



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

Academia de Buenas Letras de Granada



## OCTUBRE – NOVIEMBRE – DICIEMBRE 2024 LITERATURA ESPAÑOLA EN EL CINE ESPAÑOL



**Organiza:**

*Academia de Buenas Letras de Granada*

*La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea*

*CineClub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”*





**La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada**

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

**El CINECLUB UNIVERSITARIO UGR**

se crea el **martes 1 de febrero de 1949**

con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2024-2025, cumplimos 72 (76) años.



OCTUBRE – NOVIEMBRE – DICIEMBRE 2024

**LITERATURA ESPAÑOLA EN EL CINE ESPAÑOL**

OCTOBER – NOVEMBER – DECEMBER 2024

SPANISH LITERATURE IN SPANISH CINEMA

**Lunes 7 octubre / Monday, October 7<sup>th</sup>**

19 h.

Diálogo / presentación sobre

**“Don Quijote” de Miguel de Cervantes /**

**“Don Quijote” de Rafael Gil**

entre Antonio Sánchez Trigueros & Juan de Dios Salas

20:30 h.

**DON QUIJOTE DE LA MANCHA**

(España, 1948) Rafael Gil [ 132' ]

**Lunes 11 noviembre / Monday, November 11<sup>th</sup>**

19 h.

Diálogo / presentación sobre

**“Días contados” de Juan Madrid /**

**“Días contados” de Imanol Uribe**

entre Jesús Lens & Juan de Dios Salas

20:30 h.

**DÍAS CONTADOS**

(España, 1994) Imanol Uribe [ 95' ]

**Lunes 2 diciembre / Monday, December 2<sup>nd</sup>**  
19 h.

Diálogo / presentación sobre  
**“El Sur” de Adelaida García Morales /**  
**“El Sur” de Víctor Erice**  
entre José Gutiérrez & Juan de Dios Salas

20:30 h.

**EL SUR**

(España, 1983) Víctor Erice [ 90' ]

Todas las **proyecciones** en  
**versión original en español**  
*All projections in Spanish original version*

Todas las **proyecciones**  
en **Sala Máxima del Espacio V Centenario** ( Av. de Madrid)  
Entrada libre hasta completar aforo  
*All projections at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario*  
(Av.de Madrid).  
*Free admission up to full room.*

**Organiza:**

Academia de Buenas Letras de Granada  
La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea  
Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,  
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS  
MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO  
SE HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







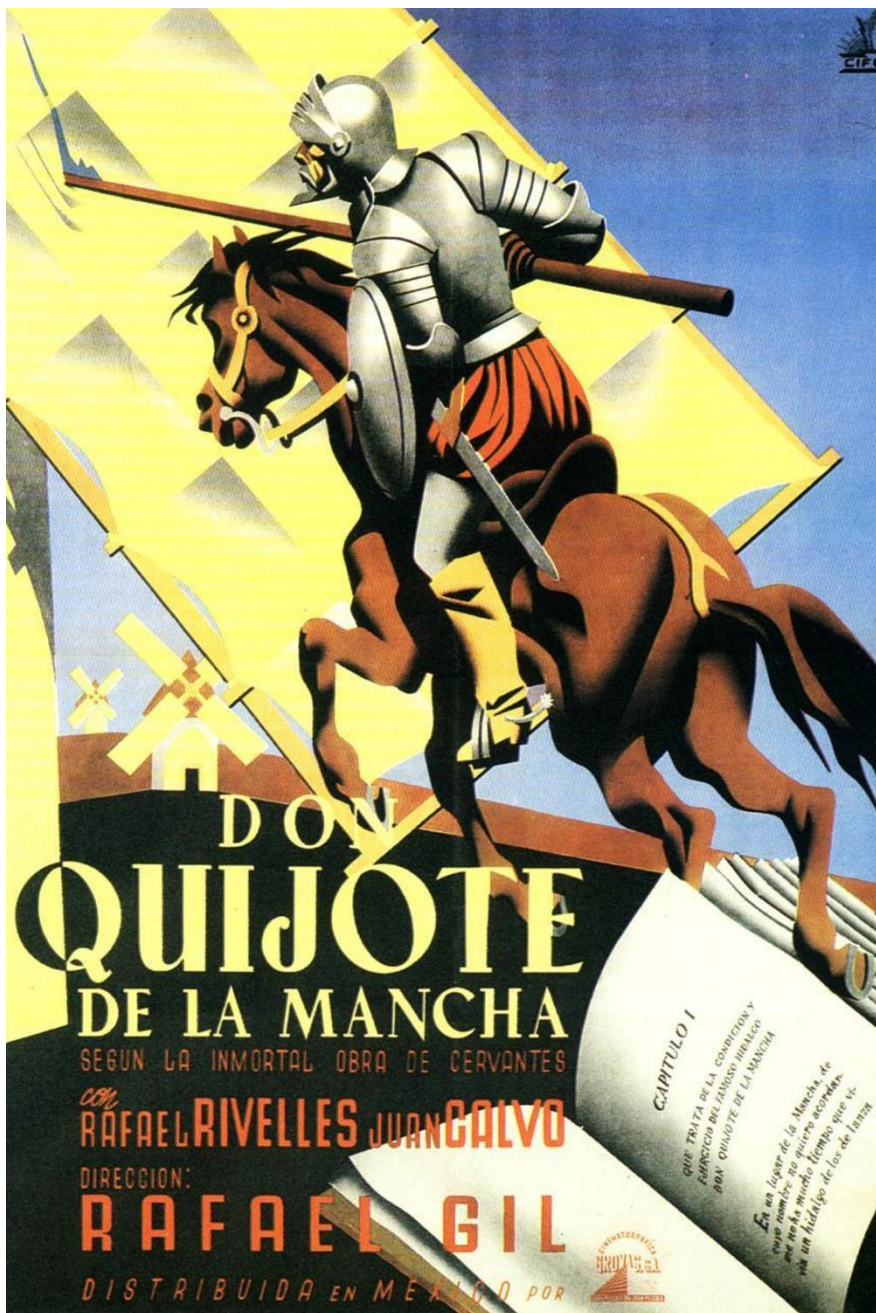


*Rafael*  
**RIVELLES**  
*Juan*  
**CALVO**



**DON  
QUIJOTE  
DE LA MANCHA**

**Director: RAFAEL GIL**



# DON QUIJOTE DE LA MANCHA

SEGUN LA INMORTAL OBRA DE CERVANTES

CON RAFAEL RIVELLES JUAN GALVO

DIRECCION: RAFAEL GIL

DISTRIBUIDA EN MEXICO POR

**CAPITULO I**

QUE TRATA DE LA COMORTOS Y PARACION DEL ANIMO DE DON QUIJOTE DE LA MANCHA

*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivió un hidalgo de los de lanza*





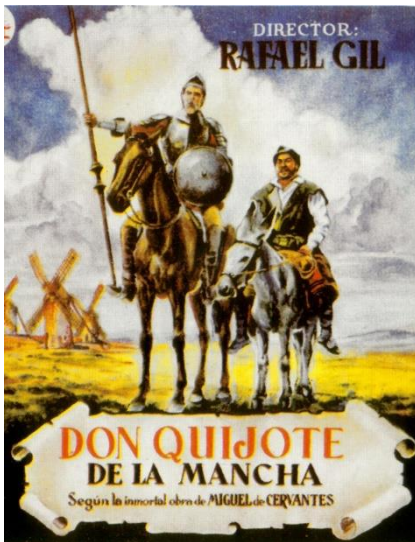


**Lunes 7 octubre 20:30 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**DON QUIJOTE DE LA MANCHA • 1948 • España • 132'**



**Director.-** Rafael Gil. **Argumento.-** La novela “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha” (1605) de Miguel de Cervantes.

**Guion.-** Antonio Abad Ojuel & Rafael Gil.

**Fotografía.-** Alfredo Fraile (1.37:1 - B/N).

**Montaje.-** Juan Serra. **Música.-** Ernesto Halffter (y Blanca María Seone: canción “Dorotea”).

**Productor.-** Juan Manuel de Rada. **Producción.-** CIFESA (Compañía Industrial de Cine Español).

**Intérpretes.-** Rafael Rivelles (*Don Quijote*), Juan Calvo (*Sancho Panza*), Fernando Rey (*Sansón Carrasco*), Manolo Morán (*el barbero*), Sara Montiel (*Antonia*), Juan Espantaleón (*el cura*), María Asquerino (*Luscinda*), Carmen de Lucio (*Tolosa*), Eduardo Fajardo (*don Fernando*), Guillermo Marín (*el duque*), Guillermina Grin (*la duquesa*), Félix Fernández (*segundo posadero*), Julia

Lajos (*segunda esposa del posadero*), Julia Caba Alba (*el ama*), José Prada (*Trifaldín*), Nani Fernández (*Dorotea*), José María Seoane (*Cardenio*). **Estreno.-** (España) marzo 1948 / (EE.UU.) mayo 1949.

