Carlos Saura; *Pascual Duarte*; *El desencanto* (1976), sobre el poeta Leopoldo Panero, de

Jaime Chávarri. José Luis Borau presenta ante el público del Festival de San Sebastián su *Furtivos* (1975), una semana antes de que Franco firmara sus últimas sentencias de muerte.

Este cine de oposición al régimen será completado por una “tercera vía” en la que jugó importante papel el antiguo guionista José Luis Dibildos, ahora metido a productor (poseía la productora Ágata Films), con una primera película de Roberto Bodegas, *Españolas en París* (1969), a la que siguieron *Vida conyugal sana* (1973), y *Los nuevos españoles* (1974). En este empeño por internacionalizar nuestro cine y acercar a las pantallas a la clase media de las ciudades –abandonada por el cine comercial– podemos destacar también *Tocata y fuga de Lolita* (1974), película de gran éxito o *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1974) de Antonio Drove, incluso *La mujer es cosa de hombres* (1975) de Jesús Yagüe. El otro gran productor de esta “tercera vía” sería Antonio Cuevas, propietario de Kalender Films, que arropó la creación de Manuel Summers (*Adiós, cigüeña, adiós* –1970–, *El niño es nuestro* –1972–, *Ya soy mujer* –1974–, *Mi primer pecado* –1976–) o algunos intentos de Jaime de Armiñán: *Mi querida señorita* (1971), *¡Jo, papá!* (1975).

Entre mediados de los sesenta y la primera mitad de los setenta se produce un reverdecimiento del cine negro en el que hay que incluir *El crack* o *Volver a empezar* (1982) de José Luis Garci, esta última premiada con un Óscar en 1983.

Pero, sin duda, el género triunfante en este período es la comedia a la que volvió Berlanga con la trilogía *La escopeta nacional* (1977), *Patrimonio nacional* (1981) y

Nacional III (1982) y dentro del género irrumpe una nómina de cineastas jóvenes como Fernando Colomo, con *Tigres de papel* (1977) y *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978); Fernando Trueba se inicia con *Ópera prima* (1980) y José Luis Cuerda con *Pares y nones* (1982). En este género destaca también la irrupción del cineasta llamado a revolucionar el cine español posterior, Pedro Almodóvar con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1981).

El verdadero cineasta de la transición es Manuel Gutiérrez Aragón, desde sus comienzos en *Habla mudita* (1973), pasando por sus dos creaciones de 1977, *Camada negra* y *Sonámbulos*, hasta *Maravillas* (1980), su primera gran obra, y *Demonios en el jardín* (1982).

3. HACIA LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL CINE ESPAÑOL

Asistimos, en los años 80, a una gran presencia del cine español en otros países y los directores dejan un poco de lado los géneros manidos que habían trabajado en los comienzos de la democracia y vuelven a sus temas y a su personal estilo. Fue la década de concesión del primer Óscar a una película española (José Luis Garci: *Volver a empezar*) y de premios en varios festivales europeos a nuestras producciones: Oso de Oro en Berlín a *La colmena* (1983); premio de interpretación masculina en el festival de Cannes a Paco Rabal y Alfredo Landa por *Los santos inocentes*; premio de interpretación a Fernán Gómez en 1983, en el Festival de Venecia, por *Los zancos* de Saura; premio de la mejor contribución artística a *Carmen*

en Cannes, en 1983. Asimismo, el Festival de San Sebastián recupera la categoría A en 1985.

En esta década se llevan al cine multiplicidad de novelas: *Crónica del Alba*, de Sender, *Réquiem por un campesino español*, del mismo novelista aragonés, *Últimas tarde con Teresa*, de Juan Marsé, *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán, *Bearn*, de Llorenç de Vilallonga, *La colmena*, de Cela, *Los Santos inocentes*, de Delibes, *Las bicicletas son para el verano*, relato de Fernán Gómez, *Asesinato en el comité central*, de Manuel Vázquez Montalbán...

Se vuelve a la comedia, con tintes madrileños: Fernando Colomo (*La línea del cielo*, 1983), Miguel Hermoso (*Truhanes*, 1983), Manuel Gutiérrez Aragón (*Feroz*, 1984 y *La noche más hermosa*, 1984), Luis García Berlanga (*La vaquilla*, 1985), Jaime de Armiñán (*Stico*, 1984 y *La hora bruja*, 1985), Francisco Regueiro (*Padre nuestro*, 1985), Gonzalo Suárez (*Epílogo*, 1985)...

Del mismo modo que la literatura, la historia es el otro argumento fílmico en los años finales de la década de los ochenta y comienzos de los noventa. Guerra y franquismo siguen estando presentes en *¡Ay, Carmela!* (1990), de Saura, adaptación de la obra teatral de Sanchís Sinisterra, del mismo modo que en *A los cuatro vientos* (1987), de José Antonio Zorrilla, o *La noche más larga* (1991) de José Luis García Sánchez. En otras ocasiones la guerra sólo ejerce un papel de telón de fondo, como en *La guerra de los locos* (1986) de Manuel Matji, *Mambrú se fue a la guerra* (1986) y *El viaje a ninguna parte* (1986), ambas de Fernando Fernán Gómez, o *La mitad del cielo* (1986) de Manuel Gutiérrez Aragón, Concha de Oro en el festival de San Sebastián.

El franquismo se vacía de emoción en las dos películas de Fernando Trueba: *El año de las Luces* (1987) y *Belle Époque* (1992), óscar a la mejor película extranjera en 1994.

A veces la historia se retrotrae mucho más en el tiempo; es el caso de *El rey pasmado* (1991), de Manuel Uribe. Consideración aparte merece la imponente obra de Basilio Martín Patino, *Madrid* (1987), llena de pesquisas sobre la relación entre el pasado y el presente.

“Si Carlos Saura ha sido el cineasta del fin del franquismo y Gutiérrez Aragón el de la transición, Pedro Almodóvar merece el sobrenombre de mensajero de la España contemporánea” (Seguin, 82), “eje central de la comedia española surgida en los ochenta” (Gubern *et alii*, 438). Su internacionalización la consiguió con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), vista por más de tres millones de españoles. Almodóvar merecería un capítulo especial. Limitémonos a citar por orden cronológico sus creaciones, prescindiendo de sus primeros trabajos: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1979-1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Átame!* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *Came trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004), *Volver* (2006).

El cineasta manchego, junto con Aranda y Bigas Luna, materializa el modelo de cine español que se pretendía conseguir a mediados de la década de los noventa. Este último, con la proyección internacional de algunas

obsesiones —el erotismo y la gastronomía—, ha conseguido excelentes éxitos en trabajos como *Lola* (1986), *Las edades de Lulú* (1990), *Jamón, jamón* (1991), *Huevos de oro* (1993), *La teta y la luna* (1994) y *Yo soy la Juani* (2006).

Y Víctor Erice, el autor de *El espíritu de la Colmena* (1973), encabeza esa tendencia más personal, fuera del cine industrial y prolífico, con *El sol del membrillo* (1992), *Alumbramiento* (2002) o *La morte rouge* (2006), tendencia que siguen Montxo Armendáriz con *Las cartas de Alou* (1994), *Alas de mariposa* (1991) o *La madre muerta* (1993); Enrique Urbizu, *Cachito* (1995), *La caja 507* —2002— y *La vida mancha* —2003—, Álex de la Iglesia (*Acción mutante* —1993—, *Perdita Durango* —1997—, *Muerto de risa* —1999—) y Julio Médem, con su personal universo de *Vacas* (1991), *La ardilla roja* (1993), *Tierra* (1995), *Los amantes del círculo polar* (1998) o *Lucía y el sexo* (2000).

La nueva generación de directores de estos años ochenta reunió un grupo de actores, más en consonancia con los temas que deseaban tratar y próximos a los intereses comunes. Es así como llegan a la pantalla curtidas actrices como Carmen Maura o Victoria Abril, musas de Almodóvar y Vicente Aranda, respectivamente, a las que hay que añadir Verónica Forqué, Imanol Arias, Asumpta Serna, Ángela Molina, Óscar Ladoire, Antonio Resines, Silvia Munt, Antonio Banderas, Gabino Diego. Debemos añadir, también, la pareja formada por Silvia Munt y Jorge Sanz, con la compañía casi permanente de Gabino Diego.

4. NUEVAS ESPERANZAS PARA EL SIGLO XXI

Dice a propósito del cine español finisecular Heredero (1997): "Ni la estructura de producción de entonces [década de los ochenta], ni el entramado financiero que la alimentaba, ni el esquema inspirador de la protección pública que la sostenía, ni la nómina profesional en ejercicio, ni las imágenes que ésta era capaz de crear, ni el retrato sociológico del público que las consumía han permanecido indemnes frente a tales cambios. Estas coordenadas básicas y muchos otros factores que podrían considerarse secundarios configuran, entrada ya la segunda mitad de la década [de los noventa], una radiografía cinematográfica sustancialmente distinta, un paisaje diferente que, como no podía ser de otra manera, tiene también su correspondiente reflejo en las pantallas y en los medios de comunicación" (Heredero, 1997, 23).

A la Ley Miró (diciembre de 1983), basada en el fomento de proyectos con calidad y el impulso de nuevos realizadores, sucede, en 1996, la política del Partido Popular que cambia el sistema de ayudas, concediéndolas sobre el rendimiento de las producciones en taquilla y conservando sólo estas ayudas para el caso de los nuevos realizadores. La política de Pilar Miró facilitó ya entonces una primera cosecha de 62 nuevos directores entre 1984 y 1989, con su *opera prima*, en un conjunto total en aquellos 6 años de 391 títulos producidos en España. En esta nueva estrategia de ayudas y financiaciones del cine español debutan muchos jóvenes con meritorios trabajos: Juanma Bajo Ulloa, Enrique Urbizu, Julio Médem, Alex de la Iglesia, Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez, Manuel

Gómez-Pereira, Fernando León de Aranoa, Daniel Calparsoro, Agustín Díaz Yanes, Alejandro Amenábar, Marc Recha, David Trueba, Javier Fresser y otros; todos ellos con trayectorias prometedoras hoy en día en su haber. Se pueden citar, asimismo, nombres como Mariano Barroso, Icíar Bollain, Isabel Coixet, Santiago Segura, Benito Zambrano, Achero Mañas, Juan Carlos Fresnadillo, La Cuadrilla (Santiago Aguilar y Luis Guridi), Azucena Rodríguez, Joaquín Oristrell, Miguel Albadalejo, Manuel Huerga, María Ripoll y muchos más, hasta completar una nómina de más de 200 creadores, de los que 30 son mujeres, con la figura de Rosa Vergés como pionera. Paralelamente, los directores asentados en anteriores décadas continúan en pleno proceso creador: Carlos Saura, José Luis Garci, Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis Cuerda, Bigas Luna, Pedro Almodóvar, Fernando Trueba, Montxo Armendáriz, etc.

La eclosión de mujeres cineastas es un hecho revelador, sobre todo si tenemos en cuenta que desde el lejano cine sonoro hasta finales de los años ochenta (un período de sesenta años) sólo una docena de mujeres habían ejercido como directoras: Rosario Pi, Ana Mariscal, Margarita Aleixandre, Josefina Molina, Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, Isabel Mulá, Virginia Nunes, Pilar Távora, Cristina Andreu, Ana Díez e Isabel Coixet (si bien esta última se da realmente a conocer en 1996).

Este relevo generacional que ocurre en los años noventa tiene poco que ver con aquel Nuevo Cine Español (NCE). "No estamos ahora frente a ningún "movimiento" de naturaleza programática, y mucho menos teórica; ante ninguna bandera reivindicativa de carácter estético o narrativo; ante ninguna formación generacional que se aglutine en

torno a un ideario cinematográfico común, como en aquel entonces lo pudo ser —de manera más o menos difusa— el “realismo crítico” (Herederó, 1999: 15). Además, a diferencia de lo que ocurriera con la oleada de los componentes del Nuevo Cine Español, los nuevos cineastas “no provienen de ninguna escuela oficial, de hecho inexistente al comienzo de la década. Ni siquiera son muchos los que han pasado ocasionalmente por los cursos de algún centro privado, ya que la inmensa mayoría ha tenido que velar sus primeras cámaras en el campo del cortometraje y abrirse camino por cuenta propia” (Id., 16). Más aún, cuando acceden a realizar su primer trabajo poseen alrededor de la treintena de años, lo cual quiere decir que ninguno de ellos sentía sobre sus espaldas el peso de la historia política; y para su imaginario no existe apenas el pasado, pues el contexto político no les era tan adverso, como para galvanizar sus energías en una dirección determinada, algo que sí había ocurrido en la década de los sesenta, en que se decidía impulsar la carrera de nuevos profesionales, potenciando, por ejemplo, a los alumnos de la EOC.

No obstante, tenemos algunas excepciones de directores que sienten todavía alguna necesidad de revelar su actitud frente al pretérito, como es el caso de Arantxa Lazkano (*Los años oscuros*, 1992), Juanma Bajo Ulloa (*Alas de mariposa*, 1991), Azucena Rodríguez (*Entre rojas*, 1995), María Miró (*Los bailes del retorno*, 1995), Santiago Matallana (*El ángel de la guarda*, 1996), Álex de la Iglesia (*Muertos de risa*, 1999) o Julio Médem (*Vacas*, 1991). Se podían añadir Agustín Díaz Yanes, Mariano Barroso, Gracia Querejeta, Fernando León de Aranoa;

incluso, en dirección distinta y en coincidencia con Álex de la Iglesia, La Cuadrilla.

Los temas de esta hornada de cineastas son los de la actualidad. Los medios audiovisuales (televisión, publicidad, diseño, cómic, videoclips, el diseño, la moda, la música rock...), con los que han convivido desde la infancia, influyen más en la construcción de sus universos y lenguajes personales que la tradición cinematográfica anterior, cosa que los diferencia de sus predecesores. Tampoco acuden a la tradición literaria de manera frecuente. Sus películas hablan de los problemas de la juventud actual (problemas emocionales y sexuales, desasosiegos vitales y amorosos, relaciones paterno-filiales, el paso a la madurez) desde una perspectiva individual, si bien se refleja, muchas veces de manera indirecta, la realidad social y política (desempleo, inmigración, drogas, homosexualidad, emisiones televisivas...). Esto ocurre en obras como *La ardilla roja* (Julio Médem, 1993), *Éxtasis* (Manuel Barroso, 1996), *Alas de mariposa*, *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995), *Todo es mentira*, *Antártida*, *Hola, ¿estás sola?*, *Familia*, *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), *Más que amor*, *frenesí*, *La pistola de mi hermano* (Ray Loriga, 1997), *Airbag* (1997), *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1997)... El lado oscuro y los secretos de la familia son el tema alrededor del que giran muchas de las producciones de esta década: *Los amantes del círculo polar*, *Solas*, *El barrio*, *La madre muerta*, *Alas de mariposa*, *Una estación de paso*, *El último viaje de Robert Rylands*, *Éxtasis*, *La buena vida*, *Hola, ¿estás sola?*, *Cachito*, *Alma gitana*, *Nadie hablará de nosotras*...

De hecho, se puede decir que muchos de los productos ofrecen una visión ética importante sobre diversos aspectos de la sociedad española de nuestros días. En esta dirección se encuentran películas como: *El día de la bestia* (De la Iglesia, 1995), *Hola, ¿estás sola?* y *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1995 y 1999, respectivamente), *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1991), *Salto al vacío* y *A ciegas* (Daniel Calparsoro, 1995 y 1997, respectivamente), *Boca a boca* (Gómez Pereira, 1995), *Cosas que nunca te dije* (Isabel Coixet, 1997), *El último viaje de Robert Rylands* (Gracia Querejeta, 1994), *Sexo oral* e *Insomnio* (Chus Gutiérrez, 1994 y 1998, respectivamente), *Familia* y *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1997 y 1998, respectivamente), *La primera noche de mi vida* (Miguel Albadalejo, 1998), *Tesis* y *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1996 y 1997, respectivamente).

“(…) Inquietudes y fenómenos como los de la televisión basura, la xenofobia y el racismo, la dificultad de encontrar trabajo, la soledad emocional, la aventura de mujeres emigrantes para encontrar un espacio humano y social en la España profunda, la corrupción policial, el sexo telefónico, la eutanasia, las familias disfuncionales, la pobreza de los barrios chabolistas, los círculos lumpen del paro y de la droga, la tolerancia frente a distintas formas de entender y de practicar la sexualidad, el trabajo ocasional, el voluntariado social, las servidumbres de la institución familiar, los nuevos roles de hombres y mujeres en las relaciones de pareja, la importancia que se le concede al físico y a la belleza en el universo juvenil... [...] [Pero la mayoría de estos cineastas] abomina de las pretensiones testimoniales en primer grado, no cree para nada que el

cine pueda ayudar a transformar la sociedad y, quizás como consecuencia de todo ello, puede mirar en derredor suyo con mayor amplitud” (Herederó, 1999, 20-21).

Si miramos nuestra filmografía precedente, podríamos decir que esta nueva y numerosa hornada de cineastas jóvenes, gracias a su coexistencia con la imagen (desde el cómic hasta la realidad virtual) y a la comunicación sin fronteras (la conocida “aldea global” en la que habitamos) rompe, en primer lugar, con la exclusividad o, cuando menos, con la preponderancia de las raíces literarias anteriores y, en segundo lugar, se aleja de los vínculos sociologistas y costumbristas típicos de ese cine español realista que nos ha precedido.

Si hay recurrencia a lo literario se hace bajo el prisma de la promiscuidad entre los géneros clásicos, como puede verse en filmes como *Todo por la pasta* (1991), *La ardilla roja* (1993), *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995), *Cosas que nunca te dije* (1997), *Éxtasis* (1995), *Boca a boca* (1995), *El día de la bestia* (1995), *Familia* (1996), *Sólo se muere dos veces* (Esteban Ibarretxe, 1996), *Torrente. El brazo tonto de la ley* (1998), *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1998) y otros.

A todo esto, una pregunta nos asalta: ¿el público asume con facilidad este tipo de creación alejado de los moldes cinematográficos americanos (comedia sofisticada, cine fantástico, de ciencia-ficción y de terror) y las tradiciones enraizadas en el cine español (cine costumbrista, crónica negra, drama familiar, esperpento)? Esto lo pretenden resolver nuestros cineastas haciendo compatibles el cine que a ellos les gustaría rodar y la comercialización,

que está en la base como elemento que permite continuar su trabajo; de ahí los intentos por volver al epicentro del relato convencional: la capacidad de “contar historias”. Este ensamblaje ocurre en producciones como *Nadie hablará de nosotras...* (Díaz Yanes, 1995), *Mi hermano del alma* y *Éxtasis* (Barroso, 1994 y 1996, respectivamente), *Una estación de paso* y *El último viaje* (Querejeta, 1992 y 1994), *Familia* y *Barrio* (León de Aranoa, 1997 y 1998, respectivamente) o *Solas* (Benito Zambrano, 1998). Del mismo director son las posteriores *Padre coraje*—documental, 2002— y *Habana Blues*—2005—).

Y, fenómeno curioso en relación con todo lo que llevamos dicho, se recupera el documental con obras como *Innisfree* y *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1990 y 1997, respectivamente), *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992), *Sexo oral* (Chus Gutiérrez, 1994) o *Calle 54* (Fernando Trueba, 2000). Y la magnífica *Las cajas españolas* (2004) de Alberto Porlan, *Exilios* (2005) de Xan Leira, sobre el escritor gallego Lorenzo Varela, *El grito del silencio* (2006) de Jean Ortiz, sobre las fosas comunes del franquismo o *Rejas en la memoria* (2004), del realizador Manuel Palacios.

De cara a la rentabilidad estética de esta multiplicidad de perspectivas y visiones de una realidad desde diversas ópticas tenemos, sin embargo, que reconocer que, de cara al impacto en el espectador, “los avances del cine español parecen más ligados a los éxitos puntuales y aislados de algunos títulos —con independencia de que están o no realizados por los nuevos directores— que a la globalidad [...]” (Heredero, 1997, 33). Así, por ejemplo, esta bonanza del impacto de las nuevas creaciones en el

público en el año 1995 obedece a los buenos rendimientos de taquilla de unas pocas películas como *Two much* (Fernando Trueba, 1994), *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995), *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994), *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea, 1995). El realizador cubano —1928-1996— había dirigido en 1993 *Fresa y Chocolate* e *Historias de Kronen* (Montxo Armendáriz, 1994). Estas fueron las cinco películas españolas de más recaudación en esos años. Sólo dos nuevos realizadores podrían entrar dentro de ese tramo de rentabilidad: Álex de la Iglesia (*El día de la bestia*, 1995) y Manuel Gómez Pereira (*Boca a boca*, 1995). Posiblemente asistamos en la segunda mitad de la década de los años noventa al nacimiento de nuevas generaciones de espectadores que corre paralelo a la gran abundancia de realizadores noveles y a la constatación de que tanto cineastas experimentados (Fernando Colomo respaldó a Daniel Calparsoro en su inicial *Salto al vacío* (1995) y José Luis Cuerda lo hizo con Alejandro Amenábar); como músicos (Alberto Iglesias con Julio Médem; Bingen Mendizábal con Mariano Barroso, Juanma Bajo Ulloa o Enrique Urbizu; Ángel Illarramendi con Gracia Querejeta; Bernardo Bonezzi con Gómez Pereira, Urbizu, Díaz Yanes o Icíar Bollaín); pasando por fotógrafos (Flavio Martínez Labiano con Mariano Barroso, Álex de la Iglesia o “La Cuadrilla”; Alfredo Mayo con León de Aranoa o Alejandro Amenábar; Fernandon Arribas y Hans Burmann con Manuel Gómez Pereira); y por actores (Victoria Abril con Díaz Yanes; Charo López con Daniel Calparsoro; Federico Luppi con Mariano Barroso; Fernando Valverde y Francisco Rabal con Bajo Ulloa; Ana Belén y Juanjo Puigcorbé con Gómez

Pereira; Juan Luis Galiardo con León de Aranoa) colaboran en los productos de los nuevos cineastas.

Podemos decir, con Fernando Méndez-Leite, que "Entre la aparición de Almodóvar y la consagración de Amenábar el cine español ha producido muchas más películas interesantes que en toda su historia anterior" (Méndez-Leite, 2000, 96).

De este modo, la década de los noventa, en esa búsqueda de internacionalización de nuestro cine, bascula sobre la figura de Pedro Almodóvar y el descubrimiento de Alejandro Amenábar. Este director fue dado a conocer por el también cineasta José Luis Cuerda que lo lanza a la fama con películas como *Tesis* (1996) y *Abre los ojos* (1997).

Pero no debemos olvidar que a la reconciliación de nuestro cine con el público, basada en la negativa a considerar nuestros productos cinematográficos como de segunda categoría frente a los trabajos europeos o norteamericanos, también contribuyeron las generaciones anteriores: la de los "clásicos" y la de los "intermedios" o cineastas de la transición.

4.1. Entre los cineastas "clásicos" verdad es que Berlanga ya no consigue resultados tan brillantes con *Todos a la cárcel* (1993), *París Tombuctú* (1999) o *El sueño de la maestra* (2002). Fernando Fernán-Gómez no mejora la apreciación con *Pesadilla para un rico* (1997), *A porta do Sol* (1998), sí con *Lázaro de Tormes* (2001). Algo mejor podemos decir de José Luis Borau con *Niño nadie* (1996) y *Leo* (2000), o de Gonzalo Suárez, responsable de *La reina anónima* (1992), *El detective y la muerte* (1994), *Mi nombre es sombra* (1995) y *El por-*

tero (2000). Carlos Saura continúa con sorpresas y también con decepciones: *¡Dispara!* (1993), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), *Goya en Burdeos* (1999), *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001), *Salomé* (2003), *El séptimo día* (2004), *Iberia* (2005). Mario Camus es el más prolífico, si bien irregular: *Después del sueño* (1992), *Sombras en una batalla* (1993), *Amor propio* (1994), *Adosados* (1996), *El color de las nubes* (1997), *La vuelta del Coyote* (1997), *La ciudad de los prodigios* (1999) o *La playa de los galgos* (2001). Gonzalo Suárez, con *El candidato* (2002). Basilio Martín Patino continúa con *La seducción del caos* (1991), *Carmen y la libertad* (1996), *El grito del Sur: Casas Viejas* (1996) y *Octavia* (2002).

4.2. La generación "intermedia" o de la transición tiene como protagonistas principales a Pedro Almodóvar y a Fernando Trueba. Más arriba hemos citado, casi al completo, la filmografía de Almodóvar, ya de sobras conocida por todos los lectores y cinéfilos. El caso de Fernando Trueba casi es similar en éxitos al del cineasta de la "movida". Después de sus *Ópera Prima* (1980) y *El año de las luces* (1986), realiza su oscurizada *Belle Epoque* (1992), vive su etapa americana con *Two much* (1994) y prosigue con *La niña de tus ojos* (1998), *El embrujo de Shangai* (2002) y *El milagro de Candeal* (2004).

