

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
ALGUNAS MALAS DEL CINE ESPAÑOL

Autor/es:
Jesús Angulo

Citar como:
Jesús Angulo (1997). ALGUNAS MALAS DEL CINE ESPAÑOL. Nosferatu. Revista de cine. (23).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41014>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Algunas malas del cine español

Jesús Angulo

Ni la extensión ni el propósito del presente trabajo hacen posible o deseable ningún tipo de exhaustividad por un lado, ni disquisiciones éticas por otro. Respecto a esto último nos podríamos contentar con una cita de Platón, aunque, eso sí, extraída de la cabecera de *La novia ensangrentada* (1972), película de Vicente Aranda, uno de los realizadores de los que hablaremos a continuación: "Los buenos son aquellos que se conforman con soñar lo que los malos ejecutan realmente". Cita que tiene la ventaja de difuminar lo suficiente la supuesta frontera entre los dos elementos de un binomio más teórico que real. En cuanto a la exhaustividad, es algo esto que exigiría de un espacio y unas pretensiones de los que carecemos. Aunque es cierto que el cine español no se distingue por su enorme aportación al catálogo de grandes malvadas del celuloide, nos hemos limitado aquí a rastrear unos cuantos tipos, a modo de *flashes* y sin orden ni concierto, breves apuntes que insinúan algunos destellos y diversas carencias del cine español (porque a él nos referimos) en ese terreno. Hemos dejado conscientemente de lado el cine de terror, género que tampoco figura entre los mejor visitados por nuestro cine, todo hay que decirlo, y en el que es más fácil caer en clichés, lo que nos gustaría evitar en lo posible.

De Carmen a María Luján

La figura de Carmen es uno de los grandes mitos de la cultura española, aunque tomó de Francia su abundante pedrería de tópicos y lugares comunes. Hija de la literatura y la ópera, el cine la ha "trabajado" con profusión: Cecil B. de Mille, Ernst Lubitsch, Otto Preminger, Francesco Rosi... Carmen es una mujer apasionada, in-

dependiente y libre. Toma y deja de aquí y de allá el placer que necesita como el aire. Transita por caminos por los que la moral y las buenas costumbres no son habituales caminantes. Su motor es el deseo y los escrúpulos se pierden en los pliegues de su gozosa e insobornable alegría de vivir. No alcanzó a verlo así Florián Rey cuando realizó **Carmen, la de Triana** (1938). El realizador aragonés más parece querer redimirla y lima las aristas a las que la genial Imperio Argentina podía haber sacado chispas. La frescura y la pícaro habilidad de la actriz se ven frenadas por el empeño del realizador de cortar las alas a un personaje que exige levantar el vuelo en cada movimiento de cadera y cada repiqueo de sus ojos. La Carmen de Florián Rey es ¡fiel! a su José a lo largo de toda la película. Si le deja para volver a los tablaos sevillanos no es en busca de una libertad perdida al lado del posesivo *brigadier*, sino para ayudarlo con su ausencia a abandonar la guarida de los contrabandistas en la que le ha metido y a recuperar su mancillado honor. Ni siquiera vuelca su inagotable pasión hacia el torero Antonio Vargas (por cierto, un Manuel Luna tan buen actor como poco portador de la galanura que pudiese volver loca de deseo a toda una Carmen), al que no hace más que utilizar como instrumento para redimir a su amado. Un corsé hecho a base de espíritu de sacrificio sepulta a la irreprimible Carmen, que llora finalmente a José cuando éste muere por los disparos de sus antiguos secuaces en el momento en que, cual esforzado héroe, consigue salvar a toda una columna militar y con ello ser rehabilitado más allá de la muerte. Florián Rey se propone así hablarnos de la Carmen de España, que no la de Merimée, y la oportunidad de degustar a una auténtica devoradora de hombres se malgasta.