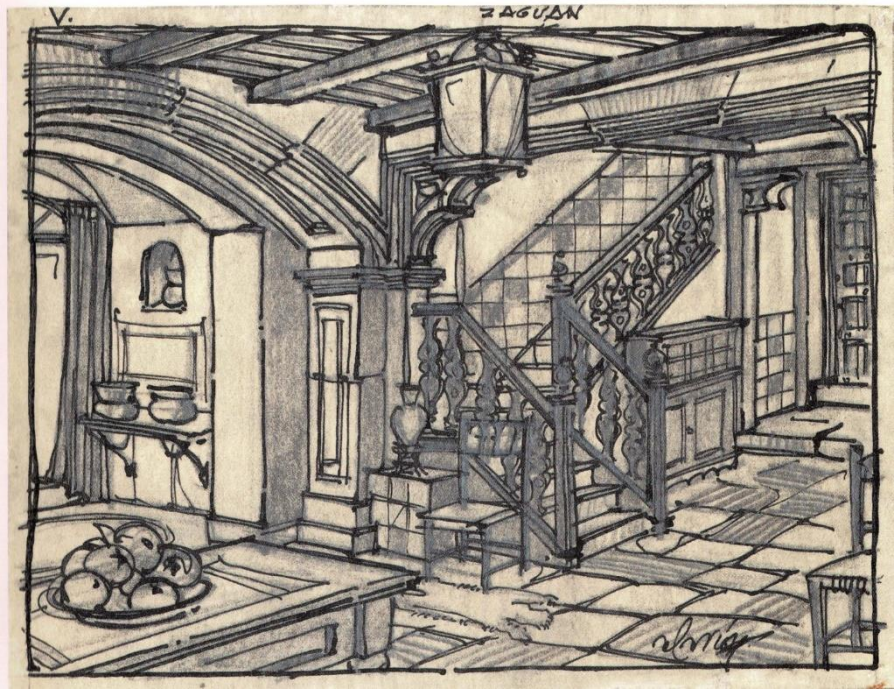
versión original en español

*Película nº 27 de la filmografía de Rafael Gil (de 85 como director)*

Música de sala:

La música de **JUAN QUINTERO**

**Locura de amor** (Juan de Orduña, 1947), **Pequeñeces** (Juan de Orduña, 1949) y **Alba de América** (Juan de Orduña, 1951)



(...) El proyecto de realizar una gran superproducción española de la novela cervantina poco después del fin de la segunda gran contienda mundial nace de la confluencia, en principio no demasiado feliz, de un cúmulo de factores internos y externos a la productora valenciana CIFESA. De un lado, la crisis productiva de la empresa, motivada por las “listas negras” que siguieron al final de la Guerra en 1945 y obligaron a CIFESA a modificar su política, a partir de ahora centrada prioritariamente en grandes producciones históricas (o/y literarias) supuestamente capaces de revivir el éxito de **El clavo**.

De otro, la necesidad simultánea de competir con la ya más que emergente Suevia Films-Cesáreo González cuyos éxitos de ambientación histórica, también dirigidos por Rafael Gil, habían puesto a Vicente Casanova, dueño de CIFESA -en buena medida- sobre la pista de por donde debería ir la nueva orientación de su empresa. En cualquier caso -y pese a lo que a menudo se ha afirmado-





la idea de rodar **DON QUIJOTE DE LA MANCHA** es previa al gran éxito de público de **Reina Santa**, ya que surge en una reunión inmediatamente anterior a que Gil viaje a Lisboa para rodar exteriores de dicho film en septiembre de 1946. En cualquier caso, el anuncio oficial del rodaje de **DON QUIJOTE** fue formulado por el propio cineasta ante los micrófonos de RNE el 4 de marzo de 1947.

Pero la idea concreta de llevar “Don Quijote” a las pantallas, surge, asimismo, de otras dos circunstancias del todo diversas pero a la postre definitivas: el ofrecimiento en tal sentido de Rafael Gil - hombre culto y buen conocedor de la obra de Miguel de Cervantes, sobre la que ya había escrito un guion y con el que sentía tener afinidades profundas- y la conmemoración en 1947 del IV centenario del nacimiento del escritor. Tal efemérides no solo explica entonces el proyecto de CIFESA, sino también el que, por ejemplo, este frustré definitivamente otro a punto de iniciarse en las mismas fechas y que preparaban Jaime de Mayora y Camilo José Cela -quien pensaba no



solo en escribir el guion, sino incluso en interpretar al “Ingenioso Hidalgo”- y se vea acompañado en el tiempo de otra adaptación cervantina, la de **El curioso impertinente**, producida por Valencia Films y dirigida por Flavio Calzavara en 1948.

No deben extrañar -y dejamos al margen las consabidas, aburridas y muy frecuentes afirmaciones acerca la imposibilidad de “igualar la obra maestra de Cervantes” o aquellas otras que limitan el interés del film a una discutible aplicación didáctica- las contradictorias opiniones vertidas ya tras su estreno sobre la película protagonizada por unos excelentes Rafael Rivelles (*Don Quijote*) y Juan Calvo (*Sancho Panza*). De hecho, tras ser durante tiempo considerable Rafael Gil centro de encendidos y hasta apasionados debates acerca de la posición española en el contexto de la evolución internacional de los estilos cinematográficos a partir de **El clavo**, **DON QUIJOTE DE LA MANCHA** venía a ocupar una en cierta forma esperada posición límite, a partir de la que no parecía poder irse más allá: por un lado, como versión fílmica definitiva que se quería de la

inmortal obra de Cervantes<sup>1</sup>, suponía un orgullo nacional, un hito de la cinematografía española, la demostración de la madurez de una filmografía desesperadamente necesitada de ella, y su éxito o fracaso artístico tenía (o debía tener) consecuencias de algún alcance<sup>2</sup>; por otro, constituía una prueba de fuego de cara a los críticos más sagaces que habían reparado tanto en las búsquedas reflexivas del joven Gil desde sus inicios como en su serena pero concienzuda búsqueda de un estilo eclécticamente personal que trataba de conjugar dificultosamente las enseñanzas de la -valga la extrema simplificación- transparencia hollywoodiense -que, como vimos, la **Rebeca** hitchcockiana había escorado en él, si bien con extrema precaución, hacia derroteros e investigaciones vinculados a la focalización narrativa y a la subjetividad visual del personaje- con un voluntariamente hiperexpresivo, pictórico, mostrativo, espesamente catalítico y casi orfebresco estilo visual.

Lo aparentemente paradójico, con todo, es que mientras algunos esperaban -dadas las características y las inmensas posibilidades de la novela adaptada- una versión que expandiese la limitada pero muy meditada asunción del director de la subjetividad óptica -u ofreciese al menos nuevos territorios de problematización- y de los mecanismos reflexivos habituales en su cine, Gil decide centrar todo su esfuerzo en un proceso -en sus propias palabras- de “*contención realista*” que -añadamos nosotros- habrá de enhebrarse en el mismo tejido que su elaborado y pictoricista trabajo de composición de los encuadres. Una especie, entonces, de límite invertido, justo cuando el material de partida parecía ofrecer a priori

---

<sup>1</sup> Y esa era, desde luego, la intención de Vicente Casanova. El cuidado puesto en todos los aspectos de la producción, el elevadísimo presupuesto de más de cinco millones de pesetas, la significativa solicitud de la aprobación del guion por parte de la Real Academia Española y la inusual campaña de prensa consiguiente -que incorpora incluso la edición de números monográficos de revistas como “Radiocinema” (nº 140, 1 de octubre de 1947), cuando la película todavía está en fase de montaje- permiten hacerse una idea de la trascendencia (y las esperanzas puestas en) (d)el film.

<sup>2</sup> Y, de hecho, la alusión al “Quijote” como novela a la que habría que acudir una vez alcanzada dicha madurez es frecuente en la crítica de cine española desde el mismo fin de la Guerra Civil.



amplio campo de experimentación en la dialéctica realismo/fantasia que centraba buena parte del interés su obra anterior. Un último y llamativo eslabón -pues también puede decirse de la curiosa trayectoria de un Gil preocupado por las ficciones internas que transforman y multiplican reflexivamente el relato, pero que atrapa sus propias osadías en formalizaciones altamente contenidas. Pero la idea conceptual de la adaptación estaba clara para el realizador y se resume en una significativa frase suya, utilizada, además, como titular de la entrevista publicada en el citado número monográfico de la revista “Radiocinema”: *“El Quijote no puede verse más que como lo escribió Cervantes”*. El objetivo, en fin -y a partir de una síntesis literaria realizada con meticulosidad suma por Antonio Abad Ojuel y aprobada por Armando Cotarelo en nombre de la Real Academia Española-<sup>3</sup>, era construir una versión escrupulosamente respetuosa, humana y “realista”. Afirmación sin duda comprensible en boca del director -e incluso de ciertas críticas de la época, tanto positivas<sup>4</sup> como como negativas<sup>5</sup>- pero del todo sorprendente en analistas e historiadores contemporáneos.

