

Recuerdo de...

Fernando Fernán-Gómez (21 de agosto de 1921 - 21 de noviembre de 2007)

A mí me da la impresión, y puedo estar muy equivocado, de que, en una obra muy leída por mí y muy poco conocida por la mayoría de la gente de este país, que es *Los miserables*, Victor Hugo disfrutaba muchísimo escribiéndola, que estaba de acuerdo con la idea de *Los miserables*, que contaba una cantidad de cosas repugnantes en *Los miserables* y no había más que un personaje bueno, de principio a fin, en *Los miserables*, que había sido presidiario durante toda la vida. Y había otro malo, que era policía. A mí me da la impresión de que todo esto le parecía bien a Victor Hugo y que además él quería que aquello quedara así, que aquello quedara muy bien escrito y que quería que la crítica y la gente de la calle considerara que aquello estaba bien. Victor Hugo lo consiguió. A mí me gustaría conseguir que cada obrera pequeña de éstas que yo hago para el cine o la TV tuviera el mismo destino de *Los miserables*, de Victor Hugo. O sea, que yo presentase una sociedad odiosa, en la que podía haber un señor muy bueno que pudiese ser expresidiario, y que podía haber uno muy malo que podía ser inspector de policía y que yo lo hubiese pasado cojonudamente bien haciendo la película, que luego hubiera dado dinerales y siglo y medio después todavía me estuvieran dando homenajes en París y tuviese estatuas en todas las ciudades. Esto es lo que a mí me gustaría, poniendo como ejemplo esa "novelita". Pero, claro, si lo que yo tengo que hacer para conseguir un pequeño nombre de calle en el sector de mi barrio donde yo me haya criado, es no molestar absolutamente a nadie, a ninguno de los espectadores del cine, pues preferiría dedicarme a otra cosa. Porque supongo yo que *Los miserables* de Victor Hugo molestaría a mucha gente del hampa, a mucha gente de la alta sociedad y a todos los contrarrevolucionarios y monárquicos del momento. Y a pesar de eso el hombre tiene sus pequeñas estatuas por ahí, sus calles en los barrios. Ahora, si para conseguir, no la estatua, sino el nombre de la calle, hay que hacer lo que quiera el concejal del distrito, entonces es preferible renunciar al nombre de la calle.

Fernando Fernán-Gómez, entrevista de Jesús Angulo y Francisco Llinás, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, Paidós, 1993.

Cardando el pelo de la dehesa, o la radical modernidad costumbrista de Fernando Fernán-Gómez

(...) El cine de Fernán-Gómez constituirá una singular salsa fílmica, irregular pero sabrosísima, resultante de acrisolar la experimentación forma de "los telúricos" con el descuido popular y sainetesco de Neville; su propia y galdosiana voluntad realista y costumbrista con los más vigorosos arrebatos vanguardistas que provenían de Gómez de la Serna tanto como de Jardiel Poncela o de Mihura. Así, y después de dos ya peculiares películas iniciales (su versión atenuada e irónica del "cine histórico" de la época en *El mensaje*, 1953; la literaria, reflexiva y oscurísima *Manicomio*, 1953) la realización de *El malvado Carabel* (...) supone ya la primera plasmación de su intransferible estilización de un crítico y oscuro sainete fílmico. Un modelo que, partiendo de los señeros títulos del propio Neville en la posguerra, pero también de determinadas películas de Sáenz de Heredia (...) conjugaba además la eficazísima y cada vez mejor perfilada presencia protagónica de su personaje, voluntarista y animoso, a veces descolocado, pero siempre irónico, distanciado e íntimamente disidente, con un ejemplar espesor, un grosor textual nuevo y único, absolutamente personal.