Poco más hizo años después el ar-

gentino-español Tulio Demichelli (**Carmen, la de Ronda**, 1959), que en plena moralina franquista transforma a los contrabandistas amigos de Carmen en nada menos que guerrilleros antinapoleónicos y al navarro José en sargento de las tropas invasoras. Sufriamos en España un agudo ataque de patriotismo por decreto y de nuevo fue Carmen la víctima del mendrugo cultural. Como lo fue su intérprete, una Sarita Montiel que intentó poner carne donde ni había ascuas. Habría que esperar a 1983 para que Carlos Saura, en su segunda incursión en territorios aledaños al flamenco (dos años antes había realizado **Bodas de sangre**) restituyese en **Carmen** toda la carnalidad del personaje. Laura del Sol, que nunca ha vuelto a estar tan seductora, esculpe su Carmen a golpes del baile de Antonio Gades, pero también de sonrisas desafiantes y poros abiertos por el sudor. La tragedia sí reaparece aquí en toda su desnudez. Carmen lleva su juego hasta las últimas consecuencias y muere sin dejar de estrujar los naipes en sus manos. Imanol Uribe la revisitó de perfil (**Días contados**, 1994) y fue necesario todo un coche-bomba para borrar la burlona sonrisa de una espléndida Ruth Gabriel.

Carmen, la de Triana



Si el cine español *vamps*, lo que se dice *vamps*, no ha tenido nunca, si podríamos considerar a la ya citada Sara Montiel como la aproximación más exitosa. En una de las primeras secuencias de **El último cuplé** (Juan de Orduña, 1957), una ya en declive María Luján proclama mientras agota otra copa de coñac: "*No soy apta para menores*". Efectivamente la censura de aquellos inagotables negros años la permitió con reparos. Aunque hay que reconocerle el mérito de ser la actriz que durante años mejor nos mostró las debilidades de la carne. Su María Luján no era mala. Sólo la ambición de su interesada tía, la desgraciada caída de su joven, honesto y trabajador novio en la cárcel y la oportuna aparición de un empresario con vista a llevar a la gloria y la perdición. O lo que es lo mismo, al mundo del espectáculo. Ya instalada en la celebridad queda prendada, tópico al canto, de un maletilla. Esta vez la Luján no está dispuesta a renunciar a una pasión que le devuelve el hormigueo perdido entre *tournee* y *tournee*. La pobre Julita Martínez, que, todo hay que decirlo, lucía un rostro destinado al llanto de la perdedora, se queda compuesta y sin torero. Pero María Luján paga su atrevimiento (al

fin y al cabo la mismísima Garbo lo pagó también en numerosas ocasiones) por culpa de una cornada justiciera y nuestra Sara Montiel acaba dándose a la bebida de mostrador en mostrador, sobreviviendo en escenarios de mala muerte.

En una frustrada crónica sentimental del mundo de los cómicos, Juan Antonio Bardem (*Varietés*, 1971) da un giro al personaje. Sara Montiel es esta vez Ana Marqués. De nuevo el mundo del espectáculo y, esta vez, la lucha por llegar a la cima, en la que la protagonista pierde a Miguel (un siempre estirado y poco creíble Vicente Parra) y se arrima a un empresario que le promete el oro

y el moro. Esta vez ante el dilema entre el amor y la fama Ana Marqués se hace el haraquiri sentimental mediante un atrevido número musical (bastante guarrillo para la época, todo hay que decirlo), que aleja de sí a su Miguel, que corre a refugiarse en las dehesas extremeñas de sus papás. Y es que las artistas eran todas así. Miserias de las candilejas.

Las porquerías de Aranda

"¡Porquerías!", exclama Trini ante las proposiciones al oído de Paco mientras intenta acariciarla. Luisa, la casera, tiene así el terreno abonado para "merendarse" al apetecible jovencito: "Los días