Al lado de estas dos figuras cimeras de nuestro cine actual, contamos asimismo y dentro de esta generación de transición al cine de nuestros días, con la

presencia de otros realizadores como Vicente Aranda, con realizaciones tan diversificadas como *El amante bilingüe* (1992), *Intruso* (1993), *La mirada del otro* (1997), *La pasión turca* (1994), *Libertarias* (1996), *Celos* (1999), *Juana la Loca* (2001), *Carmen* (2003), *Hay motivo* (2004) y *Tirante el Blanco* (2006). Bigas Luna es autor de películas atrevidas, como *La camarera del Titanic* (1997) y *Son de mar* (2001), y otras bastantes decepcionantes como *Bámbola* (1996) o *Volaverunt* (1999). Manuel Gutiérrez Aragón abordó serenamente las historias de *El rey del río* (1996), *Cosas que dejé en La Habana* (1997) y *Visionarios* (2001), *El caballero Don Quijote* (2002), *La vida que te espera* (2004) y *Una rosa de Francia* (2005). Montxo Armendáriz, cineasta en progreso, con *Historias del Kronen* (1994), *Secretos del corazón* (1997), *Silencio roto* (2001), *Escenario móvil* (2004) u *Obaba* (2005). Ventura Pons, creador muy personal, con sus trabajos *El porqué de las cosas* (1995), *Actrices* (1996), *Caricias* (1997), *Amigo/amado* (1998) o *Anita no pierde el tren* (2000), *El gran gato* (2002), *Amor idiota* (2004), *Animales heridos* (2005) y *La vida abismal* (2006). José Luis Garci, cada vez más convencional y conservador, dirigió con maestría *Canción de cuna* (1994), *La herida luminosa* (1997), *El abuelo* (1998), *You're the One* (2000), *Historia de un beso* (2002), *Tiovivo c. 1950* (2004), *Ninette* (2005) y *Luz de domingo* (2006). Debemos destacar, asimismo, a José Luis García Sánchez (*Suspiros de España y Portugal* (1995), *El seductor* (1995), *La marcha*

verde (2002), *Franky Banderas* (2004), *¡Hay motivo!* (2004), *María querida* (2004) y *Life and Times of Jess Franco* (2006)); Pilar Miró (*El perro del hortelano* (1995) y *Tu nombre envenena mis sueños* (1996)); Ricardo Franco (*La buena estrella* (1997) y *Lágrimas negras* (1998)); José Luis Cuerda (*La lengua de las mariposas* (1999), *Primer amor* (2000), *Hay motivo* (2004, corto) y *La educación de las hadas* (2006)) y Jaime Chavarrí (*Besos para todos* (2000), *El año del diluvio* (2004) y *Camarón* (2005)); Imanol Uribe con *Bwana* (1995) y *Extraños* (1998). Fernando León de Aranoa, con importantes obras como *Caminantes* (2001), *Los lunes al sol* (2002) y *Princesas* (2005).

5. UNA “TEMERARIA” VALORACIÓN DEL CINE DE NUESTROS DÍAS

Comentábamos ya en la introducción las dificultades con las que nos encontramos a la hora de valorar nuestra filmografía actual. Nos limitaremos pues, a proporcionar algunas consideraciones que no franquearán el umbral más allá de lo que puede constituir nuestro cine del futuro y que no pueden suponer más que vislumbres. Visión tan ligada al coetáneo desarrollo de los acontecimientos productivos no puede ofrecer más que una retahíla de enumeraciones, tanto de nombres de directores, como de sus productos, obedeciendo, sin duda, a un reparto de unos y otros en casillas clasificatorias, teniendo en cuenta la temática y algunas consideraciones formales muy genéricas.

Los nuevos "realizadores de entre dos siglos" abogan unánimemente por un tipo de filmografía cercano a la modernidad (lo difícil es intuir el significado de este vocablo tan manido). Ejemplo paradigmático de este anhelo de remodelación lo constituye la producción de Alejandro Amenábar, con gran enganche dentro de los cinéfilos, desde obras como *Tesis* (1996), *Abre los ojos* (1997) y *Otros* (2002), hasta *Mar adentro* (2004), con magistral interpretación del actor Javier Bardem de un tema tan llamativo como la eutanasia. Lo mismo ocurrió con las aportaciones del siempre interesante cine de Julio Médem, desde *Vacas* (1992), *La ardilla roja* (1993), o *Tierra* (1995), hasta *Los amantes del círculo polar* (1998), y *Lucía y el sexo* (2000), *Tú pelota vasca, los pies contra la piedra* (2003) o *Caótica Ana* (2006). Cine de menor calidad, si bien conquistó a un determinado tipo de audiencia, lo constituyen las enloquecidas comedias de Santiago Segura, con la trilogía sobre el personaje de Torrente: *Torrente: el brazo derecho de la ley* (1998), *Torrente 2: misión en Marbella* (2001) y *Torrente 3: el protector* (2005). Mucha más profundidad hay en las comedias negras de Álex de la Iglesia, con títulos como *Mirindas asesinas* (1991), *Acción mutante* (1993), *El día de la bestia* (1995), *Perdita Durando* (1997), *Muertos de risa* (1999), *La Comunidad* (2000), *800 balas* (2003), *Crimen ferpecto* (2004) o *La habitación del niño* (2006). Del mismo modo, Juanma Bajo Ulloa conquista, después de la oscuridad de *Alas de mariposa* (1991) y *La madre muerta* (1993), el "negocio" taquillero con obras como *Airbag* (1997), *Ordinary americans* (1999) y *Fragil* (2004). Forjadores de paulatino éxito lo han sido también Mariano

Barroso que, tras *Éxtasis* (1996), *Mi hermano del alma* (1994), *Los lobos de Washington* (1999) y *Kasbah* (2000), ha continuado su línea en *Hay motivo* (2004) y *Hormigas en la boca* (2005). Debe citarse, asimismo, el cine de Daniel Calparsoro, con su agresiva *Salto al vacío* (1995), que continúa con más tibieza en *Pasajes* (1997), *A ciegas* (1997), *Asfalto* (1999), *Guerreros* (2002) y *Ausentes* (2005). Lo mismo acontece con la magnífica sencillez de los filmes de Miguel Albadalejo: *La primera noche de mi vida* (1998), *Manolito Gafotas* (1998), *Ataque verbal* (1999), *A cielo abierto* (2000). Cabría citar, asimismo, al bonaerense Adolfo Aristarain con *Un lugar en el mundo* (1992), *Martin Hache* (1997) y *Lugares comunes* (2003) o Rafael Monleón con *Cuestión de suerte* (1996). Igualmente, destacamos a: Alberto Rodríguez (*7 vírgenes*, 2005), Iñaki Dorronsoro (*La distancia*, 2006), Manuel Martín Cuenca (*Malas temporadas*, 2005), Jo Sol (*El taxista ful*, 2005), Mireia Ros (*El triunfo*, 2005), Farida Benlyazid (*La vida perra de Juanita Narboni*, 2005), Santiago Tabernero (*Vida y color*, 2006), Gerardo Herrero (*Los aires difíciles*, 2006), Rafa Russo (*Amor en defensa propia*, 2005), Manuel Iborra (*La dama boba*, 2006), Juan Pinzas (*El desenlace*, 2005), Carlos Iglesias (*Un franco, 14 pesetas*, 2006), Rafael Alcázar (*Las locuras de Don Quijote*, 2005), Santiago García de Leániz (*La noche del hermano*, 2005), Antonio Hernández (*Oculto*, 2005), Rafael Escolar (*Posdata*, 2006), Raimon Masllorens (*Sin tí*, 2006), Daniel Cebrían (*Segundo asalto*, 2005), Chema de la Peña y Gabriel Velázquez (*Sud Express*, 2006), Miguel Albadalejo (*Volando voy*, 2006), Javier Aguirre (*Dispersión de la luz*, 2005), Guillem Morales (*El habitante incierto*,

2005), Isaki Lacuesta (*La leyenda del tiempo*, 2006), Carlos Molinero y Lola Salvador (*La niebla en las palmeras*, 2006)...

Dos características reseñables de nuestro cine de hoy lo constituyen algo que ya habíamos indicado más arriba: la gran explosión de realizadoras mujeres y las direcciones compartidas. En el primer caso, tenemos la presencia de directoras como la madrileña Gracia Querejeta: *Una estación de paso* (1992), *El último viaje de Robert Rylands* (1994, con polémica incluida con el buen novelista Julián Marías a propósito de la fuente de inspiración del filme: su novela *Todas las almas*), *Cuando vuelvas a mi lado* (1999) y *Héctor* (2004); Isabel Coixet: *Mi vida sin mí* (2003) y *La vida secreta de las palabras* (2005); Azucena Rodríguez: *Atlas de geografía humana* (2007); Rosa Vergés: *Boom, boom* (1990), *Tic, tac* (1997), *Iris* (2004); la granadina Chus Gutiérrez: *Insomnio* (1997), *Poniente* (2003), *Te doy mis ojos* (2003), *Hay motivo* (2004), *En el mundo a cada rato* (2004) y *El Calentito* (2005); Pilar Távora: *Yerma* (1998); Mónica Laguna: *Tengo una casa* (1996) y *Juego de Luna* (2001)...

En el segundo aspecto, los pioneros son Luis Guridi y Santiago Aguilar ("La Cuadrilla"): *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994), *Matías, juez de línea* (1996) y *Atilano Presidente* (1998); Juan Luis Iborra y Yolanda García Serrano: *Amor de hombre* (1998) y *Kilómetro cero* (2000); Alfonso Albacete y David Monkes: *Sobreviviré* (1999) y *Entre vivir y soñar* (2004); Jesús Ruiz y Nacho Pérez: *Marta y alrededores* (2000) y *La mirada violeta* (2004); Inés París y Daniela Fejerman: *A mi madre le gus-*

tan las mujeres (2002) y *Semen, una historia de amor* (2005).

Con todo esto, que parecería ser suficiente para intuir una buena marcha del cine español a comienzos del siglo XXI, no se liquidan los problemas. Falta la adecuada y "protegida" exhibición de nuestro cine; el mercado adquiere un absurdo frenesí: se valora el éxito de una película según lo que recaude el primer fin de semana de su presentación en las multisalas de nuestro país (teniendo en cuenta, además, la falta de disponibilidad de cintas suficientes para una exhibición territorial efectiva). Ya podemos suponer el "daño" que a nuestra producción autóctona infieren las rimbombantes campañas de promoción del cine foráneo, americano en primer lugar.

En 1994 se aprobó una nueva Ley de cine en la que la participación del Estado quedaba limitada únicamente a los proyectos de nuevos realizadores, con lo cual se produce en nuestro cine una cascada de óperas primas; las razones presupuestarias, destinadas a ahorrar inversiones, eran muy evidentes. Éxito de taquilla lo fueron películas como *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar, incluso *Esposados* (1996), *Krámpack* (2000), *En la ciudad* (2003) o *Acción* (2006) de Cesc Gay, *Esposados* (1996), *Intacto* (2001), *Psicotaxi* (2002, corto) o *28 Weeks Later* (2007) de Juan Carlos Fresnadillo, pero muchas producciones con cierto talento fueron relegadas al olvido.

Si atendemos a la diferenciación de géneros, el cine español de hoy ofrece una gran variedad. Se está cultivando el cine de terror, género con el cual más se ha pro-

puesto enlazar con la renovación e internacionalización de nuestra filmografía; los *thrillers* y las películas policíacas, dentro de los cuales los asuntos del terrorismo son tratados con naturalidad; el cine histórico; el drama, apoyado una vez más en la literatura, pero más reciente y también con fuerte impregnación histórica: Arturo Pérez Reverte, Javier Cercas, Antonio Muñoz Molina, Manuel Rivas, Suso de Toro... Aquí habría que situar la filmografía de David Trueba: *Soldados de Salamina* (2002), *Balseros* (2002), *Bienvenido a casa* (2004), *La silla de Fernando* (2006); la comedia, sin embargo, sigue siendo el género favorito de los espectadores de nuestros días. Dentro de las películas de humor destaca en la actualidad el madrileño Manuel Gómez Pereira, director de *Salsa rosa* (1992), *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* (1993), *Todos los hombres sois iguales* (1994), *Boca a boca* (1995), *El amor perjudica seriamente la salud* (1996), que ha continuado con *Entre las piernas* (1999), *Desafinado* (2001), *¡Hay motivo!* (2004), *Cosas que hacen que la vida valga la pena* (2004) o *Reinas* (2005). También se está recibiendo con verdadero interés el cine documental, sobre todo, por los espectadores más jóvenes. Podemos destacar en este apartado a Fernando Trueba (*Calle 54*, 2000), Javier Cercuera (*La guerrilla de la memoria*, 2002), José Luis Guerin (*En construcción*, 2001), Carles Bosch y Josep María Doménech (*Balseros*, 2002) y Jaime Camino (*Los niños de Rusia*, 2001).

En todo caso, el cine español se proyecta con regularidad en salas europeas y, si bien en menor medida, en Estados Unidos. Asimismo es también el momento de pro-

yección y reconocimiento internacional de varios de nuestros actores: Antonio Banderas, Penélope Cruz, Javier Bardem, Carmen Maura, Marisa Paredes o Sergi López. En este sentido el papel desempeñado por Almodóvar ha sido importantísimo. Gracias a su cine, otros realizadores se están dando a conocer en el mundo e incluso gozan ya de cierto predicamento; tal es el caso de Julio Medem, cuya filmografía hemos citado ya más arriba. Esta apertura de nuestro cine animó a varios realizadores a rodar muchas cintas enteramente en inglés y con reparto también compartido con actores anglosajones. Así lo hicieron Isabel Coixet (*Cosas que nunca te dije*, 1997) y María Ripoll con su *Lluvia en los zapatos* (1999). Esta realizadora había dirigido *El dominio de los sentidos* (1996) y posteriormente *Tortilla Soup* (2002), *Utopía* (2003) y *Tu vista en 65'* (2006).

Con todo, un cine en claro progreso de expansión y con nuevas apuestas tecnológicas [pioneros del rodaje digital en nuestro país fueron dos jóvenes realizadores, Pablo Llorca con obras como *Todos hieren* (1998), *La espalda de Dios* (2000), *La cicatriz* (2003) y Carlos Molinero, director de *Salvajes* (2001), *¡Hasta aquí hemos llegado!* (2002), *La niebla en las palmeras* (2006)] se ha ralentizado en su producción y la exhibición parece denunciar un exceso de cintas y "Nuestro mercado no tiene capacidad para asumir la cantidad exagerada de largometrajes que se estrenan cada semana. Y a quien primero afecta dicho colapso es al cine español. Así, mientras no se impida que el mercado cinematográfico siga siendo manipulado por las grandes compañías norteamericanas y no se renueve la legislación para que se afiancen definiti-

vamente las bases de la industria, el cine español, a pesar de sus éxitos y sus fracasos, seguirá condenado a vivir en una situación de eterna incertidumbre" (*El cine español*: 63). Aunque lo precedente fue escrito en 2002, es aplicable perfectamente a lo que ocurre hoy en día a comienzos del año 2007.

En estos momentos, como en casi todos los terrenos de la vida, el cine español está, en gran medida, en la mano de los jóvenes y, mucho más, en la de sus educadores. Tendríamos que aspirar a que el cine fuera una actividad escolar con derecho propio, con su estatuto de "bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e investigación. El cine es, pues, una parte del patrimonio cultural de España", como rezaba la definición que del séptimo arte nos ofrecía en 1987 el Congreso Democrático del Cine Español celebrado en Llinás (Barcelona).

Terminaremos esta urgente introducción con la alusión a los Premios Goya (en su vigésima primera edición) del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de este año 2007, donde se premiaban las producciones españolas de 2006. Recordemos solamente las películas nominadas y nos daremos cuenta de la buena salud de la que goza nuestro cine (cuyos cabos sueltos han de ser eficazmente atados con la nueva Ley del cine prevista para dentro de muy pocos meses): *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes), *Volver* (Pedro Almodóvar), película triunfadora: mejor director y mejor actriz protagonista a Penélope Cruz, *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro), *Salvador* (Manuel Hueriga), *Azuloscurocasinegro* (Daniel Sánchez

Arévalo), *Los Borgia* (Antonio Hernández), *La noche de los girasoles* (Jorge Sánchez Cabezudo), *La educación de las hadas* (José Luis Cuerda), *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, con interesante papel del actor Javier Bardem), *El camino de los ingleses* (Antonio Banderas), *Vete de mí* (Víctor García León), *El próximo oriente* (Fernando Colomo), *La dama boba* (Manuel Iborra), *Yo soy la Juani* (Bigas Luna), *Cabeza de perro* (Santi Amodeo), y *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias). El balance no puede ser más prometedor.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *Las generaciones del cine español*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2000. (Estudio de Fernando Méndez-Leite: 94-111).
- El cine español*, Barcelona, Editorial Larousse, 2002.
- GARCÍA DE LEÓN, MARÍA ANTONIA y TERESA MALDONADO: *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*, Ciudad Real: Diputación-Área de Cultura (Biblioteca de autores y temas manchegos), 1989².
- GUBERN, ROMÁN *et alii*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- HEREDERO, C. F.: *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares, 27 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997.
- 20 *nuevos directores del cine español*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- SEGUIN, JEAN-CLAUDE: *Historia del cine español*, Madrid, Acento editorial, 1995. (Traducción del francés de José Manuel Revuelta.)

donwebas.com

título:

BARRIO

director:

Fernando León
de Aranoa

año:

1998

Una producción Elías Querejeta
para Sogetel, Elías Querejeta P.C. S.L.,
Mact Productions,
M.G.N.Filmes

Barrio

*Crispulo Cabezas, Timy, Eloi Yebra, Marieta Orozco,
Alicia Sánchez, Enrique Villén, Francisco Algora, Chete Lera.*

*Guión y Dirección
Fernando León de Aranoa*

EUROIMAGE

5

TV 3/5/8/10/11/12/13/14/15/16/17/18/19/20/21/22/23/24/25/26/27/28/29/30/31/32/33/34/35/36/37/38/39/40/41/42/43/44/45/46/47/48/49/50/51/52/53/54/55/56/57/58/59/60/61/62/63/64/65/66/67/68/69/70/71/72/73/74/75/76/77/78/79/80/81/82/83/84/85/86/87/88/89/90/91/92/93/94/95/96/97/98/99/100

PRODUCTION

CANAL+

100%

100%

Ficha técnica

Título: **Barrio**

Director: **Fernando León de Aranoa**

Año: **1998**

Genero: **Drama**

Intérpretes: **Críspulo Cabezas** (Rai), **Timy** (Javi),

Eloi Yebra (Manu), **Marieta Orozco** (Susi),

Alicia Sánchez (Carmen),

Enrique Villén (Ricardo), **Francisco Algora**

(Ángel), **Chete Lera** (Inspector)

Guión: **Fernando León de Aranoa**

Fotografía: **Alfredo Mayo**

Música Original: **Hechos contra el decoro**

Montaje: **Nacho Ruiz Capillas**

Duración: **95 min.**

Sinopsis

Describe la vida de tres chicos en un barrio marginal de una gran ciudad. Javi, Manu y Rai son tres quinceañeros de un barrio periférico y están condenados a pasar un largo verano en el suburbio. Se dedican a hablar de chicas y a compartir sus secretos, y ven cómo todas las familias tienen dinero para irse de vacaciones... salvo las suyas. Con mucho tiempo libre por delante, empiezan a cometer trapicheos y van introduciéndose paulatinamente en el mundo de la delincuencia. Siguen soñando y esperando poder tomar uno de los barcos que se anuncian en los escaparates de las agencias de viajes, salir del barrio y ver el mar.

La obra refleja matices sociales que raras veces se han podido ver en el cine español. Una gran película que mezcla el humor con tres historias trágicas.

Biografía y filmografía de

Fernando León de Aranoa, director

Fernando León de Aranoa nace en Madrid, en mayo de 1968. Su futuro como dibujante e ilustrador se trunca por un capricho del destino: se equivoca en la fecha de examen de ingreso a Bellas Artes y acaba estudiando Ciencias de la Información.

Su carrera profesional empieza con encargos tan dispares como sus colaboraciones en *"Por fin solos"* (1994) o en programas de televisión como *"Un, dos, tres"* (1994) y *"Martes y Trece"* (1994). Es entonces cuando el director se convence de que tiene que apostar por sus propias ideas e indagar en un nuevo medio de expresión: el cine.

Su debut en la gran pantalla se inicia con el cortometraje *"Sirenas"* (1994), galardonado con varios premios y el cual le permite conocer de cerca al productor Elías Querejeta. Un año más tarde, Fernando León estrena, de la mano de Querejeta, su ópera prima, *"Familia"* (1996). La película no obtiene una gran repercusión pero sí un reconocimiento a su labor de director. Se le apunta ya como una joven promesa y meses más tarde recoge el Goya al mejor director novel.

Su siguiente largometraje, *"Barrio"* (1998), es una apuesta sencilla, con una realización depurada y un retrato de personajes que brillan por su realismo y humanidad. La película conquista varios premios, entre ellos el Goya a la mejor dirección, al mejor guión original y a la mejor actriz revelación del año 1999.

Sus ansias por plasmar las injusticias sociales le llevan a escribir varios documentales. Entre ellos *"La espalda*

del mundo" (2000), guión que escribe junto a Querejeta, y *"Caminantes"* (2001), filmado por Javier Corcuera y producido por Plural Entertainment durante la marcha "zapata" sobre México DF. A ello se le suman nuevos proyectos como el guión del largometraje *"Fausto 5.0"* (2001) o *"La guerrilla de la memoria"* (2001).

Su siguiente largometraje, *"Los lunes al sol"* (2002), retrata el drama social del paro. Protagonizada por Javier Bardem y un gran reparto de actores, la película se propone emocionar, entretener y a la vez denunciar una injusticia social a veces tan olvidada. Con ella ha ganado la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián y cinco Goyas: a la mejor película, mejor director, mejor actor protagonista (Javier Bardem), mejor interpretación de reparto (Luis Tosar) y mejor actor revelación (José Ángel Egido).

Su última película, *"Princesas"* (2005) se centra por vez primera en el universo femenino. Es la historia de dos mujeres, de dos amigas, de dos princesas. Sus intérpretes, Candela Peña y Micaela Nevárez, dan vida a dos prostitutas. Ambas fueron galardonadas con un Goya a la mejor actriz protagonista y a la mejor actriz revelación respectivamente. Esta cinta también obtuvo el Goya a la mejor canción original.

Orientaciones para una utilización pedagógica de la película

Para empezar, se propondrá a los alumnos que describan el barrio que da nombre a la película. El hecho de ubicar a los personajes permite comprender mejor sus circunstancias y su comportamiento. Se trata de un barrio periférico y marginal de una gran ciudad, de Madrid. Es una

barriada vertical, de grandes edificios grises, de cemento, de ladrillo oscuro y sucio; de pasadizos subterráneos, de solares en venta, de obras y de descampados. Es un barrio sin árboles, sin apenas comercios, con viviendas estrechas, incómodas y ruidosas, cuyas ventanas dan a la M-40.

Seguidamente, y siempre dentro de la óptica de situar de manera más precisa a los protagonistas, los alumnos se centrarán en:

- El **contexto social**: estos jóvenes crecen en un entorno hostil, de miseria, paro, drogas y delincuencia, donde irse de vacaciones es un lujo que ninguno se puede permitir, y el mar es algo que no han visto nunca. Esta situación contrasta de forma violenta con la realidad que muestra la televisión, con los anuncios y con los telediarrios que cuentan que toda la gente está en la playa y que hablan de Comunidad Europea y de pequeñas y medianas empresas. También contrasta con los sueños que venden las agencias de viajes, o con la moto de agua que gana Rai en un sorteo.
- El **contexto familiar**, las circunstancias familiares de estos chicos tampoco son nada fáciles:

Manu: su madre está muerta y su padre es un hombre triste, prejubilado (o parado, que para el director viene a ser lo mismo) que bebe, que no sale nunca de casa y que ha construido todo un mundo irreal en torno a la figura de su hijo mayor, Rafa. Según él, tiene un buen trabajo y siempre está viajando, cuando en realidad es heroínomano desde hace al menos cuatro años y vive debajo de un tunel de las vías del tren.

Javi: sus padres siempre están discutiendo y terminan por separarse. El padre es un hombre que utiliza

la violencia verbal con su familia en general, y la violencia física con su mujer. Con ellos vive su abuelo, que es sordo (¿o se lo hace porque no tiene nada interesante que oír?) y vive aislado en su silencio, porque tampoco habla.

Rai: de él conocemos menos detalles, pero vemos que su padre se queja de que le ha desaparecido dinero del pantalón. Tiene un hermano guarda jurado cuyo mayor orgullo es poseer una pistola.

Algunos de los temas que se pueden desarrollar con los alumnos:

► La **falta de oportunidades**, la **marginación**: dadas las circunstancias enumeradas en los apartados anteriores, se podría afirmar que estos tres jóvenes viven en un mundo de perdedores; un mundo donde lo más importante es sobrevivir y buscarse la vida, y donde es muy fácil caer en la delincuencia.