La cumbre de este primer proceso de espesor y distanciamiento crítico, capaz de entrelazar las lecciones más elementales del neorrealismo italiano (que él mismo había contribuido decisivamente a introducir en España) con el sainete fílmico tan

difícilmente puesto en pie durante los años cuarenta, tiene lugar en sus célebres *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), continuaciones a su vez de los hallazgos formales y semánticos de *Esa pareja feliz* y contraplacados negativos de ciertas comedias románticas e intrascendentes de gran éxito en la época, protagonizadas por él mismo y producidas por José Luis Dibildos: *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1956) y *Viaje de novios* (León Klimovski, 1956). Aquí, la vida cotidiana española, plasmada en un variopinto friso de situaciones conducidas por la joven pareja Fernán-Gómez / Analía Gadé, auténtico muestrario de la escasez, la ruindad y la chapuza generalizada de la época, se expanden en una liviana historia regida, en bucles de temporalidad narrativa más y más compleja, por los comentarios al espectador del propio protagonista, que fractura la diégesis una y otra vez, apelando incluso a su estatus actoral para, en medio del decorado hablar(nos) en pasado de la situación que vive/vivía ahora/entonces con su mujer, quien, por su parte, duerme plácidamente mientras tanto.

Sainetes deconstruidos y crispados (pese a la aparente ligereza cómica y costumbrista con que dibuja situaciones a veces realmente angustiosas, tan próximas a las vividas por el público de clase media al que se dirige), la negrura y la incipiente ferocidad de esa mirada reflexiva y progresivamente afilada —que tiene aquí en Jardiel Poncela a uno de sus indiscutibles referentes literarios— alcanzará sus máximas expresiones (junto con el brutal colofón que supone, ya en 1976, *¡Bruja, más que bruja!*, cumbre de la modernidad ibérica, del singular cardado del pelo de la dehesa), en dos títulos de los años sesenta, piezas maestras de su filmografía: *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964)

En la primera, menos vista que la inspirada en el crimen de Mazarrón y escrita por Pedro Beltrán, la radical y pesimista visión de la España del "desarrollismo", presente ya en la novela de Zunzunegui, es textualmente transformada en un inaudito despliegue melodramático y formal en el que la sutileza rupturista de cierto hachazos formales —de sobrecogedora hondura— convive con una descarnada y eficaz ramplonería realista, tan característica de su autor como la anterior. Asfixiante, sin válvulas de escape ni respiros cómicos, *El mundo sigue* se alza como la particular y desolada visión española de Fernando Fernán-Gómez, sólo en cierto modo esperpéntica e incluso cruelmente irónica (la cámara, documental, recorre al inicio, elevada, el popular barrio madrileño hasta que, inmisericorde, atrapa a su primer personaje femenino por medio de un violento zoom sin escape posible), que supone el punto más alto, histórica y textualmente, de una filmografía ejemplar en su logros y en sus titubeos, en sus adaptaciones teatrales menos (re)conocidas y acabadas y, todavía, en sus grandes, lúcidas y apesadumbradas obras de madurez, como *Mambrú se fue a la guerra* (1986) o *El viaje a ninguna parte* (1986).

José Luis Castro de Paz, *Cahiers du Cinéma España*, nº 7, diciembre de 2007.

Michelangelo Antonioni (29 de septiembre de 1912 - 30 de julio de 2007)

No hay ni que decir que Antonioni pertenecía a una gran generación de cineastas. El principio de los años sesenta reveló un cine italiano vibrante, con directores como Fellini, Rosi, Pasolini, Visconti y Olmi en sus mejores momentos. La contribución específica de Antonioni a esta nueva ola fue una trilogía de películas sobre la alienación urbana contemporánea que inmediatamente se percibieron como clásicos. La audaz forma narrativa de *La aventura*, *La noche* y *El eclipse* marginaba los momentos dramáticos (o los eliminaba por completo) mientras que destacaba los fragmentos de "tiempo desdramatizado" (planos de calles, arquitectura, cambios sutiles de

temperatura). Eran películas que, por supuesto, exigían del espectador una respuesta que no todo el mundo estaba dispuesto a dar. (...)