malos acaban siendo buenos si uno quiere... Yo acabo siempre haciendo una locura que no haría... Podemos hacerla juntos". Luisa es nada menos que Victoria Abril, la actriz que mejor folla en el cine español. En *Amantes* (Vicente Aranda, 1990) a Luisa le sobran todas las porquerías que Trini (una modosita Maribel Verdú) no se atreve a hacer ni decir. ¡Quién no recuerda el número del pañuelo! Además, se le han pasado los años de las ilusiones y ya no está para poesías. En su día se quitó de en medio a su marido y no está dispuesta a ceder ante esa "mosquita muerta": "Voy a rezar al demonio para que se la seque el coño y no se la puedas meter el día en que se te abra de piernas". No ocurrirá así y Luisa gritará su desesperación: "Ya tienes lo que querías, dos coños: uno para los pares y otro para los nones". Pasión y crimen están acostumbrados a ser cara y cruz de una misma moneda. No hay nada de malo en desear la desaparición, sea como sea, de quien nos aleja de la felicidad. Otra cosa es acelerarla por métodos poco ortodoxos. Luisa no conoce los límites, ni está dispuesta a aceptarlos. Victoria Abril, una vez más grandiosa, hace que amemos su sangre en ebullición sin dejarnos otra opción que dedicar una breve mirada piadosa a una Trini metida en camisa de once varas.

Aranda ha encontrado, feliz hallazgo, su piel femenina en el cuerpo golfo de Victoria Abril, su alma femenina en el brillo descaído de sus ojos. El Aranda de aspecto apacible y bondadoso delega su pasión en una Victoria Abril que en *Intruso* (1993) se niega a elegir entre su ex-marido (Ángel) y el marido actual (Ramiro), provocando de nuevo un desenlace trágico:

- "Llevo en la vagina el semen de Ángel".
- "Se va a morir. Eso hace innecesario que le mate".



FANNY

"PELOPAJA"

Fanny Cottençon y Bruno Cremer en

Un film de Vicente Aranda

Basado en la novela "PROTESIS" de Andreu Martín

con Francisco Algora y Berta Cabré

Director de Fotografía Juan Amorós Productor Ejecutivo Carlos Durán

Una producción Lolafilms S.A. Morgana Films S.A. Lima P.C. Carlton Films

Distribuida por ACHE



Tristana

- "Mátame a mí. Mátame si quieres... Os amo con locura".

Muerte, pasión y locura. Fanny (Fanny Pelopaja; Aranda, 1984) sabe mucho de todo ello. Su irracional cuelgue hacia el policía que la ha violado, ha asesinado a su novio, le ha roto los dientes y la ha metido en la cárcel, le hace firmar la sentencia de muerte de los dos únicos amigos que le quedaban. Ahí estriba su maldad. Sabe que no puede librarse de él. Lo matará en pleno orgasmo. Una bala que también se llevará consigo su propia razón. Por una vez en el cine de Aranda no echamos de menos a Victoria Abril. Fanny Cottençon borda su papel.

De la inocencia a la perversidad

Tristana (Luis Buñuel, 1969) representa un inevitable viaje de la inocencia a la perversidad. La llegada a casa de don Lope de la joven huérfana interpretada por Catherine Deneuve estaba abocada a provocar el deseo de ese decadente caballero del que su fiel sirvienta Saturna dice: "Mejor que

el señor no hay, pero en cuanto ve una falda le apuntan dos cuernos y una cola". Lo que empieza con un beso casi a hurtadillas en un portal, que Tristana interpreta como un juego, acabará en una relación incestuosa (al fin y al cabo don Lope es su tutor) que cada vez pesa más en el ánimo de Tristana, convirtiéndose para ella en algo repulsivo. Don Lope, por su parte, no ve en la situación nada que escape a la normalidad, como prueban sus reflexiones sobre los diez mandamientos: "Los respeto todos menos aquellos que se refieren al sexo, porque tengo la seguridad de que fueron añadidos a los realmente divinos por Moisés por razones políticas que a mí no me atañen". Tristana comienza a rebelarse y acaba huyendo a Barcelona con un joven pintor. Su vuelta, gravemente enferma, a Toledo marca su inmersión en un ensimismado mundo de odio y rencor. La pérdida de una pierna y su matrimonio de conveniencia con don Lope alimentan su creciente crueldad para con el anciano. Si don Lope acaba dulcificándose, hasta el punto de que el antiguo anticlerical termina merendando chocolate en su casa