---

<sup>3</sup> El propio Abad Ojuel sintetiza así la narración del film: *“Presentación de Don Quijote, en una de las noche en las que ‘del mucho leer y poco dormir, se le seco el cerebro’, y de su primera salida, en la que es armado caballero en la venta. Encuentro con los mercaderes y retorno a la aldea, después del primer vapuleo sobre los lomos del borriquillo de un labrado amigo suyo. Presentación de Sancho Panza, y segunda salida, con las aventuras de los molinos de viento, la pendencia con el Vizcaíno, la aventura de los baños que creyó ejércitos, las de la venta del moro encanado, ganancia del yelmo de Mambrino, aventura de los galeotes, internamiento y penitencia en Sierra Morena y retorno a la venta y, posteriormente, a la aldea, encantado sobre un carro de bueyes. Y, por fin, tercera salida, con el encuentro con el Caballero de los Espejos, aventuras en el palacio de los Duques- con las burlas del encantamiento de Dulcinea, de “Clavileño” y la Trifaldi- y marcha a Barcelona, donde, derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, decide regresar a su aldea, en la que cristianamente muere”*, “Radiocinema”, n° 140, 1 de octubre de 1947.

<sup>4</sup> “[S]in estridencias, ateniéndose a un realismo mágico, respetando el ambiente y la figura del divino hidalgo” (Rafael García Serrano, “Arriba”, 10 de marzo de 1948); ... “humildad y reverencia” (Gerardo Diego, “ABC”, 11 de marzo de 1948); “... respeto, profundidad, pulcritud y ambición ...” (Carlos Fernández Cuenca, **Rafael Gil**, Madrid, 1955), entre otras muchas.

<sup>5</sup> “(...) Gil no ha hecho una traducción cinematográfica de Don Quijote, sino una traducción literal, excesivamente realista, que agobia, abruma y aburre” (“Estos quince días en Madrid”, “Cinema”, abril, 1948); *“En ella solo se refleja, como una calcomanía, lo puramente*



Sorprenden, en efecto, valoraciones del film todavía no lejanas en el tiempo que lo califican como una “*meticulosa e (in)fiel traducción transtextual*” o, en otro caso, y por ejemplo, como un texto “*fiel, académico, solvente y aburrido*”.<sup>6</sup> Y no solo porque parezca necesario recordar -como escribió Jorge Urrutia hace ya bastantes años- , que en última instancia toda identidad cine-literatura es imposible, dado que los signos cinematográficos y los literarios solo existen por formar parte de unas operaciones que no se repiten en ambos lenguajes, sino, y sobre todo, porque desde el punto de vista del historiador cinematográfico y/o de la literatura –retomando las ajustadas palabras al respecto de José Antonio Pérez Bowie, “*la*

---

*epidérmico, aparental, de la creación literaria*” (Juan Francisco de Lasa, “Cinema”, mayo, 1948).

<sup>6</sup> Y que parecen reproducir todavía la fórmula, brillante pero solo humorística, que le dedicó al film tras su estreno la revista “La Codorniz”: “*guardarropía + bostezos + dos horas = de interés nacional*”.



*adaptación no es solamente una transposición, una especie de calco audiovisual, sino un modo de recepción e interpretación de temas y formas lingüísticas. ( ... ) Es, en sí misma, un modo de lectura. Por ello no basta decir que el fenómeno se inscribe dentro de las alternativas ilustración/recreación o fidelidad/originalidad, sino que se trata de una intersección, y no solamente confluencia, de literatura y cine (aunque también de literatura y teatro, de teatro y cine, de pintura y cine)”<sup>7</sup>*

En definitiva, y siguiendo a Michel Serceau, toda práctica adaptativa lleva inherente una transferencia histórico-cultural que habrá que estudiar más allá de “*las relaciones inmediatas y explícitas que (...) mantiene con la obra original e insertarla en la red de obras literarias y cinematográficas que la preceden y a la vez de aquellas que son producidas en el mismo campo histórico y cultural*”.

---

<sup>7</sup> Pérez Bowie, José Antonio, **Cine, Literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo**, Librería Cervantes, Salamanca, 2004.



¿A qué “*realismo*” (en positivo) o ilustración epidérmica (en negativo) se referían y suelen referirse todavía, entonces, los críticos y estudiosos del film **DON QUIJOTE DE LA MANCHA** dirigido por Rafael Gil?

Si reparamos por una parte en la ya citada posición oficialista que desde el final de la Guerra Civil parece preferir tendencialmente la adaptación cinematográfica de novelas prestigiosas frente a un teatro popular que había protagonizado el mayor porcentaje de versiones fílmicas durante el mudo y la República; si por otro reflexionamos sobre el extraordinario, monumental peso específico de “El Quijote” de Miguel de Cervantes y nos hacemos eco del (históricamente fechado) deseo de *“devolverla a la tierra española, al implacable sol de La Mancha, y liberarla de esa académica y/o extranjerizante pero en cualquier caso espesa cortina de incienso [que] desvanecía y agigantaba los contornos de sus figuras, hasta una idealización casi inasequible”* (revista “Triunfo”, 1948), podremos quizás comenzar a comprender mejor la lógica del proyecto.



Había que documentar la ficción quijotesca, hacerla vivir sobre su tierra originaria, alejarla de Georg W. Pabst (**Don Quijote**, 1933) y aproximarla a Ramón Biadiú (**La ruta de Don Quijote**, 1934), para pintarla a continuación, valiéndose para ello de las armas más adecuadas de entre las que guardaba el arsenal estilístico -auténtico taller de orfebre cinematográfico- de Rafael Gil. De ahí esa solo aparente contradicción de elementos y dispositivos visuales que el cineasta combina con todo el rigor a su alcance (que no es poco), aunque sea cierto que los orígenes de los mismos están muy alejados unos de los otros. De lo que se trata, en definitiva, es de cristalizar en imagen viva, de una vez y para siempre, el *Don Quijote*-símbolo español, un *Alonso Quijano* inmortalizado en meticuloso y en extremo detallista grabado fílmico, capaz -en el futuro- de ilustrar los libros de texto y los cuentos de los niños como cierta pintura histórica y

decimonónica había hecho con los más grandiosos eventos de la Historia de España.<sup>8</sup>

Solo con que nos detengamos en la imagen fija que acompaña a los créditos iniciales del film *-Don Quijote* leyendo ensimismado en su casa, poco antes de la visita de *Sansón Carrasco*, como en su momento sabremos- comprenderemos el peso como fijador de realismo que la película busca para sí misma. De hecho, y mientras la contemporánea **Locura de amor** (1948) de Juan de Orduña -con la que nuestro film comparte, además de productora, responsable de ambientación general y vestuario: Manuel Comba, biznieto del pintor Eduardo Rosales; y construida asimismo sobre un mostrativo y metalingüístico sistema textual que privilegia los efectos de rigidez espacial, reencuadre y reelaboración en planos que se quieren autónomos autosuficientes-, cita en similar ocasión el cuadro “Juana la Loca en Tordesillas” de Francisco Pradilla, Rafael Gil y Alfredo Fraile -sin renunciar por ello, en ocasiones puntuales del film, a referirse, o citar incluso explícitamente, grabados de Gustavo Doré o de Herman Paul, a los que se reconoce así precursores en una tarea que empero solo parece tener aquí su culminación definitiva- utilizan como apertura un plano, ya definitivamente convertido en icono, de su propio texto, anticipando el proceso que enseguida habrá de comenzar y abriendo asimismo definitivas vías interpretativas.