Cuando se ponen a pensar, los chicos se dan cuenta de que no saben hacer nada. Se invitará a los alumnos a fijarse en las ideas de trabajo que se les ocurren:

- Grabar cintas y venderlas.
- Vender pelo.

Y también en cómo consiguen ganar algún dinero:

- Roban flores del cementerio e intentan venderlas en los bares.
- Manu es repartidor de pizzas durante un tiempo, pero como no tiene moto va corriendo y en autobús.

Se observará qué actos delictivos cometen, algunos sobre todo por aburrimiento:

- Rompen el escaparate de una agencia de viajes para robar una mulata de cartón-piedra de tamaño natural, que será la única invitada de la "fiesta tropical" que organizan.
- Entran por la noche en una tienda de trofeos y roban algunos. ¿Cómo se podría interpretar esto por parte de unos chicos que no tienen nada y a los que les costará mucho conseguir algo en la vida?
- Rai roba tapas de yogur en un supermercado para enviarlas a un sorteo.
- Rai abre coches con una ganzúa y hace chanchullos con un traficante de droga.

► Los tres protagonistas disfrutan de una total **libertad** para entrar y salir de casa a cualquier hora, pasan incluso parte de la noche fuera sin rendirle cuentas a nadie. Respecto a sus idas y venidas, los únicos comentarios que hacen los padres es que por lo menos terminen el instituto. ¿Qué opinan de esta independencia los alumnos?

► La **adolescencia**: Javi, Manu y Rai tienen unos quince años, una edad en la que uno se niega a aceptar la realidad, en la que uno se rebela, un periodo en el que los chicos conservan un optimismo a prueba de bomba y están en plena efervescencia hormonal. Las referencias al sexo son constantes: los jóvenes hablan de sus fantasías eróticas, leen los anuncios clasificados en los periódicos, llaman a teléfonos porno, espían al hermano de Rai con su novia y a una pareja en un coche que luego resulta ser la hermana de Javi. Los alumnos se fijarán con especial atención en el vocabulario de los jóvenes

cuando hablan entre ellos: uso frecuente del argot, tacos, expresiones insultantes, ofensivas, obscenas.

- ▶ La **amistad**, el compañerismo de estos tres chicos inseparables, que se apoyan, se escuchan y se comprenden, aunque no siempre aprueben la conducta del otro y aunque a veces se peleen y se burlen unos de otros. Se comentará la escena en la que son cacheados por la policía al salir de un bar y **Javi** descubre con asombro que **Rai** lleva cocaína en un bolsillo).
- ▶ La **imaginación**, los **sueños** y el **humor** para escapar del oscuro callejón en el que viven, para soportar la realidad existente y para trasladarse a los mundos idílicos que ven en los escaparates o en los anuncios.
- ▶ La **muerte** está presente constantemente, sobre todo porque **Rai**, personaje con trágico final, siente fascinación por ella. Los alumnos prestarán atención a las numerosas ocasiones en que aparece este tema:
 - En el cementerio, cuando van a robar flores, **Rai** baila sobre las tumbas, dice que le gustaría acostarse con una muerta y le explica a **Javi** cómo le gustaría que le enterraran (en albornoz).
 - Cuenta que él ya murió una vez, al nacer, porque nació muerto y resucitó.
 - Con la pistola de su hermano imita el juego de la ruleta rusa y dice que le hubiese gustado dedicarse a eso.
 - En la tienda de trofeos, el nadador para él es alguien que se está ahogando, y explica su teoría de por qué los ahogados son azules (“porque se les pega el color del mar”).
 - Se destacará la simbología de la ambulancia blan-

ca para **Rai** cuando juegan a los coches y del juego del funambulista que le gusta hacer sobre los cables. Su vida está en la cuerda floja.

- ▶ El descubrimiento de la “estación fantasma” y de todos los desheredados que en ella viven. Se puede invitar a los alumnos a reflexionar sobre cómo todas las circunstancias se pueden relativizar, puesto que, comparados con los habitantes de la estación, nuestros protagonistas son unos privilegiados.

Algunas claves para el estudio de los **tres protagonistas**:

Rai además de su fascinación por la muerte, que resulta premonitoria, es imaginativo, fantasioso y soñador. Se inventa siempre explicaciones absurdas para todo. Todavía tiene cierto aire infantil y es el menos maduro de los tres. Se deja tentar por la vida fácil (robos, drogas).

Javi tiene los pies en el suelo, es realista, sensato y observador. Se dedica a poner paz entre **Rai** y **Manu**, que discuten a menudo. Tiene cierto aire de resignación, de aceptación de la vida que le ha tocado vivir.

Manu podría considerarse el punto medio entre los dos. Tiene un comportamiento más maduro, pero continúa conviviendo con los sueños. Es el que más evoluciona durante la película: el hecho de aportar su primer sueldo a casa, de descubrir la dura realidad de su hermano y de seguir con la farsa de que está trabajando para no hacerle daño a su padre, supone un aprendizaje importante para él.

Anexos

La banda sonora ocupa un lugar destacado en la película. Incluimos aquí unas declaraciones de Fernando León de Aranoa y la letra de dos canciones que se podrían estudiar con los alumnos.

La música según el director:

"Música de barrio, que escuchamos en las habitaciones compartidas, que recorre los pasillos y atraviesa los tabiques estrechos, que resuena en los patios interiores compitiendo con televisores, discusiones familiares, con los gritos de los niños, entre la ropa tendida y las ventanas enrejadas de las casas, abiertas al aire inmóvil del verano.

Música que pertenecía ya a la película mucho antes de rodarla, que escuchaba mientras escribía los diálogos, que me acompañó después por los barrios buscando los lugares donde había de transcurrir la historia, el parque en que los tres chicos se juntan, la agencia de viajes ante la que van a soñar, el descampado en el que se rompen sus sueños.

La salsa, representando los paraísos tropicales con los que sueñan los tres chavales, haciéndolos realidad entre edificios y descampados, aunque las palmeras sean de polispán y las mulatas de cartón piedra, aunque para alcanzarlos hayan tenido que atravesar el escaparate de una agencia de viajes. [...] Música que toca una familia de gitanos entre enormes torres de viviendas, la cabra trepando por la escalera, los niños pidiendo entre los vecinos, que miran la actuación aburridos, mientras la tarde languidece [...]

*Otras vinieron después, compuestas por **Hechos contra el decoro***. A partir de tres conversaciones, un par de noches en Lavapiés y un premontaje, encontraron el sonido de la película".*

F. León

Canción prohibida

*¡Ay! Cómo va, dime chaval cómo va
A quién le ha tocao tu parte
Quién será el primero en disparar
Y quién controla, quién maneja la bola
cuánto durará el paseo
quién puede parar las olas
(bis)*

*Camino en círculos concéntricos
No soy dueño de mis sueños
Cada paso es un anhelo repetido.
Repito cada paso y así año tras engaño
El horizonte se estrecha, sé que alguien ha abierto brecha
y escapado, salto el muro, cruzó el barrio
más allá de la autopista y de este centro cotidiano
hay salidas, lo he oído.
Se que existen cientos de metros despejados
sin un cristal en medio que me impida recorrerlos*

*No soy dueño de mis sueños, siempre están en la pantalla,
nunca puedo retenerlos,
siempre en el escaparate, son de otro que está lejos.
Otra vez el mismo mapa, que me mantiene encerrado,*

* Las canciones compuestas especialmente para la película son: *La llave de mi corazón* y *Canción prohibida*

*en un recorrido ciego, es un eco ensimismado,
me arrastra a los mismos sitios,
paso a paso, año tras año, estación tras estación,
desengaño, desengaño.*

[Estríbillo]

*Visto lo visto no te extrañe si me quedo frío.
¡Tío!, Así es la vida de los míos,
sal al barrio y da una vuelta y después
ven y me narras si hay algo de lo que cuentan por la
[tele esos tan listos.
Desde luego no en mi fiesta, ni en la plaza donde paro
ni en el callejón oscuro, donde las agujas tejen la
[mortaja de mi hermano
con su piel de sus pechos inflamados, abultados, de
[sus manos.
Frustración, frustración, siempre la misma canción (bis)
Muertos a medias
como fantasmas donde late un corazón.
Siempre la misma canción.
Te imaginas que me de la frustración y tragar quina,
aunque ondee os leo en las esquinas la letra
de una canción prohibida que dice que en esta vida
todo lo que sube baja y que la cuerda se rompe
y se raja la baraja y toda la mierda cae siempre de
[este lao de la balanza.*

[Estríbillo]

Hechos contra el decoro

Hacer dinero

Depón mi amor, depón tu actitud.

*Hacerse rico, con lo que sea
hacerse rico es tu tarea.*

*Vender piel muerta,
vender la guerra,
vender los niños,
vender miseria, sí.*

*Don dinero, poderoso caballero
eres super gordo, esclavo de tu oro, de tu amo, de tu
[tesoro.*

*Tú estás tranquilo, la justicia está contigo
nunca fue lo mismo para pobres que para ricos
querer los sueños, hablar por lo bajo
subir, subir muy alto, llenar, llenar tu bajo.*

*Hay una estrella allí arriba, en el firmamento,
que es mi luz y mi tormento
que es mi guía de noche, que es mi guía de día
vivimos con alegría, yo ya no tengo miedo, no.*

Amparanolla



título:

LA HORA DE LOS VALIENTES

director:

Antonio Mercero

año:

1998

Ficha técnica

Título: **La Hora de los Valientes**

Director: **Antonio Mercero**

Género: **Comedia**

Año: **1998**

Intérpretes: **Gabino Diego, Leonor Watling,
Adriana Ozores, Luis Cuenca, Héctor Colome**

Guión: **Antonio Mercero, Horacio Valcárcel**

Fotografía: **Jaume Peracaula**

Música Original: **Bingen Mendizábal**

Montaje: **José M^a Biurrún**

Duración: **124 min.**

Sinopsis

En plena Guerra Civil española, los bombardeos amenazan el Museo del Prado y el gobierno de la República ordena trasladar las obras de arte a Valencia. Con las prisas, un autorretrato de Goya se extravía entre los escombros. Manuel, un celador de la pinacoteca, lo descubre. No sólo lo salvará de la destrucción, sino que, desde ese momento, se dedicará a intentar mantener la obra a salvo aunque para ello ponga en peligro su vida y la de su familia.

Biografía y filmografía de Antonio Mercero

Nace en Lasarte (Guipúzcoa) el 7 de marzo de 1936. Estudia el bachiller en el Colegio de los Marianistas de San Sebastián. Se licencia en Derecho por la Universidad de Valladolid en 1958. Obtiene el título de Director de Cine en el año 1962 en la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Su práctica de fin de curso *"Trota troteras"* es

galardonada en la Bienal de Arte de París en 1965. Su primer trabajo profesional, el cortometraje *"Lección de arte"* obtiene la Concha de Oro y La Perla del Cantabrico en el Festival de Cine de San Sebastián (1962), además del Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo y de una Mención Especial en el Festival de Cork (Irlanda). En 1963 dirige su primer largometraje *"Lección de arte"* presentado en el Festival de Bordighera (Italia).

Desde 1966 a 1970 realiza documentales en televisión Española pertenecientes a las series *"Luz verde"*, *"Históricos del balompie"* (Athletic de Bilbao y Real Sociedad), *"Visperas de nuestro tiempo"* (Quevedo) y *"Fiesta"* (Mondoñedo, Poblet y Quesada). Este último documental —Quesada— fue prohibido en su momento y no pudo verse hasta hace unos seis o siete años.

También durante esos años prepara reportajes anónimos para el NO-DO, como una Misa Vasca en Lasarte, o el Orfeón Donostiarra cantando el Requiem de Berlioz en Madrid, además de imágenes insólitas utilizando el archivo y alterándolas en el montaje, como un partido de fútbol al ritmo del Minueto de Bocherini, o escenas del tráfico en Madrid tratadas como si fueran una corrida de toros.

Asimismo, rueda varios cortometrajes como *"Viaje por Cuenca"*, *"Ritmos postales"*, *"Ritmos telegráficos"*, *"Elegía por el circo"* (Historia del Circo Price de Madrid), galardonados en la Semana de Cine en Color de Barcelona (1968) y *"La balada de los cuatro jinetes"*, Espiga de Oro de la Semana de Cine de Valladolid en 1969.

En esa época dirige también *spots* publicitarios y documentales industriales tales como *"Ritmos en las pas-tas"*, *"Universidad de Navarra"* y *"Tajamar"*.

En 1970 comienza a realizar en TVE programas de ficción.

En 1974 dirige el largometraje *“Manchas de sangre en un coche nuevo”*, con José Luis López Vázquez y Lucía Bosé.

En 1975 vuelve a la televisión, realizando la serie escrita por Antonio Mingote *“Este señor de negro”*, por la que recibe el Premio ONDAS y el TP de oro a la Mejor Serie.

En 1976 dirige el largometraje *“Las delicias de los verdes años”* y realiza para la televisión *“La Gioconda está triste”* obteniendo dos menciones Especiales en el Festival de Montecarlo: la del Jurado Internacional y la de la Crítica especializada.

En 1977 dirige el largometraje *“La guerra de papá”* basado en la novela *“El Príncipe Destronado”* de Miguel Delibes y realiza para TVE *“La noche del licenciado”*, programa galardonado con el premio UNDA en el Festival de Montecarlo.

En 1978, alternando como siempre el cine y la televisión, dirige para ésta *“Picasso insolito”*, cortometraje biográfico sobre el pintor malagueño basado en las pinturas naïfs de Manuel Blasco, y para el cine, la película *“Tobi”*, Premio a la Calidad del Ministerio de Cultura.

Entre 1979 y 1980 se difunde en televisión la serie *“Verano azul”*, de enorme éxito internacional.

En 1982 dirige el largometraje *“La próxima estación”* (Premio a la Calidad del Ministerio de Cultura), con Alfredo Landa y Lola Herrera.

En 1983 realiza para la UER *“El pueblo sumergido”* premiado en el Festival de Plovdiv con el Cofre de Plata al Mejor Programa Infantil. Y ese mismo año dirige también

una película infantil: *“Buenas noches, señor monstruo”*.

En 1985 dirige la serie *“Turno de oficio”* (1ª Parte).

En 1987 dirige el largometraje *“Espérame en el cielo”*.

- Gran Premio en el Festival de Taormina en Italia (1988).
- Mejor Actor, José Soriano, en el Festival de Taormina.
- Gran Premio Festival Iberoamericano de Biarritz
- Mejor Actor, José Soriano, Festival Cartagena (Colombia) (1988).
- GOYA mejor Actor Secundario, José Sazatornill (*Saza*).

En 1988 realiza la película *“El tesoro”*, basada en la novela del mismo título de Miguel Delibes.

En 1989 dirige el Film *“Don Juan, mi querido fantasma”*.

De 1991 a 1995 realiza la serie *“Farmacia de guardia”*.

En 1996 la ciudad de San Sebastián le concede el Tambor de Oro (1996).

En 1997 S. M. El Rey le entrega la Medalla de Oro a las Bellas Artes.

En 1998 dirige *“La hora de los valientes”*.

- Mejor Director Festival Hispano de Miami (2000).
- Premio del Patrimonio Artístico (Miami, 2000).
- Mención Especial a Luis Cuenca (Miami, 2000).
- Mejor Película Semana del Cine Vasco de Vitoria (2000).
- Premio Especial del Jurado del Festival de Moscú de 1999.

- Premio del Público a la Mejor Película del Festival de Toulouse (1988).
- Goya a Adriana Ozores como mejor Actriz de Reparto (1998).
- Premio San Jordi a Leonor Watling como Mejor Actriz. (1998).
- Premio de los Cineastas Vascos a Txema Blasco como Mejor Actor de Reparto (1998).

En 1999 dirige para TVE *"La habitación blanca"*.

En 2003 realiza el film *"Planta cuarta"*.

- Premio del Público y al Mejor Realizador en el Festival de Montreal.
- Festival de Málaga: Mención del Jurado a la Interpretación de sus jóvenes actores.
- Mostra de Valencia: Premio del Público.

Orientaciones para una utilización pedagógica de la película

Para empezar, se puede invitar a los alumnos a prestar una atención especial al **título** de la película: está extraído de las arengas radiofónicas con las que se alentaba a la población sitiada madrileña en el invierno de 1938. Era una consigna dada por las emisoras de Madrid para animar al pueblo a ir a luchar: *"¡Es la hora de los valientes! Vamos a luchar contra los facciosos"*. Es una frase que se repite a menudo a lo largo de la película.

A fin de situar esta película en su época y elucidar ciertos aspectos para facilitar su comprensión, se puede estudiar:

- ▶ **El contexto histórico:** la película se centra en el último año de la Guerra Civil española vista y contada desde la

sitiada ciudad de Madrid. Se iniciará a los alumnos en el enfrentamiento entre republicanos y nacionalistas, y en el asedio de Madrid por las tropas franquistas. *La hora de los valientes* se inspira además en un episodio real: el traslado de los fondos del Museo del Prado a Valencia, siguiendo los pasos del Gobierno de la República. Con ocasión de este acontecimiento, Manuel Azaña, el Presidente de la República afirmó: *"Allí donde resida el Gobierno legítimo, allí estarán las obras maestras del Prado"*.

- ▶ **El contexto artístico:** *La hora de los valientes* se puede entender también como un peculiar y sentido homenaje al Museo del Prado, en general, y al gran pintor Francisco de Goya, en concreto. Al principio y al final de la película, desfilan ante los ojos del espectador cuadros de Velázquez, Murillo, El Greco, Zurbarán, Goya... El *Autorretrato* de 1815 de este último se convierte en el protagonista absoluto de la película, y *Los fusilamientos del 2 de Mayo* tienen una gran importancia en el desenlace de la historia.

Se invitará a los alumnos a centrarse en la figura de **Francisco de Goya**, cuyo *Autorretrato* expresa una gran amargura y una profunda desesperanza después de haber visto los fusilamientos y los desastres de la Guerra de la Independencia. El pintor es tratado como un personaje más de la película:

- Manuel, al principio lo llama "maestro", pero enseñada pasa a ser "el compañero" Todos los protagonistas lo apodan así.
- Es un huésped más de la pensión de Flora. El abuelo Melquiades dice: *"que mi mismo Francisco*

de Goya esté aquí de huésped en casa de mi nuera... manda cojones”.

- Cuando los brigadistas registran la pensión y se interesan por el cuadro, Melquíades dice: “*es mi tío Paco, de Zaragoza*”.
- Manuel habla continuamente con él, e incluso dice: “*si le miras fijamente a los ojos, parece que te habla*”.
- La mirada de Goya lo observa todo desde su *Auto-retrato*. Él ya sabía desde más de cien años antes lo que era una guerra, y se convierte de nuevo en testigo de otra lucha.
- Goya está presente en el nacimiento del hijo de Carmen y Manuel.
- Goya asiste al fusilamiento de Manuel y su *Autorretrato* será lo último que vean los ojos de éste antes de morir.

Como hemos indicado anteriormente, *Los fusilamientos del 2 de Mayo* desempeñan un papel relevante en el desenlace de la película. Manuel siente una gran admiración por este cuadro y por todo lo que representa, y le encanta contar su historia al mismo tiempo que la escenifica, imitando al prisionero del centro con la camisa blanca que levanta los brazos antes de su fusilamiento. Así es como morirá él, fusilado por los falangistas en un museo desierto de cuadros, delante del lugar que ocupaban *Los fusilamientos del 2 de Mayo*, bajo la mirada del *Autorretrato* de Goya y gritando “*¡Viva la libertad!*”.

Temas para desarrollar con los alumnos:

- ▶ Cómo un hombre ordinario, un joven anarquista e idealista, se encuentra atrapado en una situación extraordinaria que lo convierte en un **héroe forzado**. Todas las peripecias que le ocurren en su intento de proteger y salvar el cuadro de Goya.
- ▶ El enfrentamiento entre el **arte** y la **barbarie** que representa la guerra. El profesor Miralles le dice a Manuel: “en medio del desorden de esta guerra, todos tenemos la obligación de salvar las obras de arte que lleguen a nuestras manos”. Con la guerra como cruel y sórdido trasfondo histórico, Manuel se deja la vida intentando defender la belleza. De ahí la grandeza de su gesto.
- ▶ La **veneración** de Manuel por el *Autorretrato*, al que habla, mima, trata con cuidado y mira con arrobamiento, llegando incluso a matar por él. Justo antes de morir en el museo, lo coloca en su sitio y le dice “*ya estás en tu casa, compañero*”.
- ▶ Se plantea igualmente el enfrentamiento entre **arte** y **supervivencia**. Como dice Manuel: “*el arte es del pueblo*”, pero ese pueblo está demasiado ocupado en sobrevivir. Cuando Manuel se extraña de que Carmen no conozca el Prado, ésta le responde: “*cuando hay hambre, no hay ganas de ir a museos*”.
- ▶ El **problema moral** de la devolución de la reliquia pictórica al pueblo. Escena en la que Flora y Melquíades intentan convencer a Manuel de vender el cuadro. Los argumentos de la primera son que podrían comer caliente todos los días, huir de España y vivir tranquilamente todos juntos. El abuelo intenta convencerlo

diciéndole las escuelas y bibliotecas para los hijos de los anarquistas que se podrían construir con ese dinero.

► La Guerra Civil se presenta con tonos **claroscuros**.

Aunque el director adopta una posición clara respecto a los bandos de la guerra, no deja por ello de filmar una escena donde se muestra la barbarie republicana: el profesor Miralles, su esposa y su hermano cura son sacados de su domicilio a la fuerza y llevados a "dar el paseo". Se queman numerosas obras de arte sólo por el hecho de ser obras de carácter religioso.

► La acción de la película se sitúa en la retaguardia, en un lugar alejado del frente, pero donde su presencia se deja sentir de manera constante. La película se centra en la **cotidianidad bélica**, en la vida diaria de los civiles en un Madrid asediado. Se puede proponer a los alumnos que observen cuáles son los **efectos de la guerra** en la vida cotidiana de la gente:

- Noches sin dormir.
- Miedo a las bombas.
- Largas esperas en las colas de racionamiento.
- Hambre.
- Vender cualquier posesión para poder comer.
- Comer gato como si fuera conejo.
- Limpieza de las lentejas con bichos.
- Registros a cualquier hora.
- Persecución religiosa.

► Los **jugos de los niños** están estrechamente relacionados con la contienda:

- Pepito colecciona balas, cartuchos y hasta un trozo de obús.
- Juega con sus amigos al paredón de fusilamiento;

algunos se quejan: *"os morís muy mal, tenéis que moriros gritando "arriba España", como dicen los facciosos"*.

- Siente tal curiosidad y atracción por el material bélico que terminará muriendo por acercarse demasiado a una bomba.
- Las niñas juegan a la comba, pero una de ellas cambia de nombre según va evolucionando de la guerra: de "Mercedes" pasa a llamarse "Libertad", y cuando entran en Madrid las tropas nacionales se quiere llamar "Carmencita" (como la hija de Franco).

► La **propaganda política** de los dos bandos es constante: de manera radiofónica, como se ha indicado anteriormente, y en forma de panfletos propagandísticos. La película recoge la anécdota verídica del lanzamiento de barras de pan sobre Madrid desde los aviones del bando nacionalista, con la siguiente propaganda: *"éste es el pan de la España de Franco, el que guardamos en nuestros graneros para compartirlo el día de la liberación con los hermanos cautivos"*. Se comentará la escena en la que Carmen, Pepito y Melquiades se comen el pan llenos de remordimiento y de resentimiento: *"yo no puedo comer esa infamia", "facciosos de mierda, hacerle esto a una población hambrienta"*.

► La **deformación de la Historia** contada por los vencedores. En este caso respecto a la anécdota del cuadro de Goya, un celador cuenta unos años después que *"fue sustraído por unos rojos con ánimo de fugarse al extranjero y venderlo. Por suerte para todos el mismo día de la victoria un falangista lo recuperó"*.

► A pesar de la situación tan dura que viven los personajes, queda tiempo para el **amor**, para las risas e incluso para marcarse un baile bajo los bombardeos. La esperanza de una vida mejor nunca se pierde.

Algunas claves para el estudio de los **protagonistas**:

Manuel: es un celador del Museo del Prado, un joven anarquista, ingenuo, generoso, idealista, bondadoso y altruista. Su máximo empeño es ciudar el *Autorretrato* de Goya hasta poder llevarlo de nuevo al Museo: “yo tengo que devolver el cuadro y no pienso parar hasta volver a ver a Goya en su casa”.

Carmen: una joven que ha perdido a toda su familia en un bombardeo; es una chica sencilla, alegre y de buen corazón. Se casa con Manuel y tienen un hijo, Manolito.

Flora: tía de Manuel. Es viuda de guerra y regenta una pensión con la que mantiene a su familia. Es una mujer dura, fuerte, afectiva, defiende a los suyos. Está cansada de trabajar y tiene miedo de que se le muera la gente que quiere. Su hijo Pepito muere al acercase demasiado a una bomba.

Melquiádes: el abuelo de Manuel. También es anarquista. Es un hombre de valores muy arraigados y con las ideas muy claras. Ayuda a Manuel a proteger al “compañero”. Oficia la boda de su nieto con Carmen por el rito anarquista.