Una lástima, porque, vistas con ojos desprejuiciados, estas películas son sorprendentemente accesibles. Lejos de ser minimalistas, como se suele decir, están llenas de incidentes intrigantes. Cada una es distinta, ya sea por su localización o por los personajes. Lo que hoy sorprende es la libertad y sofisticación de su escritura: si Antonioni era un maestro de la puesta en escena, era igualmente un maestro del diálogo. En los años siguientes, la fama llevó a Antonioni a la escena internacional.

Simultáneamente, pasó del blanco y negro al color, empezando en *Desierto rojo*, una meditación sobre el paisaje industrial italiano, una de las películas más concienzudamente "en color" de todos los tiempos. En general, esta segunda mitad de la carrera de Antonioni se caracteriza por un mayor eclecticismo y un esfuerzo mucho más patente por acompañar las modas espirituales e ideológicas. Sin ser explícitamente políticas, películas como *Blow Up* (1966), *Zabriskie Point* (1970) y *El reportero* (1974) capturan el *zeitgeist* con una autoridad sugerente y misteriosa.

Pero, a pesar de la fama de estas películas, la talla final como artista de Antonioni no debe medirse únicamente por estas películas que constituyen la parte más pública de su carrera. A lo largo de los cincuenta ya refinaba su visión y me parece que es las obras menos conocidas de su primer período donde su peculiar genio se despliega con más brillantez.

Aparte de *Cronaca di un amore*, cuatro maravillosas películas destacan: *I vinti* (1952), *La signora senza camelie* (1953), *Las amigas* (1955) y *Il grido* (1957). No se puede acusar a ninguna de ellas de ser pretenciosa y en cada una de ellas cobra vida un ambiente específico con una precisión sociológica. En lugar de la afectación que a veces lastra su obra posterior, encontramos pasión, psicología y motivación, mientras que la cámara liga a los personajes (o señala su separación) con una fluidez y discreción nunca superadas. Y no menciono la sutileza de la música y la banda sonora.

Antonioni era un intelectual formidable que en otra vida podría haber sido pintor o arquitecto y que, en conversaciones y entrevistas, desmentía esa arrogancia que se le atribuía. De hecho, era un ser encantador y modesto. Desde su juventud hasta su enfermedad, su gran pasión fue el tenis, el deporte al que homenajea en la última secuencia de *Blow Up*.

Mark le Fanu, *Sight and Sound*, septiembre 2007.

Deborah Kerr (30 de septiembre de 1921 - 16 de octubre de 2007)

La muerte de Deborah Kerr rompe otro eslabón con la edad dorada de Hollywood, una época que apreciaba la elegancia y el estilo de los actores británicos y en la que estos podían cambiar su educación teatral por la relajada intimidad de la cámara. Deborah Kerr tenía el record de nominaciones no premiadas al *oscar* a la mejor actriz: seis. Y nunca se dudó en la pronunciación de su nombre. El eslógan de su campaña en la MGM era: "Deborah Kerr. Rima con *star*".

Su larga carrera la mostró capaz de sensualidad, pero, de forma más destacada, de inteligencia y finura de sentimientos, con una capacidad de respuesta bellamente calibrada ante las emociones que se generaban en cualquier lugar de la película en la que participara. Pero la pasión bullía siempre bajo un exterior frío.

Tras estudiar ballet, empezó a actuar y triunfó en la película de Michael Powell y Emeric Pressburger de 1943, *The Life and Death of Colonel Blimp*, una película bélica escéptica y brillante que enfureció a Winston Churchill. Su consagración definitiva fue otra película de Powell, *Black Narcissus*, en la que interpretaba a una monja que se ve interiormente perturbada por pasiones terrenales durante una misión en el Himalaya.

Se trasladó a Hollywood y se convirtió en una leyenda cuando, cuentan, Joan Crawford rechazó el papel de Karen Holmes, la esposa infiel de *From Here to Eternity*. Después hizo llorar en *An Affair to Remember* y subyugó a toda la familia en el papel de la correcta, aunque vivaracha, institutriz de *The King and I*.

Deborah Kerr era lo que el mundo del cine dice siempre admirar pero pocas veces promociona: una actriz con clase.