Es como si pretendiese retrotraer el personaje hasta la persona real -la cámara entra en su pueblo, en extraordinario travelling de aproximación, en la primera secuencia, rodando dinámicamente sus primeras señales de locura; se retirará hacia atrás, respetuosa y reflexiva, mostrando el público popular que (ad)mira asombrado al ya

---

<sup>8</sup> Y de ahí los álbumes de cromos, libros ilustrados, fotonovelas y todo tipo de publicaciones que acompañaron el lanzamiento -en verdad extraordinario- de la película y que continuarían reeditándose durante décadas. Esta “joya” cinematográfica nacional podía no ser vista/leída - como la propia novela, lo que da idea de lo logrado del proyecto... a largo plazo- , pero era, desde luego, “*la mejor película del año*”. Eso explica por qué **DON QUIJOTE DE LA MANCHA** obtuviera tal reconocimiento (con más de 18.000 votos) en una encuesta popular elaborada por “Triunfo” en 1948 cuando fue un estrepitoso fracaso en taquilla.



personaje, tras comenzar la segunda parte- para, de inmediato, fijarlo iconográficamente con todo lujo, en -como rezaba la publicidad de la época- la edición príncipe de la novela en el séptimo arte, y ofrecérselo al cine y a la cultura españolas después de eliminar esa pesada cortina de incienso; eliminación a cuya búsqueda tampoco es ajena la elección de un reparto en el que actores genéricos tan genuinamente costumbristas como Manolo Morán y Julia Caba Alba prestan sus rostros reales e inconfundibles. Y el proceso puede observarse, por vías diversas y secuencia a secuencia, a lo largo del texto hasta un final que, coherentemente, se acompañará de la presencia escrita de la frase “y esto no fue el fin, sino el principio...”. Una y otra vez, por ejemplo, Gil localiza al personaje en un mundo realista, nítido, con generosa profundidad de campo, para tratar de inmediato de reencuadrarlo, atraparlo en “poses quijotescas”, reenmarcado por la estructura de un pozo, el dintel de una puerta, el medio punto de un arco o el vano de una ventana. Pero es sobre todo en el complejo tratamiento del punto de vista donde el cineasta pone a la vista todas sus cartas y desvela la absoluta coherencia del proyecto. Siguiendo tal vez las recomendaciones de Ortega y Gasset cuando señalaba en sus “Meditaciones del Quijote” la necesidad de reparar en que este es a la vez un libro y un personaje del mismo, recurrirá siempre a una



posición tercera, neutra, querida como próxima a la cervantina, sin compartir nunca la subjetividad óptica del caballero -aunque permitiendo que ciertas y muy ligeras insinuaciones melódicas de la partitura de Ernesto Halffter la insinúen en cierta forma-, que se traduce generalmente en un plano medio largo o americano pero siempre oblicuo de *Don Quijote* mirando, seguido de lo que él está viendo, pero no cómo él lo ve. Durante el encuentro con los mercaderes toledanos que le propinarán su primer apaleamiento, por ejemplo, y tras ofrecernos esos planos como comienzo de la aventura, el narrador optará por colocarse detrás de los desconocidos, en una posición retrasada que compone ya el grabado que se quiere iconográficamente definitivo del pasaje, con *Don Quijote* de frente y a caballo como enfebrecido defensor de *Dulcinea*. Con todo, y sin embargo, el clímax espacial previo al enfrentamiento definitivo entre los antagonistas (*Don Quijote/mercaderes*), incorporará al juego de campos-contracampo (de nuevo oblicuos) una sutilísima y difícilmente perceptible variación de la posición de la cámara en lo que a *Don Quijote* se refiere, mostrándolo en un ligero contrapicado que engrandece no la fuerza, pero sí el “valor” romántico del caballero.

Y, casi finalmente, no menos elaborado para el fin pretendido resulta el trabajo de iluminación de Alfredo Fraile, tanto sobre unos





(1) In La Mancha once lived an old-fashioned gentleman with his lance, old target, lean horse and greyhound...



(4) Coming up to him, as Don Quixote lay prone, he broke his lance and thrashed him like a sheaf of wheat with it.



(2) «Below the banner of knightliness on me that I may be qualified to seek out adventures everywhere, to relieve the distressed according to the laws of chivalry...»



(5) «Don't spare them, these books behind crush my poor Uncle's brain. Burn them in the yard, so the snakes won't offend anyone.»

paisajes que se jacta razonablemente de conocer y comprender -a diferencia, en su opinión, del Nicolás Farkas de la película de Pabst- como sobre los 310.116 metros cuadrados que ocupaban los treinta decorados de su muy cercano Enrique Alarcón. Porque aunque, claro está, ese pretendido “realismo” lumínico -que hacía al operador debatirse entre la sencillez y pureza de la atmósfera de la Mancha y la fotografía de contrastes que tanto apreciaba, como si un modelo narrativo y transparente y otro mostrativo y orfebresco se enfrentaran también en su cabeza- partía de una sólida y apabullante tradición pictórica que tenía para Fraile a José de Ribera como eje central, aquí, y sin abandonar su fidelidad a los modelos claroscuroistas, no se trataba de buscar sutiles utilizaciones simbólicas de la luz y la sombra esbatimentada en beneficio del sentido dramático y narrativo del texto a la manera, por ejemplo, de la citada **El clavo** o de los extraordinarios thrillers contemporáneos, escritos por Miguel Mihura que Gil rodará a continuación (**La calle sin sol**, 1948; **Una mujer cualquiera**, 1949), sino de obtener un chispeo constante de luces y sombras globalmente pictórico donde todo el juego lumínico que discurre ante

nuestros ojos tiene por finalidad recrear y cristalizar ese genial símbolo que es *Don Quijote* mismo y que logra, finalmente, que la función simbólica de las sombras esbatimentadas llegue a amalgamarse con su pura función plástica.

Terminemos, en fin, reproduciendo las palabras de un lúcido Wenceslao Fernández Flórez que comprende y admira la operación que Gil pone en pie, para señalar que la fértilmente alcanzada aspiración de su película es aumentar las *“sugestiones de belleza de la obra literaria por caminos semejantes -aunque más amplios- a los que sigue para conseguir un mismo efecto un ilustrador con sus dibujos: la movilidad tiene aquí que ceder ante el sentido plástico, que es relieve en acción sobre el friso de los pensamientos imponderables”*<sup>9</sup>. Al lograrlo, y fijarlo en celuloide sobre el venero de la tradición fílmica, pictórica y costumbrista española. Rafael Gil nos da -en opinión compartida por pocos pero a mi entender indudable- la más coherente versión cinematográfica de la obra de Cervantes que en la historia del cine ha sido (...).

**Texto (extractos):**

José Luis Castro de Paz, “Cuerpo(s) para nuestras letras. Rafael Gil y Cifesa (1940-1947)”, en AA.VV., **Rafael Gil y Cifesa**, Filmoteca Española, 2007.

---

<sup>9</sup> Fernández Flórez, Wenceslao, “El Quijote en el cine”, “ABC”, 14 de marzo de 1948.







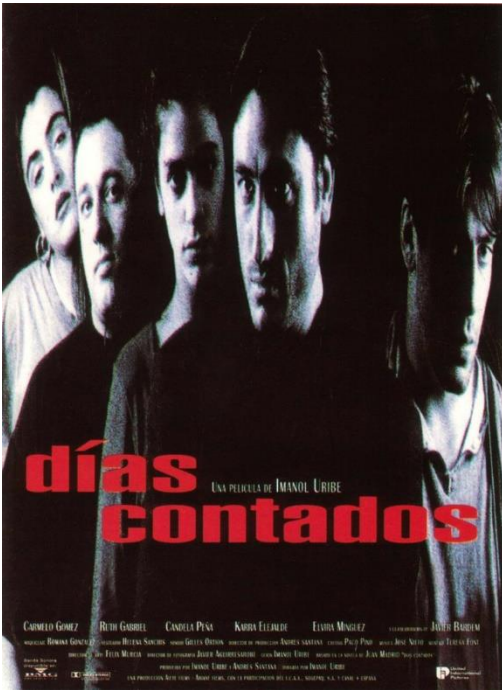
**Lunes 11 noviembre 20:30 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**En colaboración con 10a edición Festival Granada Noir**

**DÍAS CONTADOS** • 1994 • España • 95'



**Título Director.-** Imanol Uribe.

**Argumento.-** La novela homónima (1993) de Juan Madrid. **Guión.-** Imanol Uribe.

**Fotografía.-** Javier Aguirresarobe (1.85:1- Color).

**Montaje.-** Teresa Font.

**Música.-** José Nieto.

**Productor.-** Imanol Uribe & Andrés Santana. **Producción.-** Aite Films – Ariane Films.

**Intérpretes.-** Carmelo Gómez (*Antonio*), Ruth Gabriel (*Charo*), Javier Bardem (*Lisardo*), Karra Elejalde (*Rafa*), Candela Peña (*Lourdes*), Elvira Mínguez (*Lourdes*), Pepón Nieto (*Ugarte*), Joseba Apaolaza (*Carlos*), Chacho Carreras (*el Portugués*), Pedro Casablanc (*Alfredo*), Raquel Sanchís (*Rosa*), Marga Sánchez (*Clara*), Mariola Fuentes (*artista callejera*).

**Estreno.-** (España) octubre 1994.

versión original en español

*Película nº 15 de la filmografía de Imanol Uribe (de 32 como director)*

Música de sala:

La música de **JOSÉ NIETO**

**Amantes** (Vicente Aranda, 1991), **Pepe Carvalho** (Adolfo Aristarain, 1986), **Celos** (Vicente Aranda, 1999) y otras

- (...) *Leí la novela de Juan Madrid y (...) vi claro de que se trataba de un material que me podía valer para contar mi historia, trabajando sobre esos materiales como punto de partida pero en otra dirección distinta.*

- La novela es muy diferente de la película en muchísimas cosas.