Sugerencias de temas de reflexión y discusión con los alumnos:

- Entablar un debate sobre cómo cuentan la Historia los vencedores y los vencidos. ¿Qué credibilidad se le puede conceder?
- Proponer a los alumnos que comenten la frase de Azaña con la que termina la película: *“El Museo del Prado es más importante para España que la República y la Monarquía juntas”*.
- Los alumnos darán su opinión sobre la decisión extrema de dar la vida por el arte.
- ¿Cuáles son los valores que representa aquí el arte?

Anexos

Biografía de Francisco de Goya

Francisco de Goya y Lucientes, nació en la localidad zaragozana de Fuendetodos el 30 de marzo del año 1746, en el seno de una familia de clase media baja. Su padre, José Goya, era un modesto dorador, y su madre, Engracia Lucientes, pertenecía a una familia hidalga venida a menos.

Muy pronto la familia se trasladará a Zaragoza, donde Goya recibió sus primeras lecciones. En 1758 entró en el taller José Luzán donde conoció a los hermanos Bayeu, que influirían notablemente en su carrera.

En 1763 se traslada a Madrid instalándose en el taller de Francisco Bayeu, en el que permaneció durante cinco años.

Más tarde decide trasladarse a Italia, donde obtiene el segundo premio, en un concurso celebrado en Parma y al que se había presentado en 1771. Durante ese año y el siguiente, pinta los frescos de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar y

los de las iglesias de las localidades de Remolinos y Muel. Contrae matrimonio el 25 de julio de 1773 con María Josefa, hermana de su maestro Francisco Bayeu.

En 1774 comienza en Zaragoza a realizar las pinturas de la Cartuja de Aula Dei.

De nuevo en Madrid, ingresa en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, para la que realiza los cartones que luego se convertirían en tapices, ingresando en 1780 en la academia de San Fernando, donde más adelante, en 1795, ocuparía el cargo de Director de Pintura tras la muerte de su cuñado.

En 1785 pasa a ser el pintor del rey Carlos III, y en 1799 pintor de cámara de Carlos IV.

Debido a una larga enfermedad, en 1793, Goya queda sordo, lo que origina que el pintor se refugie en su interior, aislándose del mundo exterior. Durante su convalecencia permanece una temporada en la casa que la Duquesa de Alba poseía en la localidad de Sanlúcar de Barrameda, entablando una estrecha relación con Dña. Cayetana, quien se cree fue el modelo que inspiró los cuadros de *"La Maja vestida"* y *"La Maja desnuda"*.

En la época que ejerce como Director de la Academia, comienza a pintar los Caprichos, donde Goya realiza una dura crítica a la sociedad de su época.

En 1798 pinta los frescos de San Antonio de La Florida.

En 1800 realiza el cuadro *"La familia de Carlos IV"*.

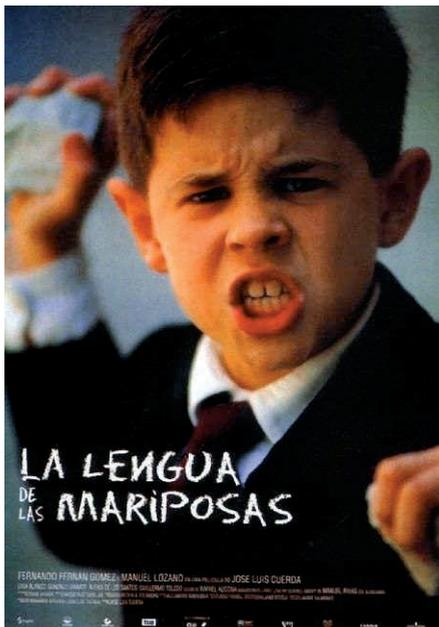
La Guerra de la Independencia, que comenzó en 1808, inspira a Goya para realizar sus obras más pesimistas, *"Los Desastres de La Guerra"* o *"Los fusilamientos del 2 de mayo"*, en los que muestra con toda crudeza el sufrimiento de un pueblo.

Terminada la guerra, el rey Fernando VII le otorga de nuevo el cargo de pintor de cámara, hasta que tras comprobar los abusos del absolutismo, se aísla en las afueras de la capital,

en la denominada *"Quinta del Sordo"*, comenzando la época de las pinturas negras, donde Goya da rienda suelta a sus miedos y sueños.

Murió en Burdeos el año 1828. Allí se había exiliado tras la represión absolutista, el año 1823, y pintó el cuadro *"La lechera de Burdeos"*.

En 1919 sus restos mortales, exceptuada su cabeza, desaparecida, fueron trasladados a la ermita de San Antonio de la Florida en Madrid.



título:

LA LENGUA DE
LAS MARIPOSAS

director:

José Luis Cuerda.

año:

1999

Ficha técnica

Título: **La Lengua de las Mariposas**

Director: **José Luis Cuerda**

Género: **Drama**

Año: **1999**

Intérpretes: **Fernando Fernán Gómez** (D. Gregorio),
Manuel Lozano (Moncho), **Uxía Blanco** (Rosa),
Gonzalo Martín Uriarte (Ramón), **Alexis de los Santos** (Andrés)

Guión: **Rafael Azcona, José Luis Cuerda,**
Manuel Rivas

Fotografía: **Javier Salmones**

Música Original: **Alejandro Amenábar**

Montaje: **Ignacio Cayetano Rodríguez**

Duración: **99 min.**

Sinopsis

Finales del invierno de 1936. En un pequeño pueblo gallego, Moncho, un niño de ocho años con problemas de asma, se incorpora por primera vez a la escuela. Y tiene terror porque ha oído decir que los maestros pegan. El primer día de clase, huye aterrorizado y pasa la noche en el monte.

Don Gregorio, el maestro “que no pega”, tendrá que ir en persona a buscarlo a su casa. De vuelta a la escuela, y a instancias del propio maestro, Moncho es recibido con aplausos por sus compañeros.

A partir de entonces comienza el aprendizaje para el niño. Del saber y de la vida. Roque, un nuevo amigo, le descubrirá los amores apasionados de O'Lis y Carmiña. Mientras, el maestro les inculcará conocimientos tan

medulares como poco académicos: el origen americano de las patatas, las habilidades del tilonorrinco o la necesidad de que las mariposas tengan la lengua en forma espiral. Al final, Moncho queda fascinado por el viejo Don Gregorio y éste, a su vez, comienza a sentir por el crío una simpatía especial. Sin embargo, esta paz se verá truncada en julio de 1936. La Guerra Civil estalla en España.

Biografía y filmografía de José Luis Cuerda

Nacido el 18 de Febrero de 1947 en Albacete, España, José Luis Cuerda es director, guionista y productor.

Comienza a estudiar derecho, pero lo deja después de tres años y se convierte en técnico de radiodifusión y televisión. En 1969 entró a trabajar en Televisión Española, realizando reportajes y documentales para los servicios informativos (durante cinco años realizó más de 500 reportajes y documentales). Entre 1985 y 1987 trabajó como profesor en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Después de diversos cortometrajes en 1982 dirigió su primer largometraje, *Pares y nones*, que le situaría en el ámbito de los directores que cultivan la llamada “comedia madrileña”. Su siguiente película, *El bosque animado* (1987), inaugurará en su carrera una nueva etapa caracterizada por un humor surrealista. Un año después aparecería el trabajo que lo consagra como realizador, además de ser un éxito de taquilla: *Amanece que no es poco* (1988). Con *Así en la tierra como en el cielo* (1995) se completa una especie de tríptico con el humor absurdo como elemento común.

Con *La lengua de las mariposas* (1999) presenta una visión tierna y al mismo tiempo descarnada de la Gue-

rra Civil española a partir de la relación de un niño con su maestro.

También se destaca en su rol de productor cinematográfico, haciendo este trabajo en varios de sus filmes y en tres largometrajes del director Alejandro Amenábar (*Tesis*, *Abre los ojos* y *Los otros*), además de ser el guionista de la mayoría de sus producciones detrás de las cámaras.

Sus películas:

1977, *Mala racha*.

1982, *Pares y nones*.

1985, *Total*.

1987, *El bosque animado*.

1988, *Amanece, que no es poco*.

1991, *La viuda del Capitán Estrada*.

1993, *Tocando fondo*.

1995, *Así en el cielo como en la tierra*.

1999, *La lengua de las mariposas*.

2000, *Primer amor*.

2004, *Hay motivo*.

Orientaciones para una utilización pedagógica de la película

A fin de situar esta película en su época y elucidar ciertos aspectos para facilitar su comprensión, se puede estudiar:

- El **contexto histórico**: la segunda República española (1931-1936). En la película se hace referencia a ella en varias ocasiones. Al principio, uno de los personajes dice: *"gracias a la República las mujeres podemos*

votar". Los protagonistas celebran el fiesta del aniversario de la República el 14 de abril. También se nombra a Manuel Azaña, que fue presidente del Gobierno y en 1936 fue elegido presidente de la República. La sublevación del ejército el 18 de julio que marca el inicio de la Guerra Civil. Los "paseos" a medianoche. La película termina en este momento, dejando abierta la puerta al horror y a la tragedia.

- Los tres **poderes** de la España rural que minan la libertad, y que la película identifica claramente: el **cacique** amenazante, don Avelino, que es más poderoso que el alcalde y que intenta sobornar a don Gregorio regalándole dos capones. El **ejército** y la Guardia Civil, desdeñosos de la República. Y la **Iglesia**, que pierde adeptos y privilegios, pero cuyo peso es indudable. El cura hace responsable a don Gregorio de que Moncho ya no quiera ser monaguillo. Estas tres figuras no ocultan su disgusto el día en que don Gregorio, con ocasión de su jubilación, hace un elogio de la libertad.

Temas para desarrollar con los alumnos:

- La **mirada infantil**: el espectador es testigo de todos los acontecimientos a través de los ojos inocentes de Moncho, un niño sumamente curioso e interesado por el mundo de los mayores, que siempre está observando, cuando no espiando. De esta manera, se crea su propia imagen y su opinión del mundo.
- La relación de **amistad** entre el anciano maestro don Gregorio y Moncho. Amistad fomentada por el ansia de saber que tiene el niño y por el afán del maestro por desarrollar en los alumnos el conocimiento y el libre

albedrío. Esta relación tiene muy a menudo como escenario los paseos por el campo.

► Los **métodos pedagógicos** que utiliza el maestro que, contrariamente a lo que pensaba Moncho, no pega. Don Gregorio no levanta la voz, sino que se calla hasta que se hace el silencio en clase; se disculpa con humildad cuando es necesario; si dos alumnos se pelean, les hace darse la mano y los sienta juntos; le da una gran importancia a la práctica y a la experimentación (salidas para observar la naturaleza).

► Los **valores y las ideas** que transmite don Gregorio a sus alumnos y a todo aquel con el que conversa. Es importante señalar el papel relevante que desempeñaron los maestros en la formación y en la educación durante este período histórico: *“los maestros son las luces de la República”*, se dice en la película. Se puede invitar a los alumnos a que se fijen muy especialmente durante la película en las opiniones del maestro.

- La **libertad**: *“la libertad estimula el espíritu de los hombres fuertes”*.
“si conseguimos que una sola generación crezca libre en España, ya nadie les podrá arrebatar la libertad, nadie les podrá robar ese tesoro”.
- El amor por la **naturaleza**: *“el espectáculo más sorprendente que puede mirar un hombre”*.
- El gusto por la **lectura**: *“los libros son como un hogar; en los libros podemos refugiar nuestros sueños para que no se mueran de frío”*.
- La **igualdad**: *“dice el maestro que aunque haya razas todos somos iguales”*.
- La **independencia**, la **individualidad**: cuando

le pide a Mocho su propia opinión, no la de sus padres.

- La **honestidad**: don Gregorio no se deja sobornar por el cacique local.
- Sus creencias sobre el **infierno**: *“el odio, la crueldad, eso es el infierno. A veces el infierno somos nosotros mismos”*.

► El **compromiso político** de los republicanos que asumieron sus ideas hasta el final, aunque ello les llevase a la muerte (el alcalde, el padre de Roque, el amigo de Moncho, un músico de la banda, el maestro...)

► La **dignidad** del maestro y de aquellos que, al contrario del padre de Moncho, han optado por asumir su identidad política y sus ideales, aunque esta opción signifique la muerte.

► La **cobardía** y la **traición**: los que, siendo republicanos, no dieron la cara y se escondieron por miedo, insultando después a sus amigos. Una gran parte del pueblo, y en particular, la familia de Moncho.

► La **pérdida de la inocencia**: el momento en que Moncho, influido por los gritos de los mayores, empieza a insultar y a apedrear al maestro, algo muere en él.

Algunas escenas claves de la película

► La secuencia en la que don Gregorio y Moncho hablan de la muerte y del infierno. El maestro, después de preguntarle lo que piensan sus padres al respecto (éstos tienen ideas opuestas), le pide su propia opinión y termina dándole la suya propia. Se observará que el maestro incita al niño a pensar por sí mismo y que en ningún momento intenta imponerle sus ideas.

- ▶ El discurso de don Gregorio el día de su jubilación, que trata principalmente de la libertad. Se pondrá a los alumnos que observen detalladamente las reacciones de los diferentes personajes: aprobación y aplausos unos, desprecio y hostilidad otros; ¿quiénes y por qué?
- ▶ La celebración en el campo del aniversario de la República. El ambiente festivo y ameno, interrumpido por la aparición de la Guardia Civil a lo lejos. Se hará especial hincapié en la reacción del padre y de la madre de Moncho (dejan de cantar ambos), lo que se puede ver como una anticipación de la escena final.
- ▶ La escena en la que la madre de Moncho toma la iniciativa y quema todos los indicios que podrían revelar la militancia republicana de su marido (revistas, libros, carnet). También obliga a Moncho a ocultar que el padre le regaló el traje al maestro: "*papá no le regaló un traje al maestro*", "*papá nunca habló mal de los curas, nunca fue republicano*". Mientras tanto, el padre calla y se esconde.
- ▶ La impactante escena final, en la que los detenidos salen del convento y son insultados por la multitud ("*ateos, rojos, payasos, traidores, criminales, hijos de puta, asesinos, anarquistas, cabrones...*"). Se sugerirá a los alumnos que se fijen con especial atención en cómo la madre incita a su marido y a sus hijos a insultar a los prisioneros: "*grita, grita tú también*". Se comentarán igualmente todo lo que expresan las miradas de Moncho y don Gregorio, así como los insultos del niño: "*tilonorrinco, espirotrompa*".

Algunas claves para el estudio de los **protagonistas**:

Don Gregorio, el maestro republicano, que inculca en los niños el ansia de saber y de conocimiento. Le regala a Moncho una red para cazar mariposas y le presta *La Isla del Tesoro*. Es un hombre de principios, honesto y humilde, de una gran dignidad. Se insistirá en los valores que defiende (ver apartado anterior).

Moncho, es un niño sensible, curioso, inteligente, fantasioso (sueña con irse a América), que tiene miedo de ir a la escuela porque piensa que los maestros pegan a los niños. Lo apodan "gorrión" porque es la primera vez que sale del nido. Tiene un buen amigo, Roque, y le gusta su hermana, Aurora. Se intentará explicar el porqué de su transformación en la escena final.

Ramón, el padre de Moncho. Es sastre, le hace un traje al maestro, por el que siente un gran aprecio. Es republicano y ateo. Al final vemos a un hombre cobarde y hundido que se deja arrastrar por su mujer.

Rosa, la madre de Moncho. Es una mujer muy creyente, beata, preocupada por las apariencias. Al final es ella la que toma la iniciativa y hace todo lo posible para salvar a su familia, aunque sea traicionando a sus amigos.

Andrés, el hermano de Moncho. Es un adolescente que trabaja en una botica y que toca en una banda. Vive una brevísima historia de amor platónico con una joven durante un concierto que dan en un pueblo vecino.

Referencias literarias

Es importante señalar que el guión de *La lengua de las mariposas* está basado en los cuentos “*La lengua de las mariposas*”, “*Un saxo en la niebla*” y “*Carmiña*” del libro *¿Qué me quieres, amor?* de Manuel Rivas. En el anexo proponemos un fragmento del primero que se podría comentar con los alumnos antes o después de ver la película.

Sobre la adaptación cinematográfica, el crítico Ismael Alonso dice lo siguiente: “*Cuerda logra captar la esencia de los cuentos de Manuel Rivas de forma magistral, administrando con paciencia los sucintos acontecimientos de las amargamente bellas historias del escritor gallego. La transposición en imágenes no sólo iguala el original sino que lo dota de una irrenunciable hermandad en la que cine y literatura se miran frente a frente con irrenunciable igualdad. La Galicia granítica construida en el silencio de las miradas y en el gesto tajante y la palabra descarnada se convierte en luz de la mano de Cuerda, consiguiendo planos de una belleza cercana a los cuadros de Veermer que Rivas tanto admira.*”

Se aconseja asimismo la lectura de *El niño republicano*, de Joaquín Seró Sabaté, joven maestro nacional que explica a los niños de la época (1932) en qué consiste la República, cómo está organizada y qué valores defiende. En la introducción a una reciente edición, su autor, Agustín Escolano Benito, hace referencia a la película de José Luis Cuerda para ilustrar lo que pretendía el joven maestro: “*Como el maestro que encarna Fernán-Gómez en La lengua de las mariposas, el autor de este manual quería con-*

tribuir a aquella revolución silenciosa que acabaría por seducir y cautivar las conciencias de los futuros ciudadanos de España.”

Al principio de la película, durante una clase de don Gregorio, un alumno lee un hermoso poema de Antonio Machado (poeta que murió en el exilio en 1939), “*Recuerdo infantil*” (ver documento anexo). Cabe destacar las imágenes significativas: Caín que mata a Abel (durante la guerra los hermanos se matarán entre sí) y la mancha carmín hacen alusión a los acontecimientos sangrientos que llegarán.

Anexos

Llegaron tropas de la capital y ocuparon el ayuntamiento. Mamá salió para ir a misa y volvió pálida y entristecida, como si hubiese envejecido en media hora.

«*Están pasando cosas terribles, Ramón*», oí que le decía, entre sollozos, a mi padre. También él había envejecido. Peor aún. Parecía que hubiese perdido toda voluntad... Se había desfondado en un sillón y no se movía. No hablaba. No quería comer.

«*Hay que quemar todas las cosas que te comprometan, Ramón. Los periódicos, los libros. Todo.*»

Fue mi madre la que tomó la iniciativa durante aquellos días. Una mañana hizo que mi padre se arreglara bien y lo llevó con ella a misa. Cuando regresaron me dijo: «Venga, Moncho, vas a venir con nosotros a la Alameda». Me trajo la ropa de fiesta y mientras me ayudaba a anudar la corbata, me dijo con voz muy grave: «Recuerda esto, Moncho, Papá no era republicano. Papá no era amigo del alcalde. Papá no hablaba mal de los curas. Y otra cosa muy importante, Moncho, Papá no le regaló un traje al maestro.»

«Sí que se lo regaló.»

«No, Moncho. No se lo regaló. ¿Has entendido bien? ¡No se lo regaló!»

«No, mamá, no se lo regaló.»

Había mucha gente en la Alameda, toda con ropa de domingo.

También habían bajado algunos grupos de las aldeas, mujeres enlutadas, paisanos viejos con chaleco y sombrero, niños con aire asustado precedidos por algunos hombres con camisa azul y pistola al cinto. Dos filas de soldados abrían un pasillo desde la escalinata del ayuntamiento hasta unos camiones con remolque entoldado, como los que se usaban para transportar al ganado en la feria grande. Pero en la Alameda no había el bullicio de las ferias, sino un silencio grave, de Semana Santa. La gente no se saludaba. Ni siquiera parecían reconocerse los unos a los otros. Toda la atención estaba puesta en la fachada del ayuntamiento.

Un guardia entreabrió la puerta y recorrió el gentío con la mirada.

Luego abrió del todo e hizo un gesto con el brazo. De la boca oscura del edificio, escoltados por otros guardias, salieron los detenidos. Iban atados de pies y manos, en silente cordada. De algunos no sabía el nombre, pero conocía todos aquellos rostros. El alcalde, los de los sindicatos, el bibliotecario del ateneo Resplandor Obrero, Charli, el vocalista de la orquesta Sol y Vida, el cantero al que llamaban Hércules, padre de Dombodán... Y al final de la cordada, chepudo y feo como un sapo, el maestro.

Se escucharon algunas órdenes y gritos aislados que resonaron en la Alameda como petardos. Poco a poco, de la multitud fue saliendo un murmullo que acabó imitando aquellos insultos.

«¡Traidores! ¡Criminales! ¡Rojos!»

«Grita tú también, Ramón, por lo que más quieras, ¡grita!» Mi madre llevaba a papá cogido del brazo, como si lo sujetase

con todas su fuerzas para que no desfalleciera. «¡Qué vean que gritas, Ramón, que vean que gritas!»

Y entonces oí cómo mi padre decía: «¡Traidores!» con un hilo de voz. Y luego, cada vez más fuerte, «¡Criminales! ¡Rojos!». Soltó del brazo a mi madre y se acercó más a la fila de los soldados, con la mirada enfurecida hacia el maestro. «¡Asesino! ¡Anarquista! ¡Comenios!»

Ahora mamá trataba de retenerlo y le tiró de la chaqueta discretamente. Pero él estaba fuera de sí. «¡Cabrón! ¡Hijo de mala madre!» Nunca le había oído llamar eso a nadie, ni siquiera al árbitro en el campo de fútbol. «Su madre no tiene la culpa, ¿eh, Moncho?, recuerda eso.» Pero ahora se volvía hacia mí enloquecido y me empujaba con la mirada, los ojos llenos de lágrimas y sangre. «¡Gritale tú también, Monchiiño, gritale tú también!»

Cuando los camiones arrancaron, cargados de presos, yo fui uno de los niños que corrieron detrás, tirando piedras. Buscaba con desesperación el rostro del maestro para llamarle traidor y criminal. Pero el convoy era ya una nube de polvo a lo lejos y yo, en medio de la Alameda, con los puños cerrados, sólo fui capaz de murmurar con rabia: «¡Sapo! ¡Tilonrinco! ¡Iris!»

Fragmento de *¿Qué me quieres amor?*

Manuel Rivas, 1995

Recuerdo Infantil

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.

Es la clase. En un cartel
se representa a Caín
fugitivo, y muerto Abel,
junto a una mancha carmín.

Con timbre sonoro y hueco
trueno el maestro, un anciano
mal vestido, enjuto y seco,
que lleva un libro en la mano.

Y todo un coro infantil
va cantando la lección:
"mil veces ciento, cien mil;
mil veces mil, un millón".

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.

Soledades, Antonio Machado

Ficha técnica

Título: **El Bola**

Director: **Achero Mañas**

Género: **Drama**

Año: **2000**

Intérpretes: **Juan José Ballesta** (Pablo El Bola "Pellet"),

Pablo Galán (Alfredo), **Alberto Jiménez** (José),

Manuel Morón (Mariano), **Ana Wagener** (Laura)

Guión: **Achero Mañas**

Fotografía: **Juan Carlos Gómez**

Música Original: **Eduardo Arbide**

Montaje: **Nacho Ruiz Capillas**

Duración: **88 min.**

Sinopsis

El Bola es un chaval de 12 años que vive una atmósfera violenta y sórdida. Su situación familiar, que oculta avergonzado, le incapacita para relacionarse y comunicarse con otros chicos. La llegada de un nuevo compañero al colegio, con quien descubre la amistad, y la posibilidad que ello le brinda de conocer una realidad familiar distinta por completo, le darán fuerzas para aceptar y finalmente ser capaz de enfrentarse a la suya.

Filmografía de Achero Mañas

El Bola (2000), director y gionista.

Noviembre (2003), director y guionista.

Cortometrajes

Metro (1994).

Cazadores (1997).

Paraísos artificiales (1998).

Indicaciones sobre temas posibles para desarrollar con los alumnos:

► El mundo de la **infancia**, que en la película se presenta como un mundo más complejo y duro de lo que los adultos suelen apreciar. El desconocimiento de lo que viven algunos niños por parte de los adultos. La falsa creencia de que la niñez siempre es un período feliz de la vida. Para ilustrar este tema, los alumnos pueden comentar la frase que una cliente del padre del Bola le dice a este último:

"Si tuviéramos la edad de Pablito, no tendríamos ningún problema. ¿A qué a ti no te duele nada? ¿A qué tú estás bien?"

Se puede explicar también el porqué de los juegos peligrosos de los chicos, deseosos de emociones fuertes, en las vías del tren.

► La **amistad** entre dos niños, Pablo, apodado "el Bola", y Alfredo, que viven en dos mundos completamente diferentes, opuestos. Les une el estar pasando ambos momentos difíciles, lo que les permitirá apoyarse mutuamente. Tienen una relación muy madura, cómplice y solidaria. Se puede invitar a los alumnos a mostrar, mediante ejemplos, la profundidad de esta amistad:

- Pasan momentos agradables: en el parque de atracciones, en la sierra.
- El Bola irá con su amigo al hospital, a visitar a su padrino enfermo. También lo acompañará en el entierro.
- Alfredo seguirá a su amigo cuando a éste lo detiene la policía por jugar en las vías.