Peter Bradshaw, *The Guardian* 19 de octubre de 2007

Peter Viertel (16 de noviembre de 1920 - 4 de noviembre de 2007)

Hijo de la escritora y actriz Salka Viertel y del escritor Berthold Viertel. En 1928 sus padres se mudaron a Estados Unidos. Su hogar fue el lugar de encuentro de la "intelectualidad" hollywoodense. Viertel se hizo famoso por *White Hunter Black Heart*, un relato del tiempo en que trabajó en el guión de *La Reina de África*, una de sus varias colaboraciones con John Huston. Su segunda esposa fue la actriz Deborah Kerr.

Emma Penella (2 de marzo de 1930 - 27 de agosto de 2007)

Manuela Ruiz Penella había pertenecido a una familia de derechas que con grandes reservas acabó consintiendo en que la chica se dedicara al oficio de actriz. (...) José Luis Sáenz de Heredia le ofreció su primera gran oportunidad en la película *Los ojos dejan huellas* (1952), por la que obtuvo su primer premio de interpretación. Fue, no obstante, Juan Antonio Bardem quien aceptó su voz afónica para un personaje importante de *Cómicos* (1954), al que siguieron otras películas de interés como *Los peces rojos* (1955) y sobre todo *Fedra* (1956), que provocó un escándalo público a causa de la generosa exhibición de sus hermosas piernas y sus posturas provocadoras. (...) El erotismo fue clave en aquellos personajes de la Penella (...) hasta que Berlanga le ofreció el papel de hija y mujer de *El verdugo* (1963), película que sufrió importantes cortes de censura, al igual que *La busca* (1967), de Angelino Fons, otro de sus buenos trabajos como actriz. Tras casarse con el productor Emiliano Piedra (...) Emma Penella intervino en algunas películas producidas por su marido, *Fortunata y Jacinta* (1970), *La primera entrega* (1971), dirigidas con éxito por Angelino Fons, y en *La Regenta* (1974), de Gonzalo Suárez, aunque en alguna de ellas la actriz no se encontró a gusto a causa del cambio físico que estaba viviendo, no siempre acorde con los personajes que le correspondían. Después de un silencio profesional de 11 años, *Padre Nuestro* (1985), de Francisco Regueiro, la redescubrió para el cine como actriz de talento y personalidad, ya madura y obesa, vía que la condujo a *La estanquera de Vallecas* (1987), de Eloy de la Iglesia, cuyo triunfo popular le abrió los caminos abandonados del teatro y, para ella, los poco trillados de la televisión.

Diego Galán, *El País*, 20 de agosto de 2007.

René de la Cruz (1931 - 25 de junio de 2007)

De la Cruz se inició en la radio en la década del 50 y posteriormente pasó a la televisión. Hizo teatro y pequeñas apariciones en filmes como *Nuestro hombre en la Habana*, de Carol Reed. En el cine cubano participó en filmes como *Realengo 18*, *Memorias del subdesarrollo*, *El Brigadista*, *Polvo rojo*, *Jíbaro* o *El corazón sobre la tierra*.

Solveig Dommartin (16 de mayo de 1961 - 11 de enero de 2007)

Compañera sentimental de Wim Wenders, a cuyas órdenes trabajó en varias películas, entre ellas *El cielo sobre Berlín*, de 1987, su debut en el cine. En *Hasta el fin del*

mundo, fue también coguionista. También interpretó películas de Claire Denis y Jacques Rozier y series de televisión. Dirigió el cortometraje *Il suffirait d'un pont* (1998).

Carlo Ponti (11 de diciembre de 1913 - 10 de enero de 2007)

Su primera obra como productor fue *Piccolo mondo antico*. En 1950 se une a Dino de Laurentis y comienza su colaboración con Federico Fellini (*La Strada*) o Roberto Rossellini (*Europa 51'*). Pero tras *Ullise*, de Mario Camerini, y *War and Peace*, de King Vidor continuó su trabajo con obras más modestas. Descubrió a Sofia Loren y la convirtió en una estrella. Después, en París y en los Estados Unidos, produjo películas de gran éxito como *Doctor Zhivago*.