- *Sí, pero en la película hay muchos elementos de la novela. Sobre todo los personajes que pertenecen al mundo de Charo.*

- Pero el protagonista, no.

- *El protagonista no, y su mundo es distinto del de la novela.*

- *¿Por qué cambiaste al protagonista y por qué desarrollaste los elementos de la novela en otra dirección?*

- *A mí de la novela lo que más me atrajo fue el personaje de Charo porque me parecía un personaje muy fuerte, muy atractivo, muy en la línea de la Carmen de Mérimée, y necesitaba buscar para la historia de amor fou, de amor al límite, que era lo que me apetecía hacer, un personaje distinto del de la novela de Juan.*

- Si no recuerdo mal era un fotógrafo que trata de buscar los restos de la movida madrileña.

- *Sí, era un fotógrafo obsesionado por el éxito y que Juan utiliza sobre todo para hacer una reflexión sobre finales de los 80, la movida madrileña, etc., que está muy bien pero que no me servía para la película. Tuve que empezar a buscar el contrapunto de esa Charo y al principio no pensé en que fuera un etarra. Empecé a escribir y el personaje era un periodista que venía de la guerra de Ruanda medio desquiciado, luego pasó por otras profesiones, hasta que un día de repente pensé en lo del etarra. Evidentemente por un lado sabía a los riesgos que eso tenía, porque el hecho de elegir a un etarra se pudiera comer lo demás de la película, pero para mí tenía muchísimas ventajas, ya que por un lado era un personaje también al límite que existe ahora en la sociedad española, y por otro lado, un contrapunto perfecto para Charo porque Antonio es alguien que vive y mata en nombre de una ideología, mientras que Charo es un personaje muy hedonista. Por eso me parecía que contar una historia de amor entre ambos protagonistas era muy atractivo, podía dar juego esa relación*





*entre dos personajes tan marginales, y quería ver si esa historia de amor era capaz de cambiar sus conductas individuales. Y empecé a tirar del hilo.*

- El problema que se planteaba es que lo que era una relación lógica entre los dos personajes de la novela, puesto que el fotógrafo busca los restos de un determinado mundo, lo es mucho menos en la película ya que la seguridad del etarra peligra gravemente juntándose con personajes fichados por la policía.

- Sí, claro, y por eso hice que mi etarra fuera un personaje muy en el límite, enfrentado con la dirección.

- Y por eso incluiste la primera escena...

- Claro, por eso empieza la película haciendo una locura, para que el espectador sepa desde el principio que se trata de un personaje super desquiciado. Se trata de un etarra no convencional, totalmente desquiciado, que lo único que necesitaba es que se le cruzara alguien por el camino -esta chica, Charo- para que perdiera completamente los papeles.

- Pero al elegir un etarra estás entrando en un terreno político que tú después en algunas declaraciones has dicho que no existe.

- No, lo que yo he querido decir es que creo que no se trata de una película política porque no se lleva a cabo ningún análisis político, ninguna reflexión política sobre el tema.





- Pero eliges que tu protagonista sea un etarra en lugar de un fotógrafo.

- *Claro, pero luego no desarrollo la vertiente política. Digamos que la aportación política está en la elección de que el personaje sea un etarra. Después no jugué con esos materiales en el campo político. En la película no se cuenta nada sobre ETA que no lo sepa el hombre de la calle, ni he incidido en el personaje de Carlos que podría ser el más representativo de los etarras y que no está tratado en la película más que de una forma dramática para completar la historia de Antonio, y los enfrentamientos del personaje de Antonio con la dirección y el personaje de la chica para contar una historia de amor entre los dos.*

- La mayor novedad desde ese punto de vista es el enfrentamiento frontal de *Antonio* con la dirección pese a lo cual sigue estando al frente del comando, y que sea asumido por el resto del comando.

- *Bueno, hay una referencia innegable a Urrusolo -aunque eso no quiere decir que ese personaje sea el de Urrusolo Sistiaga, porque el personaje de Antonio está construido cogiendo rasgos de unos y de otros. Todavía recuerdo cuando salieron las cartas de Urrusolo a la dirección.*

- Me parece que tocas poco las relaciones entre *Antonio* y *Lourdes*. Creo que deberían ser paralelas su disgregación y el acercamiento a *Charo*.

- *Bueno, eso ocurre con todos los personajes de la novela. No se dan explicaciones de los porqués de cada personaje. Existía especialmente la explicación de las razones por las que el policía tenía tanta inquina contra el Portugués que yo he quitado en las tres versiones sucesivas del guion o incluso en el montaje, como esa historia del policía que te estaba contando que incluso llegué a rodarla, pero me la cargué al montar. Esa fue la tónica general de la película. Se cuenta lo que hacen pero no por qué lo hacen. Puede ser una equivocación, pero así me lo planteé.*

- Quizá la mayor novedad de la película es que no está interpretada por los mismos rostros de siempre.

- *Bueno, creo que ésa era una de las decisiones más arriesgadas de la película y a la postre una de sus mejores bazas. Al leer la novela lo tuve muy claro desde el principio. Para que fuera mínimamente creíble una historia de unos personajes de la calle, jóvenes y situados en la actualidad, poner a una cara conocida era un enorme error. La decisión de entrada fue buscar caras desconocidas y el problema fue esa búsqueda. La parte más importante de la preparación de la película la hemos dedicado a eso. Hemos estado seis o siete meses buscando ese casting. Primero encontrando las personas idóneas y luego preparándolas para el papel que iban a incorporar. En ese sentido he tenido la gran fortuna de contar con un personaje que para esta historia ha sido capital y que además me ha cambiado los esquemas a la hora de trabajar, y es un director de casting, pero un director de casting de verdad, no uno que coge el Cine-Guía y me dice la gente que hay, que eso lo puedo hacer yo mismo, sino alguien que te permite acceder a gente que de otra manera yo no hubiera conocido, que está en grupos marginales, en provincias, etc. Y Paco Pino que había trabajado en la Expo en nuevos valores y conoce muy bien a este tipo de gente, me vino muy bien. Y luego ha estado mucho tiempo -por supuesto de acuerdo conmigo y en la misma sintonía- preparando durante cuatro o cinco meses el*

*trabajo con los personajes, especialmente con Ruth Gabriel. Han dado clases de voz pensando en el personaje, han visto películas pensando en el personaje, etc., etc.*

- ¿Por qué le das tanta importancia a la cicatriz?

- *Porque la tenía. Había dos soluciones: o incorporarla a la historia o tratar de arreglársela, maquillársela y quitársela, pero me pareció que ya que era una cicatriz tan descomunal, me pareció bien aprovecharla, porque rasgaba ese físico una cicatriz tan grande.*

- Trabajas casi siempre en un entorno urbano pero me parece que últimamente es cada vez menos realista voluntariamente, ¿por qué?

- *Al acercarte al mundo de los yonquis de Malasaña tienes que decidir el tipo de acercamiento que haces. El más obvio era hacer un tratamiento realista, documentalista, feísta, que a mí no me gustaba. En una de las primeras reuniones que tuvimos con Félix Murcia y con Javier Aguirresarobe decidimos la plástica de la película: por un lado partíamos de la novela que era bastante costumbrista, pero queríamos estilizarlo sin que perdiera veracidad. Desde que leí la novela yo tenía la idea de utilizar tonos acerados, azulados.*

- Que curiosamente conecta bastante con el de **Adiós pequeña**.

- *Sí, sí, es verdad. Entonces ya Félix planteó una línea de colores que seguimos muy estrictamente, salvo el rojo para el personaje de Charo que para mí es el color de Carmen. Así en fotografía, en vestuario y en decoración se siguió rigurosamente las pautas hasta el extremo de que no aceptábamos que hubiera coches rojos o de colores claros en la calle. Así, pretendíamos presentar un Madrid que sin dejar de ser Madrid, pudiera ser cualquier ciudad europea o americana. Cemento, y nada de verde.*

- En tus películas iniciales el sexo no tiene demasiada importancia mientras que en las últimas ocupa un papel cada vez más hegemónico. ¿A qué achacas esta evolución?

- *A mí personalmente me interesa mucho el sexo. Quizás ese salto viene de la frustración de **Adiós pequeña**. Yo me he dado cuenta*



*ahora que decía que nunca había hecho una historia de amor y es mentira. Fíjate hasta qué punto debo de hacerla borrado de mi cabeza que hablaba como si no tuviera nada que ver conmigo. Me estaba auto-engañando a mí mismo. **Adiós pequeña** es una historia de amor fallida totalmente. Y hay una secuencia de un polvo en esta película que es espantosa. Y quizá se trataba de quitarme esa espinita que tenía clavada, y eso me llevó a lanzarme por esos derroteros. Curiosamente ahora quiero hacer dos películas relacionadas con el amor y con el sexo. De repente he descubierto una vena por ahí que me apetece. (...)*

- Las coincidencias que se dan en la película especialmente en el final son excesivas. ¿No te parece que eso podía quitar verosimilitud al film?