- Alfredo compartirá con Pablo momentos de su vida en familia. Le enseñará los valores de la amistad, de la familia y le ayudará a confiar en las personas y a enfrentarse al terrible problema que vive en silencio.

Los alumnos también pueden señalar todo lo que la **familia** de Alfredo aporta a Pablo, que descubre una manera distinta de relacionarse, basada en la comprensión, la complicidad, la tolerancia y el diálogo.

- ▶ La **oposición** entre las **familias** de los dos niños. Para tratar este tema se pueden analizar distintos aspectos:

- El ambiente familiar.
- La descripción de las casas.
- Los temas de conversación.

En la familia de Alfredo reina la confianza entre sus miembros y los problemas se afrontan de manera comprensiva y eficaz.

En la familia del Bola domina el miedo, la violencia y el autoritarismo.

La oposición se puede centrar también en las figuras de los **padres** respectivos, Mariano y Jose. El primero es frío, poco comunicativo, autoritario, tradicional, cerrado, severo, frustrado, intransigente. En cambio, el segundo es generoso, afable, moderno, comprensivo, abierto, cariñoso, cooperativo, comprometido.

Existe un **paralelismo** entre el padre que marca a su hijo física y psíquicamente con el dolor, el sufrimiento, las palizas y la violencia, y entre el padre que marca a su hijo con un tatuaje, que, aunque duele, está hecho con cariño y amor.

- ▶ Los **malos tratos** son omnipresentes en la película. Se pueden señalar sus diferentes manifestaciones:

- violencia física: palizas, golpes, patadas.
- malos tratos psíquicos: insultos, agresividad verbal, comparación con el hermano muerto, prohibición de ver a sus amigos, acoso (en el colegio, al volver a casa), desprecio, minusvaloración.

Mariano es un padre cobarde, que sólo sabe refugiarse en su superioridad física para imponer sus criterios, que confunde el querer y el dominar, y que oculta su verdadero carácter en las paredes de su casa y descarga sus iras con su familia.

En toda relación de agresión hay diferentes papeles: un agresor, una víctima, un cómplice y un salvador. Los alumnos intentarán individualizar a cada uno de ellos.

Estrechamente relacionado con la violencia, está el tema del miedo. El Bola vive en un estado de miedo permanente, que le impide expresarse, relacionarse y mostrarse tal como es. Siente vergüenza de su situación, no se atreve a confesar y a admitir los malos tratos de que es objeto.

- ▶ La importancia de las **apariencias** para el padre del Bola. Su comportamiento de cara al exterior es amable, ya que lo único que le importa es el “qué dirán”, la opinión de los vecinos, de los clientes. Es un hombre falso que quiere causar buena impresión y su auténtica naturaleza violenta sólo la muestra con su familia.
- ▶ La **muerte** aparece mencionada con frecuencia en la película: el hermano del Bola murió antes de nacer él; el padrino de Alfredo muere de SIDA; Alfredo dice que no se morirá porque no cree en Dios; “el Bola” morirá en las vías del tren para que nazca una persona nueva, Pablo.

► La **metáfora** o la simbología de la bola, amuleto de la suerte: al destruirla, el niño entiende que ya va a vivir de forma autónoma, que no va a tener ningún fetiche, ninguna superstición, que tendrá que sobrevivir por sí mismo. La destrucción de la bola simboliza la emancipación de Pablo.

Se puede invitar a los alumnos a reflexionar sobre el final abierto de la película. ¿Cómo imaginan ellos la continuación de la vida de Pablo? ¿Habrá un cambio a mejor?

► La **esperanza** y la alegría de vivir que se desprenden de la película a pesar de la dureza de la historia. El descubrimiento de la amistad y de la posibilidad de vivir y de relacionarse sin violencia, le abrirán nuevas puertas a Pablo.

El estudio de los **protagonistas** permitirá a los alumnos analizar y profundizar en algunos de los temas clave de la película:

- La violencia, la frustración, la sordidez (el padre del Bola).
- La debilidad, la cobardía, la impotencia (la madre del Bola).
- La tolerancia, el respeto, la comunicación (el padre de Alfredo).
- La amistad, la madurez, la racionalidad, la sensatez (Alfredo).
- El miedo, el secreto, la vergüenza, la falta de amor (el Bola).

Temas de reflexión y discusión con los alumnos:

► Valorar el diálogo y la capacidad de libre elección como

recurso en la convivencia familiar y en la educación.

- Comprender que la violencia nunca puede sustituir al diálogo. Para ello, basarse en la escena en la que Jose le da una bofetada a Alfredo para intentar conseguir algo.
- Comprender el valor de la solidaridad con los que sufren.
- Contribuir a que los derechos de los niños sean respetados.
- Asumir posturas de compromiso ante situaciones de conflicto.
- Adoptar posturas de rechazo ante cualquier forma de violencia.

Anexos

Se propone un estudio en relación con la película *El Bola* de los siguientes artículos de la **Declaración de los Derechos del Niño**, aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 20 de noviembre de 1959.

Artículo 1º.

El niño disfrutará de todos los derechos enunciados en esta declaración.

Estos derechos serán reconocidos a todos los niños sin excepción alguna ni distinción o discriminación por motivos de raza, color, sexo, idioma, religión, opiniones políticas o de otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento u otra condición, ya sea del propio niño o de su familia.

Artículo 2º.

El niño gozará de una protección especial y dispondrá de oportunidades y servicios, dispensado todo ello por la ley y por

otros medios, para que pueda desarrollarse física, mental, moral, espiritual y socialmente en forma saludable y normal, así como en condiciones de libertad y dignidad. Al promulgar leyes con este fin, la consideración fundamental a que se atenderá será el interés superior del niño.

Artículo 3º.

El niño tiene derecho desde su nacimiento a un nombre y a una nacionalidad.

Artículo 4º.

El niño debe gozar de los beneficios de la seguridad social.

Tendrá derecho a crecer y desarrollarse en buena salud; con este fin deberán proporcionarse, tanto a él como a su madre, cuidados especiales, incluso atención prenatal y postnatal. El niño tendrá derecho a disfrutar de alimentación, vivienda, recreo y servicios médicos adecuados.

Artículo 5º.

El niño física o mentalmente impedido o que sufra algún impedimento social debe recibir el tratamiento, la educación y el cuidado especiales que requiere su caso particular.

Artículo 6º.

El niño, para el pleno desarrollo de su personalidad, necesita amor y comprensión.

Siempre que sea posible, deberá crecer al amparo y bajo la responsabilidad de sus padres y, en todo caso, en un ambiente de afecto y de seguridad moral y material; salvo circunstancias excepcionales, no deberá separarse al niño de corta edad de su madre. La sociedad y las autoridades públicas tendrán la obligación de cuidar especialmente a los niños sin familia o que carezcan de medios adecuados de subsistencia.

Para el mantenimiento de los hijos de familias numerosas conviene conceder subsidios estatales o de otra índole.

Artículo 7º.

El niño tiene derecho a recibir educación que será gratuita y obli-

gatoria por lo menos en las etapas elementales. Se le dará una educación que favorezca su cultura general y le permita, en condiciones de igualdad de oportunidades, desarrollar sus aptitudes y su juicio individual, su sentido de responsabilidad moral y social y llegar a ser un miembro útil de la sociedad. El interés superior del niño debe ser el principio rector de quienes tienen la responsabilidad de su educación y orientación; dicha responsabilidad incumbe, en primer término, a sus padres. El niño debe disfrutar plenamente de juegos y recreaciones, los cuales deben estar orientados hacia los fines perseguidos por la educación; la sociedad y las autoridades públicas se esforzarán por promover el goce de este derecho.

Artículo 8º.

El niño debe, en todas las circunstancias, figurar entre los primeros que reciban protección y socorro.

Artículo 9º.

El niño debe ser protegido contra toda forma de abandono, crueldad y explotación.

No será objeto de ningún tipo de trata. No deberá permitirse al niño trabajar antes de una edad mínima adecuada; en ningún caso se le dedicará ni se le permitirá que se dedique a ocupación o empleo alguno que pueda perjudicar su salud o educación o impedir su desarrollo físico, mental o moral.

Artículo 10º.

El niño debe ser protegido contra las prácticas que puedan fomentar la discriminación racial, religiosa, o de cualquiera otra índole. Debe ser educado en un espíritu de comprensión, tolerancia, amistad entre los pueblos, paz y fraternidad universal, y con plena conciencia de que debe consagrar sus energías y aptitudes al servicio de sus semejantes.

ANA HUETE et INAKI NUÑEZ
présentent une production
OLMO FILMS AMBOTO AUDIOVISUAL

Sélection Officielle Festival de Cinéma de Venise 2002
Sélection Officielle Festival de Cinéma de Toronto 2002

JOSÉ CORONADO CUCA ESCRIBANO
PONIENTE
un film de CHUS GUTIÉRREZ



ARABA FILMS presenta una producción OLMO FILMS / AMBOTO AUDIOVISUAL, con la participación de ANTENA 3 TV, VIA DIGITAL, ETE y VÍDEO ESPAÑA y la colaboración de la JUNTA DE ANDALUCÍA
JOSE CORONADO, CUCA ESCRIBANO, MARILU FUENTES, ANTONIO DECIENT, FARID FATMI y la colaboración especial de ALEX ANGULO en "PONIENTE"
con ANTONIO DE LA TORRE, ALFONSO ROSSO, MAROUANE MRABIT, RUBÉN DEL CASTILLO, RICARDO ARROYO, ABDELAZIZ EL MONTASSIR, IDJOU CARDOSO, ALBERTO GONZÁLEZ
y los roles ALBA FERNÁNDEZ, ELVIRA DE ARMIÑÁN, director de producción JAVIER RUBIO, guionista de dirección ALVARO DE ARMIÑÁN, guionista SABINE DANGLER, asistente PALOMA BOSQUED
pedagogo SERGIO PÉREZ, asistente director ÁTOR DEBEAUGH, asistente de sonido ALICIA SAAMERDA, asistente FERNANDO PARDO, director artístico VÍCTOR MALERO, director de fotografía CARLES GOSI
música TAD GUTIÉRREZ y ANGEL LUIS SAMOS, producción ejecutiva ANA HUETE e INAKI NUÑEZ, año CHUS GUTIÉRREZ con la participación de ICIAR BOLLÁN, producción por ANA HUETE e INAKI NUÑEZ
www.ponientefilm.com
dirigido por CHUS GUTIÉRREZ

título:

PONIENTE

director:

Chus Gutiérrez

año:

2002

Ficha técnica

Título: **Poniente**

Director: **Chus Gutiérrez**

Genero: **Drama**

Año: **2002**

Intérpretes: **Cuca Escribano** (Lucía), **José Coronado** (Curro), **Antonio Dechent** (Miguel), **Mariola Fuentes** (Perla), **Antonio de la Torre** (Paquito), **Farid Fatmi** (Adbembi), **Idilio Cardoso** (Pepe), **Alfonsa Rosso** (María), **Marouane Mrbiti** (Saïd)

Guión: **Chus Gutiérrez** e **Icía Bollaín**

Fotografía: **Carles Gusi**

Música Original: **Tao Gutiérrez**

Montaje: **Fernando Pardo**

Duración: **96 min.**

Sinopsis

Lucía, una joven maestra que vive en Madrid, regresa a su tierra con su hija Clara tras la muerte de su padre. Allí se reencuentra con el pueblo de su infancia, La Isla. Al lado de su mundo delimitado por el mar y el constante soplar del viento, Lucía descubre otro universo. un universo de plástico.

Entre esta mezcla de universos vive un mundo pluriétnico fruto de sucesivas migraciones, unos que acaban de llegar, otros que llegaron hace ya varios años y algunos de ellos que han vuelto a su tierra de origen y parecen haber perdido la memoria de su tiempo de exilio. En el aire se respira el miedo, el miedo al otro, el miedo a la diferencia.

Lucía decide quedarse en el pueblo-isla para conti-

nuar el negocio de su padre, pretexto que ella aprovecha para dar un nuevo giro a su vida.

En esta nueva vida se encuentra con Curro, un hombre sin raíces, que se crió en Suiza en los años de la emigración económica española y que también busca un sitio al que pertenecer. Los dos se sienten solos y desarraigados por lo que su encuentro despierta en ellos una atracción que les llevara a vivir una apasionada historia de amor.

Biografía y filmografía de Chus Gutiérrez

Chus Gutiérrez nace en Granada en 1962. En 1983 viaja a Nueva York donde asiste a diferentes cursos de cine y realiza numerosos cortos en *super 8*. En 1985 ingresa en City College en un programa de dos años dedicado a todos los aspectos del cine. En 1987 regresa a Madrid donde forma parte del grupo musical XOXONES. En 1991 dirige *Sublet*, su primer largometraje, rodado en Nueva York con producción española de Fernando Trueba, al que seguirán *Sexo Oral* (1993), *Alma Gitana* (1995), *Insomnio* (1997), *Poniente* (2002), *Hay Motivo*: capítulo "adolescentes" (2004) y *El calentito* (2005).

Además de su trabajo como realizadora, Chus Gutiérrez es guionista y productora de alguna de sus películas y ha participado en la dirección de la serie de televisión *Ellos son así* en el año 1998.

Temas para desarrollar con los alumnos:

► Las **migraciones**: el dolor de irse obligado, porque no se puede hacer la vida en un sitio. Dejar su propio país para buscar otro lugar. Partir para llevar una vida más digna y para poder esperar algo de ella. Se puede invitar

a los alumnos a comentar las dos migraciones que aparecen en la película:

- La emigración económica española a Suiza durante la dictadura franquista. “*Salíamos de la miseria pa’ meternos en una miseria peor*”, dice un amigo del padre de Curro, que, como él, se vio obligado a dejar España.
- La inmigración actual en España de africanos, sudamericanos o europeos del Este, gente que se marcha de su país para intentar llevar una vida mejor.

Los alumnos pueden reflexionar sobre la inmigración que vive ahora Europa y cómo Europa, a su vez, fue emigrante. Somos un pueblo de inmigrantes.

- ▶ La pérdida de la **memoria**: los viejos inmigrantes que volvieron a su tierra han olvidado lo que vivieron hasta el punto de infligir a los otros los dolores, las humillaciones y la discriminación que llevan grabados en la memoria.
- ▶ El **miedo** es omnipresente en la película: miedo al otro, al de fuera, a la diferencia. Miedo de verse reflejado en el otro, de reconocerse en el otro. Ese miedo genera racismo, violencia, discriminación e intolerancia.
- ▶ El **racismo**: los alumnos pueden localizar las diferentes maneras en las que el racismo se manifiesta:
 - El lenguaje.
 - La dificultad para encontrar un alquiler, una vivienda digna.
 - La imposibilidad de acceder a los lugares públicos, como bares o discotecas.
 - El menosprecio en el trabajo: no se les valora, sino que se les explota.

- Los prejuicios: Adbembi expresa muy bien el sentir de muchos autóctonos: “*somos unos cerdos, olemos mal, nos metemos diez en un piso y lo destrozamos todo*”.

Uno de los personajes que más muestra su racismo de manera abierta, es Paquito, el encargado, con frases como “*con esta gente, cuanto menos trato tengas, mejor*”.

- ▶ La **explotación laboral** de los inmigrantes y sus malas condiciones de vida: trabajan a 50º, no cobran las horas extra, viven entre los plásticos porque nadie quiere alquilarles casas en el pueblo y tienen que caminar 10 kilómetros para encontrar la primera tienda. No tienen contratos de trabajo y sin contratos, están obligados a hacer lo que quieran los agricultores. A éstos les interesa que sean ilegales, así pueden cogerlos y soltarlos cuando quieren.
- ▶ La **explotación agrícola masiva** y el paisaje impactante del mar de plástico. Espacio laberíntico y aislamiento de una región que en su origen estaba abierta al mar. El personaje de María expresa su inquietud al respecto: “¿En qué se va a convertir esta tierra cuando ya no quede sitio?”.
- ▶ El **desarraigo**, la falta de raíces: este tema aparece representado sobre todo por el personaje de Curro, que no sabe cuáles son realmente sus raíces: “yo me crié en Suiza y siempre me sentí diferente; lo malo es que aquí también me siento diferente. Nunca he conseguido saber de dónde soy”. Resulta doloroso no pertenecer ni a una cultura ni a la otra, no pertenecer a ningún sitio. En contraposición con él, está el personaje de Adbembi,

que se siente orgulloso de sus raíces bereberes, ya que tiene una identidad, una cultura y su propia lengua.

- ▶ El **regreso a los orígenes:** Lucía, al morir su padre, vuelve a su tierra, Andalucía, con intención de quedarse y de retomar el negocio familiar. Quiere reconciliarse con su pasado porque siente que tiene una deuda pendiente. Su hija Clara, una niña de siete años, siente la necesidad de conocer sus orígenes, quién es su familia, su padre y su hermana muerta.
- ▶ La **amistad** entre Curro y Adbembi, entre Perla y Lucía. Los **sueños:** ningún personaje se libra de ellos, Curro sueña con montar un chiringuito que se llamará *Poniente*, como el viento que todo se lleva; Adbembi sueña con un futuro mejor, feliz con su familia; Lucía sueña con encontrar un hueco en un espacio cerrado; a Perla todos sus sueños se le han cumplido al revés. . .

Algunas claves para el estudio de los **protagonistas:**

Lucía: un personaje que viene de fuera y a través del cual lo vamos descubriendo todo. Poco a poco nos enteramos de algunos datos sobre su pasado: que una hija se le ahogó, que su marido no pudo soportarlo y la abandonó, que su padre nunca leyó sus cartas. . . Es un personaje que tiene miedo a amar, a entregarse. Y sin embargo, cuando ya no espera nada, descubre de nuevo el amor con Curro, un desarraigado como ella. Es una mujer valiente, emprendedora, vitalista, que quiere llevar las riendas del negocio a su manera y seguir adelante a pesar de las dificultades, y que siente la necesidad de

autoafirmarse frente a su padre, o al recuerdo de su padre.

Curro: personaje independiente, que no se casa con nadie. Desarraigado, hombre en busca de su identidad. Su único amigo es Adbembi, “el gran defensor de los moros”, como lo llaman despectivamente los agricultores. Siempre se quita de en medio, pero al final dará la cara para denunciar a Miguel y defender a los trabajadores de las falsas acusaciones.

Adbembi: su amigo Curro lo llama “hijo bereber de las montañas”. Tiene una filosofía positiva de la vida. Busca la estabilidad y un futuro más digno. Su mayor placer es sentirse como un hombre normal disfrutando de una fiesta con su familia.

Miguel: personaje de trato desagradable, intolerante, rencoroso y vengativo. Tiene miedo a perder lo que ha conseguido durante tantos años, a perder su tierra, a su familia, sus costumbres. Como dice el proverbio bereber: “*el miedoso da miedo*”.

Paquito: el encargado. Personaje racista, autoritario y orgulloso: “*No me vas a comparar a mí con esa gente*”.

Posibles temas de reflexión:

- ▶ La **diferencia:** debemos aceptar que somos diferentes, que tenemos valores diferentes; costumbres diferentes, color diferente, mirada diferente, expresión corporal diferente. . .pero esta diferencia, en lugar de asustarnos, debe enriquecernos.
- ▶ El **respeto** al otro, a sus tradiciones, a sus valores, a su religión, a su cultura, a su lengua.

- ▶ La **integración**: cómo se puede contribuir a que las personas que vienen de fuera buscando un lugar que les acoja, se sientan integradas. Las dificultades que tenemos por encontrar nuestro sitio en la vida.
- ▶ La **injusticia social**: cómo el hecho de haber nacido más al sur o más al norte, o ser de un color o de otro, condiciona la vida de una determinada manera. Y cómo, a veces, el que más trabaja es el que menos tiene.
- ▶ El **mestizaje** de diferentes culturas y de diferentes razas durante toda la historia de España. Cómo Andalucía es la parte de este país donde somos más árabes.

Anexos

Proponemos el análisis y el comentario de cuatro **canciones** cuyo tema es la **inmigración**. Adjuntamos una plantilla en blanco para que los alumnos puedan proceder a analizar paso a paso cada canción.

Debemos explicar al alumnado cómo las canciones que habitualmente oímos inevitablemente nos hablan de las cosas que ocurren a nuestro alrededor: amores, desamores, trabajos, problemas sociales, y también la emigración o la inmigración. Son, en cierta manera, crónicas sociales, y por eso podemos acercarnos a lo que piensa la sociedad en la que vivimos a través del análisis de los textos de sus canciones. Además resultan, a menudo, más próximas al alumnado por el lenguaje y el envoltorio musical, que otros productos sociales como leyes, artículos de prensa, etc. Recurren casi siempre a los sentimientos, a la empatía y a la solidaridad y de esta forma transmiten valores de manera muy efectiva.

Memorias de África.

*Mi historia no es casual
Otros antes han venido aquí,
Parecía muy fácil
Viajar hacia un mundo mejor.
No me habían contado
El verdadero sueño español
No me lo pensé dos veces
De Guatemala a Guatepeor. Sí señor.*

*Anduve mucho tiempo
Hasta que conseguí ganar el mar,
Dos meses de camino
No veía nunca la hora de llegar.
Embarqué en un carguero
Era un polizón para Madrid
Pero yo no sabía
Que no había nada para mí.*

*No veo, África no la veo
No veo, África no la veo. (Estríbillo)*

*El puerto de Valencia fue
Lo primero de Europa que vi.
Los primeros hombres blancos*

*Mi primera botella de anís.
Una caja de herramientas
Llena de relojes de ocasión,
Los ojos bien abiertos
Para no dar con el cuerpo en prisión.*

*No veo, África no la veo
No veo, África no la veo. (Estríbillo)*

*Ahora todo lo que gano
Me lo gasto en copas de anís
No me importa ya nada
Lo que quiero es salir ya de aquí.
El alcohol me ha matado
Tal vez algún día volveré.*

*África ya no me quiere ver
No veo...
África ya no me quiere ver
No veo...*

Los especialistas

Clandestino

*Solo voy con mi pena
Sola va mi condena
Correr es mi destino
Para burlar la ley.*

*Perdido en el corazón
De la grande Babylón
Me dicen el clandestino
Por no llevar papel.*

*A una ciudad del norte
Yo me fui a trabajar
Mi vida la dejé
Entre Ceuta y Gibraltar.*

*Soy una raya en el mar
Fantasma de la ciudad
Mi vida va prohibida
Dice la autoridad.*

*Solo voy con mi pena
Sola va mi condena
Correr es mi destino
Por no llevar papel.*

*Perdido en el corazón
De la grande Babylón
Me dicen el clandestino
Yo soy el quiebraley*

*Mano Negra clandestino,
Peruano clandestino,
Africano clandestino,
Marihuana ilegal.*

*Solo voy con mi pena
Sola va mi condena
Correr es mi destino
Para burlar la ley*

*Perdido en el corazón
De la grande Babylón
Me dicen el clandestino
Por no llevar papel.*

*Argelino clandestino,
Nigeriano clandestino,
Boliviano clandestino,
Mano Negra ilegal.*

Manu Chao

Te guste o no

*Puede que a ti te guste o puede que no,
pero el caso es que tenemos mucho en común.
Bajo un mismo cielo, más o menos azul,
compartimos el aire
y adoramos al sol.*

*Los dos tenemos el mismo miedo a morir,
idéntica fragilidad,
un corazón,
dos ojos, un sexo similar
y los mismos deseos de amar
y de que alguien nos ame a su vez.*

*Puede que a ti te guste, o puede que no
pero por suerte somos distintos también.
Yo tengo una esposa, tú tienes un harén,
tú cultivas el valle,
yo navego la mar.*

*Tú reniegas en swajili y yo en catalán. . .
Yo blanco y tú como el betún
y, fíjate,
no sé si me gusta más de ti
lo que te diferencia de mí
o lo que tenemos en común.*

*Te guste o no
me caes bien por ambas cosas.
Lo común me reconforta,
lo distinto me estimula.*

*Los dos tenemos el mismo miedo a morir,
idéntica fragilidad,*

*un corazón,
dos ojos, un sexo similar
y los mismos deseos de amar
y de que alguien nos ame a su vez.*

Te guste o no.