con ¡tres sacerdotes!, en Tristana el odio se va ahondando y generalizando. Durante un paseo en silla de ruedas, empujada por Saturna, un amigo de don Lope le pregunta: "¿Cómo va esa salud, Tristánita?". Tristana contesta veloz: "Y la de su madre, ¿qué tal?". Mientras se complace en hacer cada vez más explícita su repulsión hacia don Lope, hace de Saturno (el hijo sordomudo de la sirvienta) su amante ocasional. El rostro de Tristana se petrifica progresivamente. Rostro de cera y mármol, de ojeras acusadas, que lanza una sonrisa maliciosa a Saturno, al que acaba de rechazar, para demostrarle una vez más que en sus relaciones es sólo ella la que decide, mientras le muestra las tetas desde lo alto del balcón. Todo su odio está contenido en ese mismo rostro imperturbable cuando finge llamar por teléfono al médico, mientras en realidad acelera la muerte del anciano abriendo de par en par la ventana de su cuarto en pleno invierno. El colorete exagerado de sus mejillas, los labios rojos, los ojos pintados en fuerte contraste con las ojeras, acentúan su palidez. La venganza se ha cumplido.



De madres poco ortodoxas

Donde sí encontramos lo más parecido a un filón de maldad en el cine español es en la figura de la madre posesiva y castradora. No podía ser menos en un país que repartía a bombo y platillo premios de natalidad, con el consiguiente canto a una maternidad incuestionable.

"Hildegart nació con un objetivo determinado... Tenía que ser una niña, una mujer sana de cuerpo y de alma, guiada certeramente desde antes de nacer, capaz de realizar la Gran Idea que yo por mi falta de preparación no podía llevar a cabo. Hildegart debía consagrarse a la liberación de la mujer", declara Aurora Rodríguez, que prefiere terminar su obra con cuatro tiros antes de que se le escape de las manos. En **Mi hija Hildegart** (Fernando Fernán-Gómez, 1977) Amparo Soler Leal construye su personaje a la

perfección, con gestos firmes y autoritarios. En su rostro severo y seguro de sí mismo no cabe la duda. Es la seguridad del "hice lo que debí" que se lee también en el rostro inmovible de doña María Luisa, la madre de Mikel en **La muerte de Mikel** (Uribe, 1983), después de acabar con un hijo al que prefiere muerto antes que maricón. Incluso cuando la

certidumbre del deber cumplido se tambalea, la madre se agarra al más cercano clavo ardiendo. Es el caso de Felicidad Blanc que, ante los reproches de su hijo Leopoldo María Panero por haberle ingresado en sucesivos siquiátricos, más por su afición a la grifa que por su intento de suicidio según él, se escuda en su no adaptación a una generación que no acababa de comprender (**El desencanto**; Jaime Chávarri, 1976), trocando el "hice lo que debí" por un "hice lo que pude".

Sirvan finalmente estas líneas para rendir profundo homenaje a dos de las mejores actrices secundarias del cine español, que, como no podía ser menos, aprovecharon su única ocasión como protagonistas para derrochar un talento en ambos casos desperdiciado por un cine en el que se tuvieron que contentar con sobrevivir: Lola Gaos y Tota Alba.

Ya había dado destellos de maldad nuestra incorruptible roja Lola Gaos como, por ejemplo, desvergonzada fotógrafa de la Última Cena más irreverente que se haya filmado en **Viridiana** (Buñuel, 1961) o como la casera de moral inflexible, excelentemente secundada por su sobrina Chus Lampreave, en **Mi querida señorita** (Jaime de Armiñán, 1971). Pero Lola Gaos siempre será la Martina de **Furtivos** (José Luis