- Bueno, es una opción como otra cualquiera. Pero claro que lo tuve presente. Por eso el final estuvo abierto casi hasta el final. Yo trabajo de una forma un poco extraña. Para empezar me cuesta mucho escribir. Y encima no puedo escribir con nadie porque no soy capaz de hacer una escaleta y cumplirla luego, porque en la secuencia siete me he ido por otros derroteros. Cuando empecé a escribir la historia pensé en darle un final feliz, pero luego no me ha parecido coherente con el resto de la historia. El final pues quedó a expensas de que lo generara la propia película a lo largo del rodaje.



- Yo pienso que es excesiva la acumulación de casualidades.

- *Bueno, ése es el cine. Y en algún momento pensé en hacerlo más descarado y en jugar con el fatalismo para seguir con las referencias a Carmen. Pero curiosamente a algunos es lo que más les gusta de la película.*

- Ahí de nuevo te separas de la novela que si no recuerdo mal terminaba con las dos chicas volviendo de la fiesta en la que habían tenido una “dolorosa” experiencia sexual.

- *Sí, sí, era totalmente diferente.*

- *¿Por qué rodaste la carrera de Antonio en cámara lenta?*

- *Al principio por una cuestión de tiempo físico de poder contar todas esas cosas en tan poco tiempo. Yo no soy muy partidario de hacerlo, pero creo que aquí me lo pedía la propia secuencia, porque habiéndolo hecho a velocidad normal no me hubiera dado tiempo a meter toda esa información en tan escaso tiempo.*

- *¿El final se puede entender como una especie de redención?*

- *En términos personales, creo que sí.*

- ¿Y en términos políticos?

- *En términos políticos, no. O al menos no ha sido ésta mi intención.*

- ¿Te esperabas la Concha de Oro en San Sebastián?

- *Pues la verdad es que lo veía muy difícil. Siempre pensé que estaría en el palmarés por el hecho de que había sido bien acogida y por la escasa repercusión que habían tenido mis presuntas rivales. Pero la Concha de Oro no, porque era muy difícil por los antecedentes de que habían ganado en años anteriores Armendáriz, Arístarain, Bajo Ulloa y Ripstein, y en ese sentido me parecía que había tenido mala suerte. Por otra parte a la prensa vasca le había gustado menos la película que a la prensa nacional, y a las fuerzas políticas del País Vasco no les había agradado la película, especialmente a “Egin”. Pero una Concha de Plata siempre pensé que me caería. Lo que me parece absurdo es que se monte un número como el de “Egin” el domingo diciendo que se había nombrado ese jurado adrede para que me dieran a mí el premio. Eso es una estupidez”.*

**Texto (extractos):**

Antonio Castro, “Entrevista a Imanol Uribe”, rev. Dirigido, octubre 1994

(...) La última película de Imanol Uribe recibió la Concha de Oro de la última edición del Festival de San Sebastián en medio de una notable división de opiniones. La verdad es que la inexistencia de una película que claramente -o incluso menos claramente- destacase sobre el mediocre nivel medio de la sección oficial del Festival dejaba bastante abierta la concesión de los premios a casi todos los films presentados, pero aun así creo que se trata de un error que va en contra de una película que tiene un cierto interés pero a la que un premio excesivo como éste puede acabar perjudicando más que ayudando.

Olvidándonos ya de su presencia en el festival donostiarra conviene empezar diciendo que la carrera de Uribe es una carrera bastante atípica en la que las películas de género – dos negras y una



histórica si nos olvidamos de la de terror que hizo para televisión- han ido sustituyendo a las tres iniciales en la que existía prioridad por los planteamientos políticos. Por otra parte se puede apreciar igualmente una clara evolución que parte del documental y se acerca cada vez más a la ficción para instalarse definitivamente en ésta a partir de su cuarto film. **DÍAS CONTADOS** es en cierto sentido un nuevo intento de Uribe de hacer un thriller pero situado en Madrid en lugar de en Bilbao como ocurría en **Adiós pequeña**. Pero a diferencia de esa película - y quizá por estar basada en una novela de Juan Madrid- en su última película algunos personajes tienen verdadera entidad. Y me estoy refiriendo fundamentalmente a las dos protagonistas de la historia, a *Charo* y a *Vanessa*, ya que los otros personajes logrados como *Lisardo* son meramente episódicos. Pero no se puede decir otro tanto del protagonista, *Antonio*, sobre el que se hace recaer tal cúmulo de casualidades que acaban por arruinar la credibilidad del film.

Parece que lo que ha interesado a Uribe era el choque de dos caracteres muy diferentes y por eso conservando el personaje de *Charo* de la novela, abandona el fotógrafo de la movida madrileña que le

opone Juan Madrid y trata de buscar un personaje que se encuentre en una situación límite. La elección de un etarra puede que presentara algunas ventajas de partida pero a la postre suponía una gran cantidad de inconvenientes que el director ha sido incapaz de obviar. Lo que en la novela era lógico, que el protagonista se acercara a *Charo* y a su mundo de yonquis y de prostitución, en la película resulta extraordinariamente improbable.

Consciente de esa situación, y en su intento de salvar un cierto grado de verosimilitud, Uribe trata de que el personaje sea un etarra atípico, en conflicto con la dirección y un poco desquiciado. Y para salvar la verosimilitud se inventa una secuencia –la de pasar por el control con la puta que se la está mamando- que pretende ser la de presentación, y que finalmente solo sirve para aumentar la inverosimilitud del personaje, porque una cosa es que el personaje sea un etarra atípico y otra que se dedique a jugarse la vida y la de sus compañeros de forma absurda, gratuita y carente de cualquier justificación.

Pero si esas modificaciones lastraban enormemente la credibilidad de las relaciones entre *Charo* y *Antonio*, los problemas no se detienen ahí. *Antonio* se enfrenta a los policías en casa de *Charo* poniendo su seguridad y la del comando gravemente en peligro una vez más, y unas secuencias más tarde cuando van a Granada -ella solo acepta follar con él si es en Granada- y sale su foto por la televisión, puede salir del hotel –recuerdo que no han pagado, ya que no saben qué tiempo van a permanecer en el mismo- con ella al hombro como un fardo y sin que nadie se dé cuenta. Más tarde decide volver a casa de *Charo* -justo cuando acaba de llegar su marido- y tampoco nadie le reconoce. Todos los del barrio que le han visto y los del bar de *Rosa* podían –y lógicamente debían- haberle reconocido, pero ni siquiera el propio *Rafa*, el policía al que se enfrentó *Antonio*, se ha enterado de nada y tiene que ser la delación de *Lisardo* -enterado por una confidencia de *Vanessa* según insinúa la película- la que sirva para que la policía se entere.





Y el desenlace supone ya tal cúmulo de casualidades que resulta totalmente inverosímil. La primera casualidad es que precisamente sea el edificio de la comisaría el elegido para el atentado. El segundo es que precisamente las detengan a ellas en ese momento y no mucho antes, no por el tema de la droga sino como consecuencia de que todo el mundo, una vez difundida su foto por la TV, sabía que *Antonio* se veía con *Charo*. En la película parece que la difusión de la fotografía por el telediario solo afecta a los dos personajes principales sin que nadie del entorno –salvo *Vanessa*- parezca darse cuenta. Y finalmente, en el colmo de las casualidades, que coincidan precisamente en el mismo instante la entrada de *Charo* en la comisaría y el momento en que *Antonio* suelta el coche con el explosivo. Pero toda esa serie de casualidades increíbles eran necesarias para la teórica redención del personaje que se lleva a cabo en el momento en que decide –contra toda lógica, pero siguiendo sus impulsos- intentar parar el coche para evitar la muerte de *Charo*. Por otro lado en el film quedan muy claramente diferenciadas las escenas que de alguna manera son importantes y las que solo sirven bien para continuar la narración, o como fórmula para poder llegar a esas escenas importantes. Da la impresión de que Uribe quiere llegar a determinadas escenas y no le plantea demasiados problemas la forma de llegar hasta ellas.



Pese a estas objeciones no se trata de una película sin interés. Algunos de los personajes –fundamentalmente los de las dos muchachas, el de *Lisardo*, una parte de las actuaciones de *Rafa*, el policía- están bastante bien descritos; Uribe consigue igualmente mostrarnos un Madrid de yonquis atípico pero creíble aunque la contraposición Madrid- asfalto / Granada-verde no funcione en la realidad como teóricamente debería hacerlo. La película en términos generales está rodada con oficio y solidez, lo que no es demasiado frecuente en un cine español donde abunda la chapuza, pero por el contrario la historia de *amour fou* que Uribe pretendía contar no lograr plasmarse en la pantalla. Además me parece bastante poco coherente que si hace de *Antonio* un terrorista, no desarrolle posteriormente este tema ya que este hecho apenas tiene trascendencia en el desarrollo del film, sirviendo únicamente -quizás en el fondo ésa sea su verdadera razón de ser- para justificar un desenlace violento.