Joan Manuel Serrat

Rodrigo y Teresa

*Rodrigo y Teresa cruzaron el río y cruzaron la línea también
que separa el mundo de pobres y ricos comer o dejarse comer
y viajaron de noche en un camión de cerdos sin aire que respirar
durmiendo escondidos detrás de alguno de ellos
que sangraba rajado en canal.
El futuro dicen tiene forma de dólar
y seguro que se escribe en inglés
y por eso decidieron cruzar la frontera
aun a riesgo de tener que volver
mil pavos cada uno ni uno más ni uno menos
tuvieron que darle al chacal hijo de los cien padres
que juró por alguno mañana estaréis junto al mar.*

*Nunca amanece para todos igual a algunos
les tocan rosas sin espinas y a otros espinas sin más
Nunca amanece para todos igual a algunos
les tocan rosas sin espinas y a otros espinas sin más. (Estríbillo)*

*Era de madrugada cuando dieron el alto
al chacal y su maldito camión
patrulleros con Ray-Ban dije que era madrugada
con las manos en el cinturón
tuertos entre los ciegos nadie es mejor que nadie
pero siempre habrá un alguien peor*

*y ellos tienen la fuerza y te dicen gritando
muchacho aquí la ley soy yo.*

*Nunca amanece para todos igual a algunos
les tocan rosas sin espinas y a otros espinas sin más
Nunca amanece para todos igual a algunos
les tocan rosas sin espinas y a otros espinas sin más. (Estríbillo)*

*Una luz disparada por linternas gigantes
inunda el apestoso cajón donde cuelgan los cerdos
cogidos del cuello no hay dios que soporte el olor
y detrás de uno de ellos salen llenos de espanto
Rodrigo y Teresa a la vez pidiendo y rogando
que la suerte un día se suelde a su espalda también.*

*Y volvieron a casa sin nada en los bolsillos excepto odio y
rencor porque el norte está arriba y el sur siempre abajo
y las cosas son tal como son
y es que el sitio amigo donde tú naciste decide donde llegarás
si en el norte la gloria si sur sólo escoria
hasta el día del juicio final
si en el norte la gloria si sur sólo escoria
hasta el día del juicio final. (Estríbillo)*

*Nunca amanece para todos igual lo que a uno le sobra al otro
le falta hay cosas que el tiempo nunca cambiará
a algunos les tocan rosas sin espina y a otros espinas sin más.*

Revólver

Modelo de plantilla para trabajar en el aula

Canción analizada	Contenido	Estructura narrativa	Aspectos musicales	Propuestas y claves de análisis	Otras referencias para el trabajo en el aula
Memorias de África					
Clandestino					
Te guste o no					
Rodrigo y Teresa					

Ficha técnica

Título: **El Lápiz del Carpintero**

Director: **Antón Reixa**

Genero: **Drama**

Año: **2002**

Intérpretes: **Tristán Ulloa** (Daniel Da Barca),

Luis Tosar (Herbal), **María Adán** (Marisa Mallo),

Nancho Novo (Zalo), **María Pujalte** (Beatriz),

Manuel Manquiña (Benito Mallo),

Anne Igartiburu (Madre Izarne),

Maxo Barjas (Laura), **Carlos Sobera** (Landesa),

Sergio Pazos (Sargento Somoza)

Guión: **Xosé Morais** y **Antón Reixa**

Fotografía: **Andreu Rebés**

Música Original: **Lucio Godoy**

Montaje: **Guillermo Represa**

Duración: **106 min.**

Sinopsis

Herbal siempre lleva un lápiz de carpintero que le acompaña desde el año en que España se partió en dos. Poco antes, se había ofrecido voluntario para seguir a Daniel Da Barca, joven médico e intelectual republicano, cuya novia, Marisa Mallo, es hija de un conocido oportunista reaccionario. Herbal, invisible a los ojos de la pareja, se convierte en su sombra, fascinado por los conocimientos de Daniel, la belleza de Marisa y el amor de ambos. Pronto empieza a mezclar el odio con la pasión, la admiración con los celos y la obligación con la obsesión. Daniel es encarcelado por sus ideas, pero no es un recluso cualquiera; su cultura, su imaginación y su compromiso le

hacen popular entre sus compañeros y le convierten en centro de atención para los guardianes. Desde fuera, Marisa lucha contra la intolerancia de su padre e intenta desesperadamente que su novio recupere la libertad. Herbal, que en casa sufre sin rebelarse ante los maltratos que su hermana recibe de un marido violento y egoísta, asiste, entre atónito y furioso, a las historias y conversaciones que mantienen los presos para hacer más llevadera su condena. La sinrazón sacude el país. Muchos presos son fusilados clandestinamente en terroríficas decisiones aleatorias; pronto llegará el turno de Daniel y será de nuevo Herbal quien, víctima y verdugo de sus propios miedos, se debata entre la violencia y la conciencia.

Orientaciones para una utilización pedagógica de la película

Para empezar, hay de tomar en consideración que esta película es la adaptación cinematográfica de la novela homónima de Manuel Rivas, cuya biografía se incluye en el anexo. Se puede plantear a los alumnos la cuestión de las obras literarias llevadas al cine con mayor o menor éxito, con mayor o menor fidelidad al texto original. ¿Es necesaria la fidelidad a ultranza? ¿o lo que importa realmente es captar el espíritu del texto y plasmarlo en un lenguaje cinematográfico?

Sobre el **título** de la película:

El lápiz que lleva Herbal detrás de la oreja durante su relato, era de Gonzalo Rincón, pintor asesinado compañero de prisión de Daniel Da Barca, que pintaba con él el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago. El lápiz había tenido ya varios dueños, entre ellos un carpintero

anarquista. Es testigo de los acontecimientos y va recolectando historias a medida que cambia de manos. En una entrevista, Manuel Rivas declaraba que para él la escritura es algo artesanal que se equipara al trabajo de carpintería. De ahí su simbología en *El lápiz del carpintero*. Ese lápiz que todos los carpinteros llevan detrás de la oreja es un utensilio tan imprescindible como aquél con que se manufacturan las palabras y se rescata la memoria colectiva.

A fin de situar esta película en su época y elucidar ciertos aspectos para facilitar su comprensión, se puede estudiar el contexto histórico y el escenario en el que se desarrollan los acontecimientos. Éstos transcurren en tierras gallegas en los últimos meses de la República y durante la Guerra Civil. Conviene precisar que la guerra se vive desde la retaguardia, ya que en Galicia no hubo frente porque fue tomada de inmediato por el ejército nacional. Se nos muestran sobre todo las cárceles con los presos republicanos y los ajusticiamientos nocturnos llevados a cabo por la derecha. Las noticias sobre el avance y el discurrir de la guerra nos llegan por la radio o durante el sermón del cura de la prisión:

"El ejército ha tomado Ferrol y Coruña después de un tiroteo con las milicias rojas".

"Las tropas de Franco han ganado una batalla fundamental en el río Ebro. Una victoria de Dios".

"Franco ha entrado en Madrid. Hemos perdido".

Un hecho relevante al que se alude al principio de la película durante un discurso de Daniel Da Barca es el sufragio femenino y la importancia de las mujeres en la República. Desde 1931 éstas tenían derecho a voto, y lo

hicieron efectivo por primera vez en las elecciones de 1933. Ver en los anexos el documento al respecto.

Temas para desarrollar con los alumnos:

- La **fantasía**, la **imaginación** y la **palabra** como barricadas para resistir a la represión y como armas para sobrevivir en prisión. Los presos tratan de superar la angustia de su encierro y de mantener la esperanza relatándose historias unos a otros (ver anexos). Daniel Da Barca afirma: *"hablar es un exorcismo"*. En una escena de la película sugiere mediante la palabra a uno de sus compañeros y lo "invita" a un suculento banquete.
- La reivindicación de la **memoria histórica**. Da Barca, dentro de los muros de la cárcel, prosigue su propia lucha, su guerra contra el olvido. No quiere sucumbir a lo que él considera la peor enfermedad: "la suspensión de la conciencia".
- La historia de **amor** entre los dos protagonistas. Para Da Barca lo que prima en la relación es la libertad: *"lo único que puede ayudarme aquí dentro es que tú seas libre y no que me sigas esperando"*. Mientras tanto, Marisa no cede en su empeño de sacar a Daniel de la cárcel: *"si no quiere verme en la cárcel, lo sacaré de allí"*.
- El **exilio** de los republicanos al terminar la guerra (ver anexos). Daniel consigue salir de la cárcel y librarse de la condena a muerte gracias al gobierno de México, que lo reclama por tener él esta nacionalidad.

Algunas claves para el estudio de los **protagonistas**:

Daniel Da Barca: joven médico que se reúne con anarquistas, socialistas, comunistas y galleguistas, lo cual motiva su encarcelamiento. Erudito, activista y filósofo, Daniel vive en la prisión profundamente enamorado de su novia Marisa.

Marisa Mallo: el aspecto frágil e inocente de la bella hija de Benito Mallo, esconde a una joven decidida y valiente. Acude a los actos progresistas de su novio y cuando éste es encarcelado, removerá cielo y tierra para verlo fuera de prisión.

Herbal: nació pobre y creció aislado para vivir ensimismado, taciturno, atrapado por su ignorancia, fascinado por el mundo de los señoritos al que no tiene acceso. Está enamorado en secreto de Marisa, y la única forma de seguir viéndola es mantener con vida al detenido, a quien envidia y admira al mismo tiempo. Herbal se debate entre la violencia y la conciencia, entre el papel de verdugo y salvador. Sus sentimientos son complejos y confusos, y es su personaje el que funciona como conductor de la historia.

Zalo: casado con Beatriz, hermana de Herbal. Despiadado, cruel y sanguinario, Zalo es uno de esos asesinos que en toda guerra se viste de soldado para disfrutar y ejecutar juicios sumarísimos.

Benito Mallo: insensible, megalómano e ignorante. El contrabando le ha dado una posición de privilegio, por eso evita incomodar a las fuerzas del orden, aunque la felicidad de su hija esté en juego.

Anexos

MANUEL RIVAS

Biografía

Nacido en A Coruña en 1957, Manuel Rivas es periodista, novelista, ensayista y poeta.

Su carrera como periodista se inició muy tempranamente, a los 15 años, como meritorio en El Ideal Gallego. Estudió Ciencias de la Información en Madrid. Fue subdirector del *"Diario de Galicia"*. Es y ha sido colaborador en diversos medios de comunicación gallegos y españoles: *El País*, *El Ideal Gallego*, *Diario de Galicia* y *La voz de Galicia*.

Como periodista se ha mantenido siempre comprometido con los problemas sociales y ecológicos. Fue socio fundador de Greenpeace. Su actividad en este sentido adquirió una importancia fundamental con el reciente desastre ecológico provocado por el hundimiento del Prestige.

Considerada la voz más sobresaliente de la literatura gallega contemporánea, Manuel Rivas se ha convertido también en una rara excepción dentro del panorama de la literatura mundial. Por su manejo del lenguaje, su autenticidad, la ternura de sus historias, la profunda resonancia poética de su palabra, sus libros han ido ganando adeptos no sólo en el continente europeo, sino en el americano. Su obra literaria está escrita originalmente en gallego. Manuel Rivas ha revolucionado la literatura gallega y ha fundado diversas revistas literarias.

Algunas de sus obras han sido adaptadas al cine con gran éxito como: *"La lengua de las mariposas"*, relato incluido en su novela *¿Qué me quieres, amor?*, que fue dirigida por José Luis Cuerda o *"El lápiz del carpintero"*, dirigida por Antón Reixa, que fue seleccionada para presentarse en los premios Goya de la Academia española de cine.

La muerte calza zapatos blancos

"Esto no es un cuento", comenzó El Pintor, "sino un suceso. Y sucedió en Galicia, en un lugar llamado Maroño. Allí vivían dos hermanas, solas, en una casa que daba al mar. Una hermana se llamaba Vida y la otra Muerte. Eran dos mozas guapas, muy alegres, y se llevaban muy bien. Como tenían muchos pretendientes, hicieron un juramento: podían tener aventuras con hombres, pero no se separarían nunca. Y así lo cumplían.

Los días de fiesta iban juntas al baile a un lugar que se llamaba Donaire, adonde iban todos los mozos de la comarca. Para llegar allí tenían que pasar por una marisma con mucho lodazal, así que las hermanas iban con los zuecos puestos y llevaban en la mano los zapatos de bailar para no mancharlos por el camino. Los de Vida eran negros, y los de Muerte blancos, porque, aunque no lo creáis, la muerte calza zapatos blancos.

Pues bien, una noche de invierno crudísimo hubo un naufragio, porque éste, como sabéis, es un país de mucho naufragio. El barco hundido se llamaba Palermo, e iba cargado de acordeones. La tempestad hundió el barco y arrastró el cargamento. El mar se llenó de acordeones y los hizo sonar al mecerlos en el oleaje. Aquellas melodías llegaron hasta la costa empujadas por el viento, y las dos hermanas las escucharon desde su casa. Eran melodías tristes, la música de un naufragio.

Por la mañana, los acordeones yacían en la playa del lugar, todos destrozados. Todos menos uno, que encontró un joven pescador. Le pareció que había tenido mucha suerte y decidió aprender a tocarlo. Tocaba tan bien como el mismo océano.

La hermana Vida vio al muchacho tocando en uno de los bailes y se enamoró de él. Se enamoró tanto que pensó que aquel amor por el acordeonista valía más que la promesa que le

había hecho a su hermana, así que Vida y el acordeonista huyeron juntos. Muerte se quedó sola, y nunca se lo perdonó a su hermana.

Por eso ahora Muerte va y viene por los caminos, sobre todo los días de frío. Lleva puestos sus zapatos blancos, porque ya digo que la Muerte calza de blanco, y se para en las casas donde encuentra zuecos en la entrada y llama a la puerta para preguntar: ¿sabe usted algo de un mozo acordeonista y de la puta de la Vida? Y a quien pregunta, si no sabe nada, se lo lleva por delante.

Esta historia me la contaron en una taberna. Hay tabernas que son universidades".

Adaptación de un extracto del guión de "El Lápiz del Carpintero", de Xosé Morais y Antón Reixa, basado en la novela de Manuel Rivas.

La conquista del voto femenino

Pese a los esfuerzos de las primeras sufragistas españolas, la concesión del voto femenino en nuestro país no puede ser atribuida a la presión de los grupos feministas o sufragistas. Si bien la movilización sufragista había alcanzado por primera vez cierta resonancia social, el sufragio femenino fue otorgado en el marco de las reformas introducidas en la legislación de la Segunda República española (1931-1936). La coherencia política de los políticos que se proclamaban democráticos obligó a una revisión de las leyes discriminatorias y a la concesión del sufragio femenino.

El proceso, sin embargo, fue bastante complejo y paradójico. Era opinión general, tanto en los partidos de izquierda como de derecha, que la mayoría de las mujeres, fuertemente influenciadas por la Iglesia católica, eran profundamente conservadoras. Su participación electoral devendría inevitablemente en un fortalecimiento de las fuerzas de derecha. Este planteamiento llevó a que importantes feministas como la

socialista Margarita Nelken (1898-1968) y la radical-socialista Victoria Kent (1897-1987), que habían sido elegidas diputadas a las Cortes Constituyentes de 1931, rechazaran la concesión del sufragio femenino. En su opinión, las mujeres todavía no estaban preparadas para asumir el derecho de voto, y su ejercicio siempre sería en beneficio de las fuerzas más conservadoras y, por consecuencia, más partidarias de mantener a la mujer en su tradicional situación de subordinación. Clara Campoamor (1888-1972), también diputada y miembro del Partido Radical, asumió una apasionada defensa del derecho de sufragio femenino. Argumentó en las Cortes Constituyentes que los derechos del individuo exigían un tratamiento legal igualitario para hombres y mujeres y que, por ello, los principios democráticos debían garantizar la redacción de una Constitución republicana basada en la igualdad y en la eliminación de cualquier discriminación de sexo.

Al final triunfaron las tesis sufragistas por 161 votos a favor y 121 en contra. En los votos favorables se entremezclaron diputados de todos los orígenes, movidos por muy distintos objetivos. Votaron si los socialistas, con alguna excepción, por coherencia con sus planteamientos ideológicos, algunos pequeños grupos republicanos, y los partidos de derecha. Estos no lo hicieron por convencimiento ideológico, sino llevados por la idea, que posteriormente se demostró errónea, de que el voto femenino sería masivamente conservador.

La Constitución de 1931 supuso un enorme avance en la lucha por los derechos de la mujer:

Artículo 23

"No podrán ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, la filiación, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas, ni las creencias religiosas."

Artículo 36

"Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismo derechos electorales conforme determinen las leyes."

La Constitución republicana no sólo concedió el sufragio a las mujeres sino que todo lo relacionado con la familia fue legislado desde una perspectiva de libertad e igualdad: matrimonio basado en la igualdad de los cónyuges, derecho al divorcio, obligaciones de los padres con los hijos...

La ley del divorcio (1932) supuso otro hito en la consecución de los derechos de la mujer.

El régimen republicano estaba poniendo a España en el terreno legal a la altura de los países más evolucionados en lo referente a la igualdad entre los hombres y las mujeres. Sin embargo, en este aspecto como en tantos otros, la guerra civil y la dictadura de Franco dieron al traste con todo lo conseguido, devolviendo a la mujer a una situación de dominación en el marco de una España franquista impregnada de valores tradicionales y reaccionarios.

www.historiasiglo20.org

El exilio español a México

Al finalizar la Guerra Civil española se produjo una diáspora de miles de ciudadanos. Entre ellos destacados intelectuales, artistas o profesionales. En primera instancia se refugiaron en Francia. Posteriormente la diáspora continuó por otros países, especialmente de América.

Numerosos españoles, que habían defendido la República y que en el nuevo régimen dictatorial instaurado por el general Francisco Franco sólo podían esperar la persecución y la cárcel, cuando no la muerte para ellos y los suyos, se establecieron por todo el continente, desde Argentina a Estados Unidos. En muchos casos continuaron ejerciendo la misma

profesión. Su contribución al desarrollo cultural, científico y técnico de los lugares de acogida fue notable, reseñable en algunos casos y de vital importancia en otros.

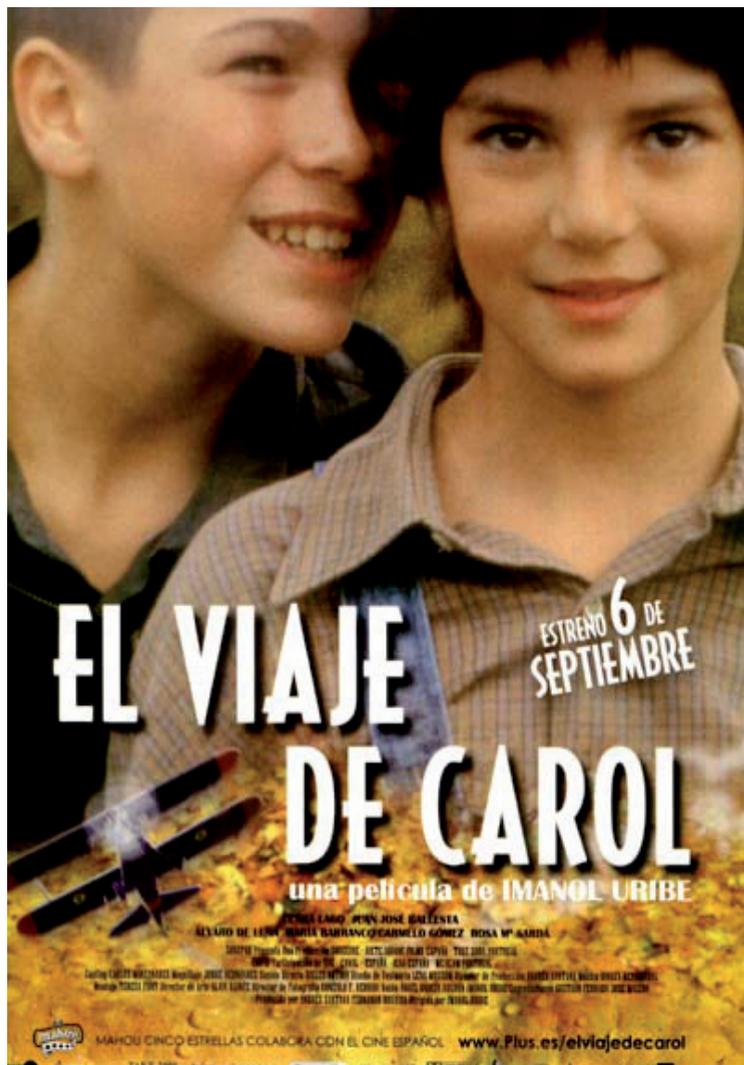
Tal vez el caso más relevante sea el de México. Por aquel entonces gobernaba el general Lázaro Cárdenas. Natural de Michoacán, hijo de la Revolución y protagonista convencido de la política que ésta generó. Lázaro Cárdenas prestó ayuda a Gobierno legítimo de la República Española hasta el último día de la guerra y aún después, permitiendo que el Gobierno en el exilio se estableciera en México.

Lázaro Cárdenas como gobernante se enfrentaba a un reto formidable: institucionalizar el régimen surgido de la Revolución, dándole la estabilidad necesaria para garantizar las condiciones políticas, administrativas, económicas y culturales que permitieran poner en marcha un proceso de modernización. Este proceso de modernización era el marco en el que dar respuesta a las promesas y expectativas generadas por la Revolución, una parte de las cuales seguían pendientes. No existía posibilidad alguna de que se cumpliera, mientras no se produjeran cambios profundos en los fundamentos de la sociedad mexicana. Estaba convencido de que la reforma del pensamiento era un paso previo al cambio.

Cárdenas comprendió que la aportación del exilio español podría ayudar a sus propósitos y ofreció a los republicanos españoles la posibilidad de trasladarse al país. Se produjo una emigración casi masiva con un nivel de cualificación que podía considerarse más que alto. Cientos de intelectuales, artistas, literatos, filósofos, científicos, arquitectos, ingenieros, etc. se establecieron en suelo mexicano, la mayoría se integraron definitivamente. Se podrían recordar nombres como: Max Aub, Luis Buñuel, Félix Candela, Luis Cernuda, José Gaos, Recassens Sitges y tantos otros que sería imposible su enumeración aquí. Su contribución al desarro-

llo mexicano fue inestimable en todos los aspectos. Puede recordarse como ejemplo señero la creación de la Fundación Colegio de México, la positiva influencia en el mundo editorial o la inestimable contribución a la Universidad Autónoma de México (UNAM).

www.corchea69.com



título:

EL VIAJE DE
CAROL

director:

Imanol Uribe

año:

2002

Ficha técnica

Título: **El Viaje de Carol**

Director: **Imanol Uribe**

Genero: **Drama**

Año: **2002**

Intérpretes: **Clara Lago** (Carol), **Juan Jose Ballesta** (Tomiche), **Álvaro de Luna** (Amalio), **María Barranco** (Aurora), **Rosa María Sardá** (Maruja), **Carmelo Gómez** (Adrián)

Guión: **Ángel García Roldán** e **Imanol Uribe**

Fotografía: **Gonzalo F. Berridi**

Música Original: **Bingen Mendizábal**

Montaje: **Teresa Font**

Duración: **104 min.**

Sinopsis

Carol (Clara Lago), una adolescente de madre española y padre norteamericano, viaja por primera vez a España en la primavera de 1938 en compañía de su madre (María Barranco). Separada de su padre, piloto en las Brigadas Internacionales al que ella adora, su llegada al pueblo materno transforma un entorno familiar lleno de secretos. Armada de un carácter rebelde, se opone a los convencionalismos de un mundo que le resulta desconocido. La complicidad con Maruja (Rosa M^a Sardá), las lecciones de vida de su abuelo (Álvaro de Luna) y su amor por Tomiche (Juanjo Ballesta) le abrirán las puertas a un universo de sentimientos adultos que harán de su viaje un trayecto interior desgarrado, tierno, vital e inolvidable.

Biografía y filmografía de Imanol Uribe

Imanol Uribe nació en 1950. Inició sus estudios en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid. Obtuvo el título de Director en la Escuela de Cinematografía de Madrid. En 1975 fundó la productora Zeppo Films, en 1979 la productora Cobra Films y posteriormente Aiete Films S.A. El tema predominante de sus películas está dedicado a la situación sociopolítica del País Vasco. Esto se refleja en películas como *“El proceso de Burgos”*, *“La fuga de Segovia”*, *“La muerte de Mikel”* o *“Días Contados”*.

También ha tocado otros temas como el del racismo en *“Bwana”*, el mundo de la brujas en *“La laguna negra”* o la historia en *“El rey Pasmado”*. Aparte de director también ha ejercido de productor, como en *“Secretos del corazón”* donde sólo él se atrevió con el proyecto para luego ser un gran éxito.

En su larga carrera ha recibido numerosos premios. Entre otros, la Concha de Oro en San Sebastián por *“Días Contados”*, ocho premios Goya por *“Días Contados”*, otros siete premios Goya por *“El rey pasmado”*, primer premio de la Fipresci en el Festival de San Sebastián y primer premio del Festival de Cine de Orleans por *“La fuga de Segovia”*, Perla del Cantábrico a la mejor película de habla hispana en el Festival de San Sebastián por *“El proceso de Burgos”*, etc. . .

Imanol Uribe confiesa:

“Yo no me explicaría a mí mismo sin el cine. Si me quitan mi excusa filmografía, no tendría sentido mi vida, incluso existencialmente”.