Michel Serrault (24 de enero de 1928 - 29 de julio de 2007)

Serrault empezó en el cabaré con el actor y director Jean Poiret, con quien creó *La Cage aux folles*. Su versión fílmica convirtió a Serrault, con 50 años, en una estrella. En los ochenta trabajó con Claude Miller, Chabrol o Sautet. No abandonó nunca el teatro y triunfó con *El avaro*, dirigida por Roger Planchon (1986), o *Knock*, de Pierre Mondy (1992).

José Moreno (26 de octubre de 1933 - 9 de noviembre de 2007),

Trabajó en el cine de la mano de Juan de Orduña, destacando sobre todo en el género de la zarzuela. Sus mayores éxitos fueron *El último cuplé* y *La Revoltosa* (basada en la zarzuela homónima), donde encarnó al personaje protagonista de la obra, Felipe.

Jane Wyman (4 de enero de 1914 - 10 de septiembre de 2007)

Wyman, que contribuyó a la historia del cine con títulos como *Sólo el cielo lo sabe* (1955) y *Obsesión* (1954), inició su carrera siendo una adolescente. La actriz de *Días sin huella* (1945) apostó pronto por la televisión y estuvo varios años al frente de su programa, *Jane Wyman Presents, The Fireside Theatre*, para después protagonizar el culebrón *Falcon Crest*.

Laraine Day (13 de octubre de 1917 - 10 de noviembre de 2007)

Le llegó el éxito a finales de los 30 en la serie del Dr. Kildare. Durante los 40 intervino en *Enviado especial* (Alfred Hitchcock, 1940), *Por el valle de las sombras* (Cecil B. DeMille, 1944) y *La huella de un recuerdo* (John Brahm, 1946). A finales de la década prácticamente cambió el cine por la televisión.

F. J. Ossang

El cine de Ossang discurre en lugares de fantasía, en escenarios imaginativos y alejados del realismo –*Docteur Chance* (1997) transcurre y está filmada en Latinoamérica pero la realidad se fuga–, y constituyen apuestas por la experimentación en el cruce de la música y la escritura (actividades que realiza el señor Ossang más allá de dirigir cine) con un extraño y novedoso –o recuperador– sentido de la poesía visual y con un altísimo grado de riesgo.

(...) El cine de Ossang es un cine francés de aventuras experimental, una propuesta que su sola enunciación parece un despropósito, entre camiones militares y escenografías que huyeron de *Blade Runner* por su rusticidad. Así es el cine de Ossang, con mucho de locura y mucho de logro y seducción; sus experimentos son la misma aventura. Para Ossang, no es posible contar una historia, él mismo se pregunta “¿qué sentido tiene contar historias?, Europa ya no cree más en ellas”. Sus películas siguen otras cosas, siguen el poder de fascinación del cine, ese poder que Ossang encuentra en Eisenstein,

en Welles, en su adorado Murnau. Esa excitación propia de viajar a lo desconocido, de establecer conexiones que ponen de cabeza al análisis narratológico.

Punkología, eso puede llegar a haber en Ossang, desde la actuación del recientemente fallecido Joe Strummer (líder de The Clash) en *Docteur Chance* hasta el godardismo presente en su dentada ópera prima *L’Affaire des divisions Morituri* (1985), una de gladiadores punkies atiborrada de elementos genéricos que no cumplen sus funciones, porque aquí tampoco se ordenan para el lado de la claridad sino más bien de la explosión de imágenes a medio camino entre *Alphaville* y *Vivir su vida* –los cortes, la cartelería interruptora de JLG– y los cuatro acordes del punk.

Finalmente, unas instrucciones de uso para ver las de Ossang: estar dispuesto a que Murnau, Eisenstein y Godard sean transformados, trastocados por el rock, tener en claro que la mejor versión de *My Way* es la de los Sex Pistols.

Javier Porta Fouz, *El amante*, 12 de abril de 2003.