Uno de los mayores atractivos del film consiste en la incorporación de nuevos rostros a nuestro cine. Personalmente pienso

que Ruth Gabriel y sobre todo Candela Peña dan frescura y humanidad a sus personajes, siendo la interpretación probablemente lo más conseguido de un film -excepción hecha del intérprete de *El Portugués* o del marido de *Charo* que creo que no alcanzan el muy notable nivel general- al que yo no dudaría en calificar de muy irregular, siguiendo un poco la tónica de la carrera de su director. Pero al menos, **DÍAS CONTADOS** con todos sus defectos tiene una ventaja. El trabajo precedente de Uribe, **El rey pasmado**, era una película correcta pero absolutamente fría, vista siempre desde fuera, desde el exterior.

**DÍAS CONTADOS** es quizá menos homogénea, pero es mucho más personal y sentida, pese a que el planteamiento de utilizar permanentemente contrapuntos no solo en lo referente a los personajes, sino también como elemento básico en la utilización de decorados o vestuario no siempre sirve a Uribe para alcanzar su objetivo. Estamos ante una película hecha mucho más con el estómago que con la cabeza y pienso que de ahí deriva buena parte de sus virtudes y casi todos sus defectos (...).

**Texto (extractos):**

*Antonio Castro*, "Días contados: un thriller rodado con oficio",  
rev. Dirigido, octubre 1994









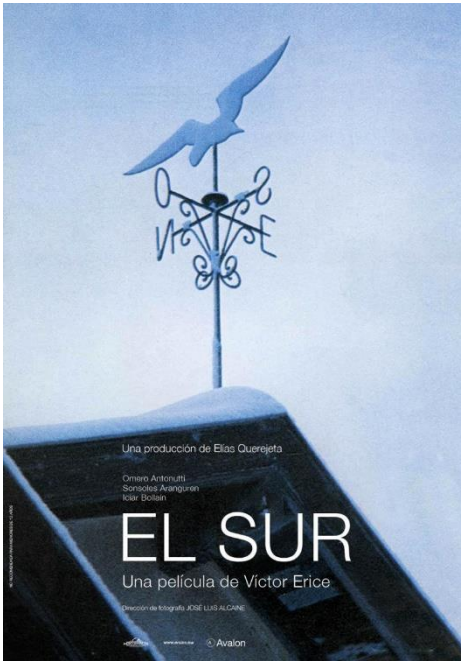


**Lunes 2 diciembre 20:30 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**EL SUR** • 1983 • España • 90'



**Director.-** Víctor Erice.

**Argumento.-** La novela corta homónima (1985) de Adelaida García Morales. **Guión.-** Víctor Erice & Adelaida García Morales.

**Fotografía.-** José Luis Alcaine (1.66:1 - Color). **Montaje.-** Pablo G. del Amo.

**Música.-** Enric Granados & Luis de Pablo.

**Productor.-** Elías Querejeta.

**Producción.-** Chlöe Productions – Elías Querejeta Producciones Cinematográficas - TVE.

**Intérpretes.-** Omero Antonutti (*Agustín Arenas*), Sonsoles Aranguren (*Estrella, 8 años*), Iciar Bollaín (*Estrella, 15 años*), Lola Cardona (*Julia*), Rafaela Aparicio (*Milagros*), Aurore Clément (*Irene Ríos/Laura*), María Caro (*Casilda*), Francisco Merino (*el enamorado*), José Vivó (*camarero*), Germaine

Montero (*doña Rosario*). **Estreno.-** (España) mayo 1983 / (EE.UU.) noviembre 1983.

versión original en español

*Película nº 7 de la filmografía de Víctor Erice (de 19 como director)*

Música de sala:

La música de **CARMELO BERNAOLA**  
**Sinfonía en Do** (1974) y **Nostálgico** (1982)



(...) Considerado por muchos cómo el más brillante de los cineastas españoles, Víctor Erice ha roto un largo silencio de nueve años y obteniendo con **EL SUR** una acogida de crítica y público más ferviente, incluso, que la de **El espíritu de la colmena**. Muchos fueron los problemas del rodaje de **EL SUR**. De ellos hemos hablado con su director en una larga y detallada conversación.

-¿Cuánto tiempo has estado preparando **EL SUR**, cuándo empezaste a ver claramente **EL SUR** y a meterte en él?

- *El argumento procede de un relato de Adelaida García Morales. Se lo presenté, entre otros, a Elías Querejeta, y, al final, fue el que elegimos.*

- ¿Presentaste el relato o tu tratamiento del relato?

- *Una síntesis del relato.*

- Pero es un relato escrito...

- *Sí. Lo que hice fue tomar las líneas fundamentales de su argumento. En julio del 81 empecé en el guion, y, aunque pueda parecer paradójico, solo a partir de ese momento me di cuenta realmente de que estaba abordando una historia que, al menos en su*

*primera parte, se desarrollaba en la infancia. Enseguida pensé que el recuerdo de **El espíritu de la colmena** iba a resultar inevitable por más de un motivo. Y así ha sido. De todos modos, espero que no me conviertan en un director especializado en temas relacionados exclusivamente con el mundo de la infancia...*

*- ¿Es algo que te preocupa especialmente?*

*- No. La verdad es que, dados los tiempos que corren, me preocupa más que, a propósito de la valoración pública de mi trabajo, se utilicen con cierta frecuencia, y generalmente con la mejor intención, categorías como la de Autor, Arte, Poesía, etc... así, con mayúsculas ... Es algo que me abruma e incluso me inquieta, en la medida que alguna de esas categorías -no sé si me equivoco- me recuerdan a las que, sobre todo en Francia, se manejaban en tiempos para aludir a un tipo de cine, “le cinéma de qualité”, que a mí nunca me ha interesado, y que ya en su día cuestionaron muy oportunamente los escritores de “Cahiers”.*

*- Tú viviste, en ese interregno de nueve años, una temporada, que yo creo fue larga, en el sur, y tú eres del norte. ¿Hay huellas, digamos biográficas, en ese planteamiento, en la película?*

*- Desde luego, aunque sea de una manera indirecta. Por otro lado, es cierto que en el planteamiento original de la película yo trataba de ofrecer al espectador dos conjuntos de imágenes, las del norte y las del sur, dos paisajes muy distintos, incluso dos maneras muy diferenciadas de experimentar la vida... Era un aspecto del proyecto que me atraía mucho, y que no he podido realizar.*

*- Quizás esto nos dé pie para hablar más frontalmente de la película. Me gustaría que contaras qué es lo que falta en **EL SUR**, y la historia de por qué falta.*

*- Como he dicho ya en alguna otra ocasión, **EL SUR**, en su estado actual, es para mí una obra inacabada, en la que falta aquella parte de su relato que transcurría en Andalucía, y que justamente es la que el título evoca.*

*- ¿Por qué la película se ha estrenado sin estar completa?*

*- El rodaje, interrumpido en un determinado momento, no fue continuado por motivos que tenían que ver con la planificación*

*económica y la longitud de la película... Comprendo algunos de esos motivos, pero no puedo solidarizarme con todas sus consecuencias. El caso es que cuando empecé a montar el material rodado, mantenía aún la esperanza de que, a la vista de sus resultados, el rodaje se reanudaría. No fue así, y entonces tuve que asumir el hecho, para mí muy conflictivo, de que **EL SUR**, si bien podía ser distribuida como un producto acabado, narrativamente no lo fuera en absoluto.*

- La película desde el principio era una película larga, eso se veía en el guion, y tú mismo lo declaraste.

- *Sí, evidentemente era larga. Calculo que su duración podría estar entre las dos horas y cuarto y las dos horas y media, aunque lógicamente esta apreciación es relativa, ya que solo se puede establecer con exactitud la medida de una película cuando se lleva a cabo el montaje definitivo. De todos modos, es probable que una película española que rebase la duración standard establecida, encuentre, al menos en principio, dificultades para ser exhibida a través de circuitos mayoritarios.*

- Pero por ser española quizá, porque en estos momentos películas de éxito comercial americanas -se me ocurren ahora **La decisión de Sophie** o **La Tempestad**, de Mazursky, películas de más de dos horas y media están en los cines comerciales. ¿Es qué el cine español no puede ser ni siquiera largo, aparte de luchar con el resto de las competencias que ya conocemos?