Filmografía

Segundo asalto (2005), guionista
Hay motivo (2004), director
El viaje de Carol (2001), guionista y director
Plenilunio (2000), director
Extraños (1999), guionista y director
Cachito (1995), guionista
Bwana (1995), guionista y director
Días contados (1994), guionista y director
El Rey Pasmado (1991), director
La luna negra (1990), guionista y director
Adiós pequeña (1986), guionista y director
La muerte de Mikel (1984), director y guionista
La fuga de Segovia (1981), director
El proceso de Burgos (1979), director

Orientaciones para una utilización pedagógica de la película

El viaje de Carol es ante todo una película de emociones, de sentimientos. No obstante, el tema de la Guerra Civil aparece como telón de fondo. Por ello, sería necesario que los alumnos dispusieran de una breve información sobre el asunto (bandos de la contienda, fechas, últimas ciudades en caer...)

Temas para desarrollar con los alumnos:

- ▶ El **viaje**: se puede abordar este aspecto desde dos puntos de vista:
 - Geográfico: el viaje de Carol desde Nueva York hasta un pueblo del Norte de España; el retorno a los orígenes, a la tierra de su

madre, a la casona llena de recuerdos ajenos.

- Iniciático: hacia la madurez, hacia el amor. Un viaje que marca el paso del mundo de la infancia al de la vida adulta; un trayecto recorrido a través de descubrimientos, vivencias y sentimientos.
 - Imagen del capullo del gusano de seda (escena con Maruja, en la que ésta le dice a Carol que ella es como un capullo del que saldrá una bella mariposa).
- ▶ La **mirada de la infancia**: todos los acontecimientos se presentan a través de los ojos de una niña de 12 años. El punto de vista de la historia es la mirada de Carol. Se puede hablar aquí de focalización e incluso en algunas ocasiones de cámara subjetiva.
 - ▶ La **transformación del entorno familiar** de Carol después de su llegada. Esto se puede apreciar en su prima, pero sobre todo en su abuelo, Amalio, que es el personaje que más modificaciones sufre a lo largo de la película y que con ayuda de Carol se enfrenta a sus miedos y a su cobardía.
 - ▶ La **relación entre Carol y Tomiche**, que evoluciona desde un enfrentamiento inicial, a una amistad llena de complicidad, que a su vez se transformará en amor.
 - ▶ El profundo amor que Carol siente por su **padre**. Éste es un piloto americano que se ha enrolado en las Brigadas Internacionales. Se puede invitar a los alumnos a indicar en qué momentos de la película el espectador es testigo de este cariño:
 - Escena en la que Carol reza por su padre antes de dormir.

- No quiere que su padre se entere de la muerte de su madre para no hacerlo sufrir y para ello le escribe una falsa carta con ayuda de Maruja, la maestra.
 - Las pintadas ofensivas sobre su padre en la casona la hieren profundamente, y no le dirige la palabra a su abuelo hasta que las borra.
 - Habla con Tomiche de su padre con orgullo y le enseña una foto suya.
 - Lo contempla dormir con arrobo.
- La **Guerra Civil** española, que como hemos dicho anteriormente es el transfondo histórico, es un peligro que amenaza continuamente. La película se desarrolla entre 1938 y 1939. A pesar de que en ningún momento aparece una escena bélica, el conflicto está presente y se sigue por las conversaciones, las cartas del padre de Carol, los periódicos o los partes radiofónicos. Se hace referencia al “paseo” (incluso se ven los coches y se oyen los disparos; sabemos también que así fue como murió el padre de Tomiche) y a las Brigadas Internacionales (en las que combate el padre de Carol).
- El papel que desempeña el **entorno natural**, las montañas, los bosques, los verdes parajes, que parecen suavizar la dureza de los acontecimientos, y cuya calma y belleza contrastan con la trágica situación que vive el país.

Algunas escenas clave de la película:

- La comida de bienvenida de Carol y su madre, donde se perciben los enfrentamientos y los bandos de la guerra en un mismo pueblo, en una misma familia. Amalio,

republicano, se ve obligado a decir que *“Madrid caerá”*, y Alfonso, nacionalista, afirma con prepotencia que *“no son tiempos de medias tintas ni de cobardías”*.

- La escena en la que Maruja muestra a Carol su criadero de gusanos de seda, y que nos da la clave de la transformación que sufrirá la niña a lo largo de la película.
- Las pintadas ofensivas en la pared de la casona *“yanqui hijo puta al paredón”* y la discusión de Carol con su abuelo al respecto, en la que éste argumenta que *“dadas las circunstancias es mejor no hacer nada, apartar normalidad”*. En cambio, la muchacha muestra una gran entereza: *“¿Quieres que pase todos los días por delante de eso como si no sintiera nada? Sería de cobardes.”* Algunas escenas después, vemos a Amalio borrando las pintadas ante la alegría de su nieta.
- La escena en la que el abuelo indica en un mapa las posiciones y el avance de la guerra en el que se ve ya la derrota de los republicanos: *“éstos son ellos, y éstos somos nosotros”* (las fichas azules y las fichas rojas).
- El avión del padre de Carol sobrevolando el pueblo para desear un feliz cumpleaños a su hija. El asombro y el entusiasmo de ésta y las reacciones de los demás personajes (todos están presentes en esta escena).

Algunas claves para el estudio de los **protagonistas**:

Carol: es una niña de 12 años a través de cuyos ojos descubrimos el mundo que la rodea. Su padre es norteamericano y su madre española, pero ella ha vivido siempre en Nueva York. Por ello choca a menudo con la vida y la cultura españolas. En algunas oca-

siones la califican de “bicho raro”. Llama la atención por su pelo corto y por su manera de vestir, siempre con pantalones (“pareces una miliciana”, la criticará su tía). Su apariencia inicial es hosca y huraña, pero poco a poco se va abriendo y encariñando con algunos personajes (Tomiche y su pandilla; su abuelo, Amalio; su prima; Maruja, la maestra; la criada...) Carol se pelea como un chico, se sube a los árboles, le gusta leer y escribe un diario. Es una niña valiente, espontánea, directa, muy segura de sí misma, poco dada a la sensiblería y con las ideas muy claras.

Tomiche: es un chico de pueblo, humilde, noble, atrevido y valiente. Vive en estrecha relación con la naturaleza y contribuye a la economía familiar cazando pájaros y vendiendo cangrejos y otros animales. Sabemos que a su padre le dieron “el paseo”, y a él mismo se la tiene tomada la Guardia Civil. Se siente fascinado muy pronto por Carol. Tiene una pandilla de amigos, “Cagurrillo” y “Culovaso”, con los que va siempre a todas partes.

Aurora: la madre de Carol. Es una mujer cosmopolita, que además fuma y lleva pantalones, algo muy poco usual en la España provinciana de los años 30. Se siente sola, está enferma y ha vuelto a su pueblo y a la casona llena de recuerdos para morir.

Amalio: padre de Aurora y abuelo de Carol. Es republicano, pero no se atreve a mostrar sus ideas en un pueblo en el que los nacionalistas ya han vencido. Sigue a escondidas el desarrollo de la guerra y cuando ésta termina quema todos los papeles y libros comprometedores. En él encontrará Carol el apoyo y

el cariño necesarios después de la muerte de su madre. A su vez, la niña ayudará a Amalio a enfrentarse a sus miedos y a su cobardía.

Maruja: la maestra republicana, generosa y de gran corazón. Es amiga de Aurora y ve en Carol el capullo de seda que pronto se convertirá en una hermosa mariposa.

Robert: el padre y el marido ausente, un norteamericano enrolado en las Brigadas Internacionales.

Adrián y Dolores: los tíos de Carol. Personajes tradicionales, severos, que pertenecen al bando nacionalista y están deseando que acabe la guerra para ocupar posiciones importantes.

El viaje de Carol nos trae inevitablemente a la memoria recientes películas del cine español. La misma mirada del niño de *Secretos del Corazón*, de Montxo Armendáriz; la persecución y el sufrimiento de las familias de *Silencio Roto* del mismo director; una madre con la misma clase y tristeza que *You're the one*, de José Luis Garcí; las enseñanzas de *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda...

Anexos

Las Brigadas Internacionales

Fueron hombres y mujeres procedentes de más de 50 países, que abandonaron sus patrias, sus hogares, sus familias y sus vidas para venir a defender la libertad democrática de los españoles, amenazada por una rebelión militar.

Se calcula que unos 45.000 voluntarios se adhirieron a las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil, de los cuales unos 10.000 dejaron sus vidas en España.

[...]

De todos los pueblos y de todas las razas, vinisteis a nosotros como hermanos nuestros, como hijos de la España inmortal, y en los días más duros de nuestra guerra, cuando la capital de la República Española se hallaba amenazada, fuisteis vosotros, bravos camaradas de las Brigadas Internacionales, quienes contribuisteis a salvarla con vuestro entusiasmo combativo y vuestro heroísmo y espíritu de sacrificio. Y Jarama, y Guadalajara, y Brunete, y Belchite, y Levante, y el Ebro, cantan con estrofas inmortales el valor, la abnegación, la bravura, la disciplina de los hombres de las Brigadas Internacionales.

Por primera vez en la historia de las luchas de los pueblos se ha dado el espectáculo, asombroso por su grandeza, de la formación de las Brigadas Internacionales, para ayudar a salvar la libertad y la independencia de un país amenazado, de nuestra España.

Comunistas, socialistas, anarquistas, republicanos, hombres de distinto color, de ideología diferente, de religiones antagónicas, pero amando todos ellos profundamente la libertad y la justicia, vinieron a ofrecerse a nosotros, incondicionalmente.

Nos lo daban todo, su juventud o su madurez; su ciencia o su experiencia; su sangre y su vida; sus esperanzas y sus anhelos... Y nada nos pedían. Es decir, sí: querían un puesto en la lucha, anhelaban el honor de morir por nosotros.

Fragmento del mensaje de despedida de
Pasionaria a los Brigadistas en noviembre de 1938

Ficha técnica

Título: **La Luz Prodigiosa**

Director: **Miguel Hermoso**

Género: **Drama**

Año: **2002**

Intérpretes: **Alfredo Landa** (Joaquín),

Nino Manfredi (Galápago), **Kiti Mánver** (Adela),

José Luis Gómez (Silvio)

Guión: **Fernando Marías**

Fotografía: **Carlos Suárez**

Música Original: **Ennio Morricone**

Montaje: **Mauro Bonanni**

Duración: **105 min.**

Sinopsis

Agosto de 1936, al comienzo de la Guerra Civil española. Un joven pastor andaluz recoge a un hombre al que sus verdugos han dado por muerto y le busca refugio en un asilo. El herido, por los disparos, ha quedado reducido a un estado semivegetal. En 1980, el pastor vuelve a encontrar su pista: ahora es un anciano que recorre las calles de Granada malviviendo de limosnas. Un hecho fortuito reaviva su memoria muerta, y el viejo pastor se obstina en averiguar su auténtica personalidad. Poco a poco, la investigación desemboca en la verosímil posibilidad de que el hombre sea Federico García Lorca.

Biografía y filmografía de Miguel Hermoso

Nació en Granada en cuya Universidad se licenció en Derecho.

Su contacto con el mundo del drama comenzó a los

17 años, cuando entró a formar parte del grupo *amateur* "Teatro Estudio". Por esa época, escribió su primera Obra, una pieza teatral titulada "*Bancos de madera en otoño*" que quedó entre las finalistas del premio Lope de Vega. Posteriormente formó parte del "Taller de Teatro" de Martín Recuerda y del T.E.U.

En 1966 ingresó en la Escuela Oficial de Cinematografía, en la especialidad de Dirección, estudios que completó en 1970.

Después de trabajar como ayudante de dirección en diversas producciones y coproducciones españolas, empezó una larga etapa como realizador de cine publicitario, que se alargó hasta 1990.

Durante esa época dirigió diversos cortometrajes.

Su primer largometraje fue estrenado en 1984.

Sus trabajos han obtenido multitud de premios, tanto nacionales como internacionales.

Cortometrajes:

Ejercicio a doble escala (1968)

Retrato de Camelia (1969)

Ecuador africano (1970)

Tom el salvaje (1973)

Fórmula (1978)

Largometrajes:

Truhanes (1983): Guionista y director

Marbella (1985): Guionista y director

La mujer oriental (1987): Coguionista y director

Loco veneno (1988): Coguionista y director

Tango (1991): Coguionista y director

Como un relámpago (1998): Guionista y director

Fugitivas (2000): Coguionista y director

La luz prodigiosa (2002): Coguionista y director

La pasión y el tiempo (2004): Guionista

Series de televisión:

Truhanes (26 capítulos) (1994): Coguionista y director

Café con leche (13 capítulos) (1997): Coguionista y director

Orientaciones para una utilización pedagógica de la película

A fin de situar esta película en su época y elucidar ciertos aspectos para facilitar su comprensión, se puede estudiar:

- ▶ El **contexto histórico**: la sublevación del 18 de Julio de 1936 y los fusilamientos que siguieron. Asimismo se puede evocar la Guerra Civil, con el enfrentamiento entre republicanos y nacionalistas. Este período de la historia española aparece en el prólogo y en los sucesivos *flashbacks*.
- ▶ El **contexto artístico-literario**: la máxima referencia de la película es Federico García Lorca, pero también se nombra a Salvador Dalí y a Manuel de Falla.

Se puede invitar a los alumnos a realizar un perfil de la figura de García Lorca a partir de todos los datos que nos proporciona la película: escritor, poeta (Joaquín recita varios poemas) y autor dramático (*La casa de Bernarda Alba*, el grupo de teatro *La Barraca*); progresista, homosexual, oriundo de Granada y gran amante de la ciudad. *“Si algún día tengo gloria, esta gloria será de Granada, que formó y modeló esta criatura que soy yo, poeta de nacimiento y sin poderlo remediar”*

Un aspecto en el que la película insiste es en el carácter de poeta del pueblo de García Lorca. Sus poemas forman parte de la cultura popular, que a menudo les ha puesto música, como lo muestra el hecho de que Joaquín, que es casi analfabeto, conozca algunos poemas de Lorca en forma de canciones. Él mismo lo dice: *“hay gente que a lo mejor conoce tu nombre, pero no ha leído nada”*

La ciudad de Granada tiene un papel relevante, ya que es el lugar al que nuestros protagonistas regresan, en 1936 y en 1980. Pero no se nos presenta aquí una Granada monumental, sino una ciudad de provincias con sus tejados y azoteas, sus plazas y sus gentes.

Temas para desarrollar con los alumnos:

- ▶ La relación de **amistad** entre Joaquín y Galápagó, en la que, desde el principio, el primero se convierte en el protector del segundo. Galápagó da numerosas muestras de afecto, y resulta evidente su necesidad de protección y compañía.
- ▶ El **abandono** y los **remordimientos**: Joaquín no puede olvidar el pasado, no se perdona haber abandonado a Galápagó en su juventud y no quiere volver a repetir el mismo error 40 años después.
- ▶ La pérdida y la recuperación de la **memoria**. Los alumnos pueden localizar situaciones, lugares y objetos que avivan y despiertan los recuerdos y la memoria de Galápagó: la lectura de poemas, las fotos, la representación de *La casa de Bernarda Alba*, el monte, escenario de los fusilamientos.

Se podría reflexionar aquí sobre la **lucidez** y la **igno-**

rancia. El personaje de Silvio opina que si García Lorca hubiese sobrevivido, no habría soportado vivir entre los vencedores, entre los que le traicionaron. ¿Es preferible, entonces, la ignorancia ocasionada por la pérdida de la memoria y por el olvido?

- ▶ El **desarraigo** de aquellos que, como Joaquín, se vieron obligados a dejar su tierra, su ciudad, durante o después de la guerra: *“después de tantos años, no tengo muy claro si soy más de aquí o de allí, del Norte”*.
- ▶ El **regreso a los orígenes**, la vuelta a Granada y la recuperación del pasado. *“Uno no debe olvidar nunca de dónde viene”*. El regreso de Joaquín a su tierra natal le permitirá reconciliarse con su pasado, ya que, esta vez, no abandonará a Galápagos.
- ▶ El **respeto** al anciano, a su enfermedad, a su dificultad de recordar. Galápagos sufre cuando le muestran lo que fue su pasado. Joaquín piensa que hay que dejarlo en paz, que hay que dejarlo *“morir en paz”*.

Se puede proponer a los alumnos que observen los detalles, las **pistas** que llevan poco a poco a los protagonistas y al espectador a la convicción de que Galápagos es en realidad García Lorca:

- El hecho de que se coma un bocadillo con cuchillo y tenedor nos pone sobre la pista de que no se trata de un vagabundo cualquiera: “a ver si va a resultar que eres un señorito”, le dice Joaquín.
- Toca el piano como un virtuoso. Lorca, antes de dedicarse de lleno a la escritura, quería ser músico profesional.
- Su reacción de emoción al ver a Salvador Dalí, con quien tuvo una relación amorosa, en la televisión.

- Reconoce algunos de sus poemas y recita de memoria la obra de teatro *La casa de Bernarda Alba*.

Algunas claves para el estudio de los **tres protagonistas**:

El **Joaquín adolescente**, generoso y valiente, que se arriesga a esconder y proteger a un fusilado por los nacionalistas, es un personaje comprometido, dentro de sus carencias.

El **Joaquín adulto** es campechano, bonachón, de reacciones espontáneas, sincero, honesto, compasivo, de gran corazón. Se preocupa verdaderamente por su amigo Galápagos. No tuvo acceso a la cultura, aprendió a leer en el 49. Es un hombre medio que se enfrenta al descubrimiento del arte a través de la obra de Lorca.

Galápagos: debido a su pérdida de memoria, es un personaje enigmático del que poco a poco vamos descubriendo detalles que nos llevan a pensar que se trata de García Lorca. Es un hombre enfermo, asustadizo, necesitado de protección, que responde a las muestras de afecto sincero.

Adela: es una mujer vulgar y malhablada. No conocemos su profesión. Podríamos decir que es una picara moderna. Es una timadora, una estafadora, una buscavidas interesada, mezquina y desconfiada. Es falsa, hipócrita, y no duda en acosar al anciano para conseguir sus propósitos.

Los alumnos pueden centrarse en la **oposición** entre los personajes de Adela y Joaquín: no sólo su carac-

ter y su manera de tratar a Galápagó son opuestos, sino también su reacción al descubrir que este último podría ser Lorca:

Adela sólo quiere sacar provecho de la situación, ganar dinero, “sacar una pasta”, aunque ello conlleve un gran sufrimiento para Galápagó.

Joaquín piensa en ayudar al amigo, en hacerle la vida agradable y en dejarlo tranquilo. Cuando ve que el recuerdo del pasado es demasiado doloroso para él, le dice: “Galápagó, sólo eres Galápagó, y yo soy tu amigo Joaquín”.

Anexo

La primera parte del poema de **Antonio Machado** *La muerte fue en Granada*, escrito en 1936, pone palabras a las primeras imágenes de la película:

El crimen fue en Granada: *A Federico García Lorca*

1. El crimen

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!

Muerto cayó Federico
—sangre en la frente y plomo en las entrañas—
. . . Que fue en Granada el crimen
sabed —¡pobre Granada!—, en su Granada.

2. El poeta y la muerte

Se le vio caminar solo con Ella,
sin miedo a su guadaña.
—Ya el sol en torre y torre, los martillos
en yunque— yunque y yunque de las fraguas.
Hablabá Federico,
requebrando a la muerte. Ella escuchaba.
«Porque ayer en mi verso, compañera,
sonaba el golpe de tus secas palmas,
y diste el hielo a mi cantar, y el filo
a mi tragedia de tu hoz de plata,
te cantaré la carne que no tienes,
los ojos que te faltan,
tus cabellos que el viento sacudía,
los rojos labios donde te besaban . . .
Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
qué bien contigo a solas,
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!»

3.

Se le vio caminar . . .
Labrad, amigos,
de piedra y sueño en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llóre el agua,
y eternamente diga:
el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!

A. Machado



título:

SOLDADOS DE
SALAMINA

director:

David Trueba.

año:

2002

Ficha técnica

Título: **Soldados de Salamina**

Director: **David Trueba**

Genero: **Drama**

Año: **2002**

Intérpretes: **Ariadna Gil** (Lola), **Ramón Fontserè**

(Rafael Sánchez Mazas), **Joan Dalmau** (Miralles),

María Botto (Conchi), **Diego Luna** (Gastón),

Alberto Ferreiro (Joven miliciano), **Luis Cuenca**

(Padre de Lola) **Luis Villanueva** (Miguel Aguirre),

Ana Labordeta (Empleada residencia),

Julio Manrique (Pere Figueras),

Eric Caravaca (Camarero)

Guión: **David Trueba**

Fotografía: **Javier Aguirresarobe**

Música Original: **Varios artistas**

Duración: **112 min.**

Sinopsis

Lola Cercas es una novelista que ha abandonado su carrera, y rastrea una historia real sucedida en los últimos días de la Guerra Civil: el escritor y falangista Rafael Sánchez Mazas fue fusilado junto a otros cincuenta prisioneros, pero logró huir por el bosque y esconderse bajo la lluvia. Al parecer un soldado de los que peinaban la zona en su busca lo encontró, pero le dejó escapar. La escritora recompone las piezas de esta historia, plagada de contradicciones y personajes enigmáticos. En su búsqueda, sin saberlo, no sólo persigue encontrar la verdad, sino encontrarse a sí misma.

Filmografía de David Trueba

Guionista

Amo tu cama rica (1991)

Los peores años de nuestra vida (1994)

Perdita Durango (1997)

La niña de tus ojos (1998)

Guionista y director

La buena vida (1996)

Obra maestra (2000)

Soldados de Salamina (2002)

Bienvenido a casa (2005)

Orientaciones para una utilización pedagógica de la película

Conviene explicar que se trata de una adaptación cinematográfica de la novela de Javier Cercas del mismo título. Se puede invitar a los alumnos a reflexionar sobre los textos literarios llevados al cine, con la traición o la fidelidad al texto original que ello conlleva. Incluimos en los anexos unas interesantes opiniones del novelista y del director al respecto.

A fin de situar esta película, conviene estudiar con los alumnos ciertos aspectos para facilitar su comprensión:

► El **contexto histórico**: los últimos meses de la Guerra Civil española, cuando los republicanos empezaban a batirse en retirada llevando con ellos a los prisioneros nacionalistas. “*Soldados de Salamina*” dirige una nueva mirada sobre la guerra, ya que se centra en un episodio individual, en una historia personal más que en el conflicto bélico en sí mismo. Al mismo tiempo, este hecho

aislado sirve para recordar y revivir sin rencores este período de la historia de España.

Rafael Sánchez Mazas, escritor y poeta nacionalista, íntimo amigo de José Antonio Primo de Rivera y fundador e ideólogo de la Falange, fue fusilado por los republicanos el 30 de enero de 1939. Sobrevivió y consiguió huir. Un joven miliciano lo salvó al no delatarlo. Posteriormente, tres chicos desertores del bando republicano ("los amigos del bosque") lo recogieron y le ayudaron. El curioso destino del escritor y la incógnita sobre la identidad y el proceder del miliciano, serán temas recurrentes a lo largo de la película.

Temas para desarrollar con los alumnos:

- ▶ El **viaje**: espacial y temporal, exterior e interior. La protagonista viaja hacia la frontera siguiendo los últimos pasos de Sánchez Mazas y recorre los escenarios de su aventura: el monasterio de Collell, el bosque con el claro de los fusilamientos; viaja hasta Dijon para encontrarse con Miralles y preguntarle si fue él aquel miliciano, héroe sin nombre, que salvó al falangista. Viaja en el tiempo hacia un conflicto, la Guerra Civil, del que ignoraba casi todo. Y viaja también dentro de sí misma, hacia un lugar que desconocía.
- ▶ El proceso de la **escritura**, de la **búsqueda**, de la investigación. Lola Cercas va recomponiendo la historia de Sánchez Mazas y del miliciano como si de un rompecabezas se tratara. Va reuniendo piezas para dar sentido a una historia remota y olvidada; una historia que le permitirá reconciliarse consigo misma.

Los alumnos prestarán especial atención a las dudas

que asaltan a la protagonista sobre su tarea creadora y a los consejos que le da su amiga Conchi:

Lola Cercas: *"no sé todavía si voy a escribir nada"*

[...]

"yo soy alguien que intenta escribir como puede, ya sé que no soy genial"

Conchi: *"sobre esa novela que has empezado a escribir, vas a tener que hacer caso a tu amiga y ser capaz de desnudarte delante de los demás."*

"en este libro no te veo a ti. No sé qué opinas sobre las cosas que pasan o por qué has decidido escribirlo."

"cuando leo un libro, me gusta sentir que quien lo escribe lo hace desde las tripas."

Estrechamente relacionada con la creación literaria, está la necesidad de encontrar héroes que den un sentido a la historia narrada y a los acontecimientos. Miralles adivina los pensamientos de Lola Cercas: *"¡Escritores! ¡sois todos unos sentimentales! Tú lo que andas buscando es un héroe, y ese héroe soy yo, ¿no? Los héroes no sobreviven"*.