Furtivos

Borau, 1975). Fibra pura, enjuta; cara huesuda, surcada de arrugas y cubierta de manchas rojas; profundas ojeras alrededor de unos pequeños y veloces ojos negros; voz ronca amante del exabrupto (también fuera del plató). Martina no sólo es la madre de Ángel, sino también su amante. Protectora excluyente en un mundo tan abierto a la naturaleza como cerrado a los intrusos. Cuando en ese mundo aparece el cuerpo apetecible de Milagros, todo se tambalea. Martina le declara una guerra sin cuartel. Su derrota está ya clara en la terrible secuencia en la que se niega a abandonar el lecho (*"No quiero. Es mi cama"*), agarrándose a los barrotes con toda su fuerza. ¿Está la maldad en ese cuerpo seco y gastado que se resiste o en la sonrisa de desprecio de Milagros mientras ve cómo la vieja es arrojada de su habitación? Martina bebe su dolor en pequeñas copas de coñac, rumia su cólera mientras mata a palos al perro encadenado. Pero ni el asesinato de Milagros hará que las cosas vuelvan a la situación a la que no debían haberse rebelado: *"Menos mal que estoy yo aquí... Estamos mejor así, los dos solos, como siempre"*. Ya no será como siempre, y un soberbio contrapicado muestra a una colérica y desesperada Martina, decrepita dentro de su tosca enagua blanca, gritando: *"No te quería... No te quería"*.

Una cara de terror mal reprimido mientras es obligada a comulgar por su hijo (*"No quisiera matar tu alma"*, que escribió Shakespeare) delata la certidumbre de su final. A él camina, como un reo hacia el paredón, seguida por su hijo con la escopeta al hombro:

- *"¿Qué vas a hacer conmigo?"*.
- *"Ya lo sabe usted"*.

De rodillas en la nieve, siempre de espaldas a Ángel, esta vez su rostro ya no reprime el miedo: *"Pues hazlo pronto, jodío"*.



El extraño viaje

Aunque Ignacia no es la madre de Venancio y Paquita, ha tenido que cargar con esos dos hermanos tontos, que son un peso más en el mundo asfíxico de un pueblo pequeño y mezquino que le ha ido robando el tiempo y hecho crecer en su cuerpo la soledad y el rencor a la misma velocidad que las arrugas. Ha instalado en el aislado (por mucho que su noble fachada se ofrezca a la misma plaza del pueblo) caserón lo más parecido a un sistema de terror. Ejerce de madre autoritaria y cruel, reduciendo a sus hermanos a una infancia crónica. Mientras los relámpagos iluminan a dentelladas el largo pasillo en penumbra de la casa, los truenos hacen estremecerse a los dos hermanos en su avance, abrazados, a la habitación (auténtico refugio) de Ignacia. Cuando la genial Tota Alba aparece en el umbral su figura es espléndida. Un suave contrapicado refuerza su superioridad sobre sus hermanos. De negro riguroso, extremadamente delgada, voz seca y autoritaria, rostro inflexible, sin fisuras, cabellos recogidos a lo Judith Anderson en *Rebeca* (*Rebecca*; Alfred Hitchcock, 1940). *El extraño viaje* (Fernán-

Gómez, 1964) contiene algunas de las mejores secuencias de terror del cine español, en gran parte debido a esta gran actriz.

Si Ignacia se deja engañar con tanta facilidad por un joven músico de tres al cuarto no es más que por su necesidad de huir de aquel maldito pueblo que siempre la ha amargado: *"Desde jovencilla ha sido siempre así, un erizo y tan flaca..."*. Necesita dominar siempre la situación para sentirse segura. Y a poco le sabe la tiranía hacia sus desdichados hermanos o el altivo desprecio hacia sus vecinos. Ahora tiene a Fernando desfilando ante ella ¡en salto de cama!, mientras le contempla satisfecha fumando con una larga boquilla de vampiresa en declive. Nada le puede arrebatar la felicidad en su huida a un mítico "extranjero". Vendidas tierras y casa, deshacerse de sus hermanos será tarea fácil y, en su ceguera, cree tener dominado por sus encantos a Fernando. Pero a éste sólo le interesa su dinero y los simples Venancio y Paquita acabarán arrojando sus despojos a una tinaja de vino. Por cierto, no se nos ocurren muchos mejores lugares donde dejarse deshacer en el último (y extraño) viaje.