- ▶ La noción de **héroe**. No se trata aquí de aquellos que alcanzaron gloria y poder, sino de todos los seres anónimos que en algún momento mostraron la grandeza del ser humano. La película adquiere el rango de alegato contra el olvido y de homenaje a los cientos de héroes anónimos nunca reconocidos y ausentes de los libros de historia, que en algún momento ofrecieron hermosos ejemplos de valor y generosidad. Las siguientes palabras de Miralles resultan terribles por toda la verdad que encierran: *"Nadie nunca me ha dado las gracias por*

dejarle la juventud peleando por su país. Nadie. Ni un gesto, ni una carta. Nada."

- ▶ La **memoria** y el **olvido**: la importancia de recordar a los muertos, ya que éstos no mueren del todo si hay alguien que piensa en ellos. Miralles enumera a sus amigos muertos en la contienda y añade *"nadie los recuerda y nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país llevará su nombre"*. Por eso él los recuerda y los nombra, para que sigan vivos en su memoria. En el abrazo de despedida a Lola, le pasa el testigo para que el recuerdo perdure. Ya en el taxi, ella va repitiendo *"no me olvidaré de usted, no dejaré que se olviden de usted"*.
- ▶ La **soledad** de la protagonista y de muchos de los héroes anónimos olvidados, como Miralles.
- ▶ La **muerte del padre**: el carburante secreto que alimenta la búsqueda obsesiva de Lola no es otro que la desaparición del padre senil, que ha perdido la memoria; la reconciliación con el padre muerto que aún vive de algún modo en ella.

Se puede invitar a los alumnos a que se fijen en la hábil labor de montaje de la película, que resulta clave para crear una ambientación adecuada y para lograr un buen grado de cohesión entre los diversos elementos y entre todos los aspectos abordados. En la película aparecen sabiamente integrados documentos históricos de la época, imágenes de archivo en blanco y negro, testimonios reales de los hijos de los fusilados y de los "amigos del bosque", escenarios reales de los acontecimientos; todo ello sin dejar de lado la historia de unos personajes de ficción.

Dos **escenas** presentan un interés especial en el desarrollo de la película:

- ▶ La escena, que aparece en varias ocasiones, del miliciano que descubre a Sánchez Mazas y le salva la vida. Es capital ya que es el punto de partida de la búsqueda de Lola Cercas. Quién era ese joven y cuáles fueron las razones de su acto. Adjuntamos en los anexos un extracto del libro de Javier Cercas que describe esa escena.
- ▶ La escena en la que Lola recorre en el presente los escenarios de lo acaecido a Sánchez Mazas. Al mismo tiempo, y en planos alternos, vemos también esos escenarios en 1939, cuando el grupo de nacionalistas fue fusilado. Es como si estuviéramos viendo lo que Lola imagina que le sucedió hace 60 años a Sánchez Mazas y a los suyos. Mediante esa alternancia virtuosa de tiempos en un solo espacio, el pasado es presente, la Guerra Civil no es algo remoto o ajeno, sino algo que forma parte de nuestras vidas y que, en alguna medida, también las determina.

Si los alumnos han leído la novela, se les puede proponer un comentario sobre los cambios que ha introducido el director en el guión respecto al texto original: la transformación del protagonista en una mujer, la creación del personaje de Gastón y la potenciación del personaje de Conchi, amiga de Lola, que representa el contrapunto perfecto de esta última.

Para terminar, se puede sugerir a los alumnos que reflexionen sobre la necesidad de recuperar la memoria histórica y sobre la relatividad de la heroicidad.

Anexos

"No creo que las novelas puedan llevarse al cine. Lo que puede llevarse al cine es la historia de las novelas, sus emociones, sus sucesos. La novela no. La novela siempre será otra cosa, intocable por cualquier adaptación. La novela siempre permanece, ni se estropea ni se engrandece con la película. Estaba antes y queda después. Por eso las adaptaciones sólo funcionan si proporcionan otra pieza diferente, si alcanzan la independencia de la obra original. En la película se propone una lectura personal de la novela, pero sobre todo, lo que se propone es una película, sin más".

David Trueba

"Cine y literatura son lenguajes de naturaleza distinta y, por tanto, las soluciones narrativas que el escritor y el cineasta buscan también deben ser distintas; o dicho de otro modo: las películas que son demasiado fieles a la letra de una novela acaban traicionando su espíritu".

"Precisamente porque la película traiciona en ciertos aspectos la letra de la novela, es profundamente fiel a su espíritu".

"Eso es lo que ha hecho David Trueba: despojar a Soldados de Salamina (la novela) de todo cuanto en ella es exclusivamente literario, y acto seguido buscarle una traducción cinematográfica".

Javier Cercas

www.soldadosdesalamina.com

"Desde allí, refugiado en un agujero, oía los ladridos de los perros y los disparos y las voces de los milicianos, que lo buscaban sabiendo que no podían perder mucho tiempo buscándolo, porque los franquistas les pisaban los talones. En algún momento mi padre oyó un ruido de ramas a su espalda, se dio la vuelta y vio a un miliciano que le miraba.

Entonces se oyó un grito: "¿está por ahí?" Mi padre contaba que el miliciano se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle, gritó: "¡por aquí no hay nadie!", dio media vuelta y se fue".

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*,
Barcelona, Ed. Tusquets, 2001, p. 20.



Warner Sogefilms presenta

una producción Elías Querejeta y Jaume Roures-Mediapro

En coproducción con QUO VADIS CINEMA (FRANCIA), EYESCREEN S.R.L. (ITALIA), TELERADIOVISUALS, S.A.

los lunes al sol

Javier Bardem, Luis Tosar, José Ángel Egido, Nieve de Medina,
Enrique Villén, Celso Bugallo, Joaquín Climent, Aida Folch y Serge Riaboukine.

Director de fotografía Alfredo Mayo,

Guión Fernando León de Aranoa e Ignacio del Moral

Dirección Fernando León de Aranoa.

VÍO

W

W

W

W

W

W

W

W

W

Ficha técnica

Título: **Los Lunes al Sol**

Director: **Fernando León de Aranoa**

Género: **Drama**

Año: **2002**

Intérpretes: **Javier Bardem** (Santa), **Luis Tosar** (José),
José Ángel Egido (Lino), **Nieve de Medina**
(Ana), **Enrique Villén** (Reina)

Guión: **Fernando León de Aranoa** e **Ignacio del Moral**

Fotografía: **Alfredo F. Mayo**

Música Original: **Lucio Godoy**

Montaje: **Nacho Ruiz Capillas**

Duración: **113 min.**

Premios:

Consiguió la Concha de Oro a la mejor película en el Festival de Cine de San Sebastián 2002.

Consiguió cinco Goya 2002, los correspondientes a mejor película, director, actor (Javier Bardem), actor de reparto (Luis Tosar) y actor revelación (José Ángel Egido).

Sinopsis

Una ciudad al norte, costera, dividida por una ría de aguas verdes y oleaginosas. Muchos hombres y mujeres dejaron atrás el campo o el mar para ir a trabajar a las fábricas, a las refinerías, al astillero. Pero después llegó la reconversión industrial. En el bar de Rico se reúnen un grupo de amigos, conversan en las horas muertas, se juegan sus esperanzas en la máquina. En el bar se mezclan los recuerdos y los proyectos, se comparten las frustracio-

nes y las esperanzas. Como un fantasma, el cierre del astillero planea sobre ellos. En su calendario todos los días son festivos, pero en todos hay motivo para la desesperación. Esta es la historia de los que viven la vida en domingo, de los que pasan los lunes al sol. Y “parado” significa estar sin empleo. Pero en algunos países de latinoamérica, parado también significa “de pie”.

Biografía y filmografía de Fernando León de Aranoa

Para la revisión de la trayectoria vital y profesional del director, Fernando León de Aranoa, se remite a la ficha didáctica de *“Barrio”*, en las páginas 29 y 30.

Orientaciones para una utilización pedagógica de la película

Para empezar, se puede invitar a los alumnos a reflexionar sobre el **título** de la película y sobre una pregunta que se repite en varias ocasiones: *“¿Qué día es hoy?—Lunes”*. *“Los lunes al sol”* es una forma distinta de decir “paro”. Para los personajes, todos los días de la semana son iguales y el descanso al sol no es sinónimo de vacaciones o de fin de semana. El lunes no es más que la extensión de un domingo prolongado por un injusto despedido en masa.

Según las declaraciones del propio director, la idea del título “fue a raíz de cosas que leíamos en los periódicos sobre un movimiento en Francia de parados que empezaron a organizar actividades y jornadas de lucha al tomar conciencia de que eran un grupo social muy numeroso. A esas jornadas las llamaron “los lunes al sol”.

Es importante situar el **contexto social**. La primera escena de la película nos muestra las manifestaciones de los trabajadores de los astilleros “La Naval” de Gijón y los enfrentamientos con las fuerzas antidisturbios. Los alumnos podrán explicar qué hechos han desencadenado estos acontecimientos, a saber, el cierre de los astilleros y el despido masivo de 200 trabajadores. Todo ello nos lleva a la situación presente de los protagonistas: el paro.

Temas para desarrollar con los alumnos:

► El **paro**, asunto central de la película, y sus **consecuencias**:

- La soledad, el aislamiento, el abandono (Amador)
- La pérdida de autoestima (José, Lino).
- La incomunicación (Amador, José).
- La frustración, la desilusión (todos los personajes, en mayor o menor medida).
- La desestructuración familiar (Amador, José).
- El alcoholismo (Amador).
- La imposibilidad de acceder a la vivienda (escena de José y Ana en el banco, solicitud de préstamo).
- El trabajo temporal, mal pagado y con horarios abusivos (Ana, Reina).

► La **especulación inmobiliaria**. Los astilleros eran productivos, pero su solar, en frente del mar, es demasiado apetecible como para seguir construyendo barcos. Esos terrenos los ocuparán en un futuro no muy lejano, edificios de apartamentos y hoteles.

► La **amistad**, la **solidaridad** entre los protagonistas. La idea de grupo y la importancia de permanecer unidos ante las dificultades.

Respecto a los acontecimientos pasados, Santa dice a sus compañeros: *“firmasteis el despido de vuestros hijos, eran sus puestos lo que nos jugábamos allí”*. Cuando dejaron de estar unidos, lo perdieron todo.

Los personajes se ayudan, se escuchan, se apoyan, se prestan dinero...

El **bar** de Lino, La Naval, desempeña un papel importante ya que es el lugar de encuentro por excelencia de los protagonistas. Un lugar que es testigo de la conversación, de la rutina y de la amistad.

► El esfuerzo por mantener la **dignidad**.

Santa intenta mantener la cabeza bien alta y no dejarse avasallar. El hecho de pagar las 8000 pesetas de la multa pone a prueba su dignidad.

Lino procura mantener un aspecto pulcro y cuidado.

José se siente humillado en el banco. Frente a su mujer, Ana, “sujeto activo”, él es un inútil, una carga para la sociedad.

► La importancia de la **esperanza** y el **sueño**:

Lino no pierde la esperanza, presentándose a una entrevista de trabajo tras otra. Siempre está pendiente del teléfono.

José hace quinielas imaginándose un futuro mejor.

Santa sueña con Australia, un lugar ideal, según él, en el que cada habitante es dueño de una parte del país. Una tierra llena de oportunidades donde la vida es más fácil.

► La situación trágica que nos muestra la película contrasta con cierto **humor**, que sirve de remedio y ayuda a hacer más llevaderas las dificultades. Santa, con su frescura y desenfadado, es un personaje que hace sonreír e incluso reír al espectador.

► La **narración** para ilustrar algunos aspectos claves de la película:

La fábula de la cigarra y la hormiga, que Santa lee antes de dormir a un niño que cuida, es un claro ejemplo, según él, de la especulación: *“la hormiga es una especuladora”*, el problema es *“por qué unos nacen cigarras y otros nacen hormigas”*.

La historia rusa que Serguei cuenta a sus amigos y cuya conclusión es la siguiente: *“todo lo que nos contaban del comunismo era mentira, pero todo lo que nos contaban del capitalismo era verdad”*. Así que el individuo está desprotegido, no tiene nada a lo que aferrarse.

La historia de los siameses que Amador cuenta a Santa para poner de relieve la importancia de permanecer unidos. Lo que le pasa a uno le pasa al otro, si se cae uno se caen juntos.

Algunas claves para el estudio de los **protagonistas**:

Es importante señalar que *Los lunes al sol* no es sólo la denuncia de una situación social y de las consecuencias del desempleo, sino sobre todo un **retrato de personajes**. El alma de la película son sus sentimientos y sus **relaciones personales**, no sus planteamientos políticos. Por ello, todos los protagonistas son tratados con gran delicadeza y profundidad.

Santa: es el eje, el pilar de la película. Es insobornable, orgulloso, fanfarrón, irreverente, rebelde, solidario, buen amigo de sus amigos. Sabe escuchar. Le gusta inventarse explicaciones etimológicas de las palabras

y hacer gala de conocimientos que no tiene. Vive en una pensión y sabemos que antes de ser soldador trabajó en el bar de un hospital, en Suiza y fue cocinero en un barco.

José: está acomplejado por su situación de parado y vive mal que su mujer sea el “sujeto activo” de la pareja. Es un personaje seco, emotivo, inseguro, celoso, susceptible y al que le cuesta expresar sus sentimientos.

Ana: la mujer de José, que trabaja en una conservería de pescado y está cansada de un trabajo monótono y agotador. Le obsesiona su olor corporal a pescado. Su relación con José se va degradando poco a poco, aunque no lo deja por miedo a que termine como Amador.

Lino: intenta conservar el optimismo y mantiene la esperanza casi hasta el final (escena en la que se le acaba la tinta para rellenar el formulario y tira la toalla). Es poco realista ya que no es consciente de las pocas posibilidades que tiene para conseguir un trabajo. Sus esfuerzos por parecer más joven resultan un tanto patéticos. Es un personaje inseguro, preocupado por su aspecto y por su olor corporal.

Amador: su mujer lo ha dejado, pero sus amigos no están al corriente. Es un personaje taciturno, huraño, solitario, que se comunica poco y que se ha refugiado en el alcohol. Su situación desesperada lo llevará al suicidio.

Rico: es propietario de un bar, que abrió con el dinero que obtuvo tras el despido. El tuvo suerte y puede ganarse la vida. Por ello fía de vez en cuando a sus amigos.

Serguei: un cosmonauta de la antigua Unión Soviética venido a menos, que se esfuerza por conservar sus recuerdos a fin de alimentar los sueños de sus amigos.

Se puede observar también cómo cada personaje representa uno de los distintos **impactos** que tiene el paro en los trabajadores:

- Lino tiene casi 50 años y está ya casi fuera del mercado laboral. Es un hombre derrotado, con familia y que no percibe asignación económica alguna.
- Amador es seguramente un prejubilado, un hombre viejo hundido que no logra adaptarse a su nueva situación y termina por quitarse la vida.
- José representa las consecuencias del paro en las relaciones sociales y en las familias.
- Santa no acepta su situación, es combativo y se rebela ante la injusticia.

A partir del comentario de la película y de diferentes escenas, se propone una **reflexión sobre los siguientes temas:**

- La lucha por la supervivencia.
- El futuro incierto de estos personajes.
- Las heridas que un proceso como el que viven los personajes deja en la gente.
- La injusticia social.
- La desprotección social del trabajador.
- El poder del cine para suscitar la toma de conciencia.

Cine social o realismo social

A partir de las características que enumeramos a continuación, se puede proponer a los alumnos que analicen en qué medida *Los lunes al sol* forma parte de esta corriente cinematográfica.

Desde una perspectiva **temática:**

- Denuncia social.
- Realismo social más humano que político.
- El paro como principal problema social.
- La búsqueda de alternativas —acertadas o no— para intentar sobrellevar esta situación.
- El refugio en el grupo de amigos.
- Cierto humor para amenizar.

Desde una perspectiva **formal:**

- Puesta en escena sobria
- Ausencia de efectos
- Iluminación sencilla que se parezca lo más posible a la natural
- Espontaneidad en las interpretaciones que sirva para dotar de autenticidad a los personajes

Se pueden igualmente buscar puntos en común entre León de Aranoa y otros directores europeos como:

Ken Loach, cuya concepción cinematográfica tiene por objeto la puesta en evidencia de las negativas consecuencias de las políticas económicas imperantes sobre la mayor parte de la población. Sus películas, *Riff-Raff* (1990), *Lloviendo piedras* (1993), *Ladybird*, *Ladybird* (1994) o *My name is Joe* (1998), entre otras, se han erigido en uno de los estandartes

de un discurso cinematográfico de carácter marcadamente social que pretende denunciar la manera en que la macroeconomía liberal afecta a personas pertenecientes a la clase trabajadora.

Peter Cattaneo, que se dio a conocer con *The full monty* (1997), película que presenta el problema socioeconómico del paro en una historia que mezcla el humor inglés de la clase media baja con un drama de tipo social.

Mark Herman, cuya película *Tocando el viento* (1996) está centrada en las consecuencias de las políticas económicas llevadas a cabo por "la Dama de Hierro". Se observa también que las relaciones sociales de los trabajadores exceden el ámbito de la mina para abarcar otros espacios de reunión vinculados a ella. En este caso la banda de música ocupa un lugar central, pero también hay escenas que muestran a los mineros reunidos en el bar o relacionándose en el barrio, las calles.

Robert Guédiguian, cuyo cine es una representación lúcida de algunas tendencias de la nueva economía y la repercusión en la vida de los trabajadores. El director nos presenta la desigualdad de un sistema económico que prima la obtención de beneficios por encima de cualquier consideración de bienestar social.



título:

PLANTA 4°

director:

Antonio Mercero

año:

2003

Ficha técnica

Título: **Planta 4ª**

Director: **Antonio Mercero**

Género: **Drama**

Año: **2003**

Intérpretes: **Juan José Ballesta, Gorka Moreno,
Luis Ángel Priego, Alejandro Zafrá,
Monti Castiñeiras**

Guión: **Albert Espinosa, Antonio Mercero e
Ignacio del Moral**

Fotografía: **Raúl Pérez Cubero**

Música Original: **Manuel Villalta**

Montaje: **José Mª Biurrún**

Duración: **101 min.**

Sinopsis

Un grupo de chicos que rondan los quince años comparten un "barrio" muy peculiar: la planta de traumatología de un hospital. Miguel Ángel, Izan, Dani y Jorge logran con su alegría desafiar el destino y hacer soportable su estancia en el centro. La vida continúa en ese microcosmos regido por hombres y mujeres de bata blanca. Aparte de las dietas *hiposódicas*, también hay pacientes nuevos que conocer, enfermeras de las que burlarse, incursiones nocturnas por los pasillos del hospital y partidos de baloncesto que disputarle al equipo de San Pablo. La amistad, la aceptación en el grupo, es determinante en la adolescencia. Pero es imprescindible cuando la ridiculizada "edad del pavo" se sufre en pijama y entre cuatro paredes.

Biografía y filmografía de Antonio Mercero

Para la revisión de la trayectoria vital y profesional del director, Antonio Mercero, se remite a la ficha didáctica de "*La hora de los valientes*", en las páginas 37-39.

Orientaciones para una utilización pedagógica de la película

Hay toda una serie de temas que se pueden desarrollar con los alumnos:

- ▶ El **humor**, la **ironía** y la **autoirrisión** para superar las dificultades, para sobrellevar de una manera más digna la enfermedad y para vencer la inquietud y el aburrimiento. En esta película, en la que el dolor se disipa con la risa, el humor se presenta como una forma bastante eficaz de burlarse del destino.
- ▶ La **imaginación** y los **sueños** para hacer más llevadera la vida en el hospital. El personaje que hace gala de una imaginación desbordante es Miguel Ángel.
- ▶ La **lucha** contra la enfermedad. El coraje, el ánimo y la valentía de estos jóvenes para intentar superar la enfermedad y sus molestas consecuencias. A esto les ayuda el valorar el presente y el disfrutar de los pequeños detalles de la vida cotidiana.
- ▶ El **miedo** a lo desconocido. El miedo al sufrimiento físico. La aceptación y la negación de la enfermedad y la actitud de los diferentes personajes. El pijama rojo de Jorge, por ejemplo, simboliza su rechazo al hospital. Pepino y Dani tienen miedo al pabellón y a todo lo que conlleva (vómitos, cansancio, caída de pelo, impotencia...).

- ▶ La cercanía de la **muerte**. Pepino, el amigo muerto. Estos chicos no saben si vivirán lo suficiente como para ver hechos realidad sus sueños.
- ▶ La **amistad**, la **solidaridad**, el **compañerismo** entre estos jóvenes que comparten penas, alegrías, comidas, conciertos... La convivencia de un grupo de adolescentes de distintas procedencias en el universo cerrado del hospital. Los lazos irrompibles que crea la enfermedad.
- ▶ La creación de un **microcosmos** en el interior del hospital que reproduce la vida del mundo exterior:

Nuestros protagonistas "se van de marcha", piden pizzas por teléfono, juegan partidos de baloncesto, asisten a conciertos, toman el sol, se pelean por defender a la chica que quieren, se hacen "fotos" en un "fotomatón", que resulta ser una máquina de rayos x...
- ▶ La **adolescencia** vivida en este universo cerrado. A pesar de la enfermedad, estos jóvenes tienen las mismas inquietudes, preocupaciones e intereses que otros chicos de su edad.
- ▶ La **integración** en el grupo de amigos y en la vida cotidiana del hospital. Los alumnos pueden analizar los diferentes elementos que simbolizan dicha integración:

El pijama azul, la silla de ruedas, las pulseras de las operaciones.

Para ello, el personaje de Jorge es el más representativo.
- ▶ Los puntos de vista opuestos de los **médicos** sobre los procedimientos que hay que adoptar ante el comportamiento del grupo de amigos. Concepción diferente de la vida en el hospital.

El Doctor Marcos-actitud empática, tolerante y abierta.

El Doctor Gallego-juicio severo. Utiliza términos como "fuga", "cárcel" o "inmadurez"

Analizar los argumentos esgrimidos por el Doctor Marcos para defender a los "pelones". Centrarse en la diferencia que establece entre los chicos que se encuentran en la Planta 4a como consecuencia de un accidente leve, para los que estar allí es casi una "recompensa", una "vuelta a la vida", y entre los "pelones" o enfermos de cáncer, para quienes estar allí es el "comienzo del drama, quizá el camino hacia la muerte".

- ▶ Un aspecto clave de esta película es el sutil **equilibrio** logrado entre el **humor** y el **drama**. Se invitará a los alumnos a reflexionar sobre los distintos recursos empleados para no caer en la sensiblería y en la dramatización. Y sobre cómo este humor tan presente da mayor profundidad y emoción a los momentos dramáticos.

Dos frases ilustran estos dos polos de la película:

"No somos cojos, somos cojonudos"

"¿Por qué ésos tienen que estar ahí fuera y nosotros aquí dentro?"

A partir del comentario de la película y, en particular, de algunas escenas se puede abordar con los alumnos a los siguientes **temas**:

- ▶ El **respeto** a las personas diferentes.
- ▶ La **aceptación** de los que sufren algún tipo de minusvalía.

- ▶ La necesidad de **adaptarse** a las situaciones difíciles y extremas.
- ▶ La importancia de la **mirada del otro**, de la persona ajena a la enfermedad. Para ello, los alumnos comentarán la escena de Miguel Ángel con el niño.

Algunas escenas clave de la película:

- ▶ El intercambio de comidas de los amigos. Se aprecia el buen humor reinante, la relación de compañerismo, la generosidad de Miguel Ángel, que intenta aliviar los miedos de Pepino.
- ▶ La discusión entre el grupo de médicos, en la que el doctor Marcos y el doctor Gallego representan los dos puntos de vista opuestos.
- ▶ La conversación nocturna de Izan y Jorge, en la que ambos comparten miedos y preocupaciones. Se trata de la primera verdadera toma de contacto y del inicio de una amistad.
- ▶ El diálogo de Miguel Ángel con el niño. Escena muy tierna en la que se pone de manifiesto la espontaneidad y la naturalidad de la mirada infantil, en contraste con la reacción de disgusto o incluso de asco de la madre.
- ▶ La declaración de amor de Dani a Gloria con la que ambos sellan un “pacto de vida”: Dani aceptará la “quimio” y Gloria comerá.

Algunas claves para el estudio de los **protagonistas**:

Miguel Ángel: Personaje que sabe lo que tiene pero se burla de ello. Es el que lleva la iniciativa en el grupo. Siempre está de broma. Es un soñador (piensa en su

futuro en un peaje o montando un restaurante) y tiene una imaginación desbordante (la modelo de la ventana). Aparente dureza de sentimientos. Los alumnos podrán oponer todos estos aspectos con la soledad real del personaje, que no recibe nunca visitas y se niega a hablar por teléfono con su padre.

Izan: Personaje generoso, sensible y altruista. Se preocupa por los demás, se interesa por el dolor ajeno. Intenta crear momentos de complicidad con Jorge para así poder ayudarle.

Dani: Protagoniza una historia de amor con **Gloria**, una chica anoréxica de la planta 6ª. Está acomplejado por su enfermedad y tiene mucho miedo a la quimioterapia.

Jorge: Es el “nuevo”. De su aislamiento inicial (discman, pijama —“si no se pone el pijama es como si no estuviera enfermo”—, actitud orgullosa. . .) va pasando a una progresiva integración en el grupo.