- *No lo sé. Desconozco los límites específicos que la distribución impone o puede llegar a imponer a las películas españolas en cuanto a su duración. Imagino que dependen de cada caso concreto. Y ya que hablamos de límites, diré que en mi trabajo, quizá no en primer término, pero sí de una manera constante, he tenido en cuenta que **EL SUR** iba a ser una película distribuida a través de circuitos de carácter mayoritario, con todo lo que eso comporta. Para mí es evidente que la estética de una película puede empezar a configurarse antes de escribir una sola línea de su guion, desde el momento mismo en que, por ejemplo, se acepta previamente una determinada forma de producción y distribución. Yo sabía que*



*ciertos elementos muy característicos del cine moderno, como por ejemplo, la reflexión crítica sobre la ficción que, aún de manera fragmentaria, acostumbra a introducir en sus obras, difícilmente podían aparecer en **EL SUR**. Afortunadamente, la historia que quería contar no precisaba de esos elementos.*

-A mí me gustaría que el tema dramático de inacabamiento de **EL SUR** se aclarara. Hay una cosa que no se puede obviar, aparte de dificultades económicas: tú decides responsabilizarte de alguna manera de lo que hay rodado y aceptas darlo a conocer...

- Sí, porque comprendo la necesidad de que la empresa que ha financiado la preparación y el rodaje de una recuperación de su inversión...

- Es que a mí me da la impresión, Víctor, de que tú aceptaste eso -es un planteamiento correcto y honesto yo diría- pero había también otro factor que ahora además se ha visto, ha salido a la luz, y es que da la impresión de que la otra parte de esa empresa conjunta productor-director que es toda película, aparte del reconocimiento innegable de lo económico, parece que tiene una visión distinta,

dramática de la película. Es decir, parece que para algunas personas ligadas a la producción de **EL SUR**, la película ya está acabada, **EL SUR** es una película sin más...

- Sí, eso parece...

- O sea ¿son dos visiones dramáticas distintas?

- *Seguramente, pero lo que yo creo es que, sobre todo, son dos maneras distintas de vivir la relación de una película. Entiendo que, desde un punto de vista empresarial, **EL SUR** aparezca como un producto terminado. Sin embargo, para mí, como guionista y director, es sustancialmente un relato cinematográfico inacabado. Un relato en el cual existen una serie de elementos, de orden temático y formal, que justamente se cumplían...*

- ... al llegar al Sur...

- *Sí, desde luego. Unas imágenes de la infancia percibidas a través de unas tarjetas postales...*

- El acento de una mujer, el acento de Rafaela Aparicio...

- *El paisaje de la primera vida del padre, el escenario quizá de su historia más secreta... Había un momento, ya en **EL SUR**, en el cual Estrella, después de una serie de experiencias, volvía a contemplar esas postales. Advertíamos entonces en su mirada una mutación. Por fin, había conocido realmente el Sur... Por eso digo que ciertos elementos del relato adquirirían en ese lugar su auténtica dimensión.*

- Una simetría espacial que quizá no se consuma.

- *Y una musicalidad que trataba de encontrar en la estructura formal del relato... Pero, sobre todo, ciertas zonas, más o menos oscuras, de la historia. No por azar el equipaje de Estrella incluye, además de las viejas postales, el péndulo del padre, su diario íntimo, y el recibo de una conferencia telefónica... Cuatro elementos que iban a cumplir un papel en la continuación del relato. Por ejemplo, una de las primeras cosas que Estrella hacía al llegar al Sur era marcar ese número de teléfono y escuchar la voz que surgía al otro lado del hilo.*

- Que era la de Irene Ríos, la actriz...

- *Sí, aunque Estrella no podía aún saberlo, ni tampoco se daba a conocer. Solamente escuchaba esa voz y no decía una palabra.*

- Hay personajes que nunca aparecen...





- Fundamentalmente, tres. Laura Quintana, es decir, la que en sus tiempos de actriz se llamó Irene Ríos...

- El papel de Aurore Clément...

- Sí, y que aparece brevemente al principio, en las imágenes de “Flor en la sombra”... Octavio, su hijo, un chico de catorce años, que iba a interpretar Emilio Serrano... y Luis Quintana, el hermano de Laura, que correspondía a Fernando Fernán Gómez...

- Antes me has comentado que en esta parte no rodada de la película, de acuerdo con el tono, la temperatura, el ambiente de luz, que iban a ser distintos, también existía un cierto desarrollo de comedia que está apuntando en la primera parte, en la aparición de Rafaela Aparicio...

- Sí, existía un humor más definido... Inevitablemente porque Rafaela Aparicio volvía a aparecer, y, con ella, Fernando Fernán Gómez, cuyo personaje poseía bastantes rasgos de humor. Pero, sobre todo, por el desarrollo de algunas zonas del argumento, que se acercaban a veces a ciertas situaciones de comedia, pero sin abandonar el carácter básicamente dramático de la historia... No sé hasta qué punto puede resultar interesante hablar tanto de las intenciones como de lo que, hoy por hoy, no está en la película.

*Preferiría no tener que hacerlo... En cualquier caso, lo fundamental para mí era que, a través de ese viaje al Sur, Estrella recomponía la figura paterna, afirmaba por vez primera su propia identidad, y salía de la infancia.*

- Lo que dices es muy interesante, porque entonces se abría la película, y se completaba toda una especie de ciclo dramático... ¿Vas a terminar **EL SUR** o abandonas la esperanza de completarla?

*- Por muchos motivos, es muy difícil, pero quizá no imposible, plantear la continuación. Lo peor es que la unidad de la película está rota.*

- Una cosa que te quería preguntar, no tanto solo por ti, puesto que al fin y al cabo has estado nueve años sin hacer una película, sino en general por la trayectoria o por la, digamos, reflexión- de gente tanto en el cine como, yo también pienso, en la literatura, gente que podría estar próxima o cercana a ti, por edad o por otras razones: esta aceptación tuya de los moldes narrativos para hacer una película que se distribuye a través de canales mayoritarios ¿no puede estar también relacionada con una visión distinta, con una vuelta a la narración, con una aceptación de la figuración frente a la abstracción, decisiones que se ven en otras gentes de tu edad, de nuestra edad, y que son voluntarias, es decir, no una traición, no un pacto, sino un retorno natural?

*- Sí, en efecto. Creo que tu observación es muy acertada, si bien pienso que el fenómeno al que aludes, esa vuelta a la narración, se está dando con una mayor claridad dentro de la creación literaria. Me parece que en el cine adquiere unas características diferentes, que se prestan a una mayor discusión. En mi caso concreto, no sé qué decirte, quizá porque mi experiencia ha sido demasiado breve, y además, como tú indicas, está bastante desplazada en el tiempo. En realidad, no sé si he abandonado alguna vez el camino de la narración. Quizá lo único que he hecho es dar un pequeño rodeo en algún momento. Es muy probable que yo pertenezca a una generación de cineastas que, en líneas generales, está destinada a cumplir un papel de transición. Una generación formada en la contemplación del cine clásico -el cine clásico es el cine de mi infancia-, pero tiene que*



*realizar sus películas en una época en la que ese cine ha desaparecido prácticamente. Esta condición se hace especialmente conflictiva si, además, la relacionamos con una de las características más acusadas del cine español: su falta, por razones históricas de todos conocidas, de una auténtica y específica tradición cinematográfica.*

- En una época, no sé si tú mismo o algún amigo tuyo me habló de que tenías el proyecto de hacer una especie de diario cinematográfico...

- Sí, fue hace ya bastantes años, aunque, por falta de medios, únicamente pude tomar notas, lo que es completamente distinto. Imagino que, gracias al vídeo, hoy es mucho más fácil plantearse ideas de este tipo... En fin, lo que pretendía con ese proyecto era investigar en qué medida la mirada con la que uno observa a veces la vida más cotidiana es una mirada de cineasta, más atraída quizá por la sombra que proyectan las cosas que por las cosas en sí mismas.

- Entonces tú, aunque tengas por un lado esa nostalgia irrealizada de un cine que tú llamas más personal, más obscenamente personal, sin embargo reconoces por otro lado y te sientes aún cómodo, con espacio operativo, dentro de lo que podríamos llamar la ficción o el cine ilusionista, el cine figurativo: o sea que de alguna manera **EL**



**SUR** es la puesta en práctica de esa creencia, molesta quizá por la nostalgia de otra cosa posible...

*- Así es. Aunque quizá no se trata tanto de una nostalgia como de una necesidad -no sé hasta qué punto aplazada- de reflejar unos rasgos nuevos de todo tipo, que están ahí, en la calle, y no solo en la cabeza de unos cuantos cineastas más o menos marginales.*

**Texto (extractos):**

*Vicente Molina Foix, “Víctor Erice, de Norte a Sur” (entrevista),  
rev. Fotogramas, julio-agosto 1983*

(...) Diez años después de que **El espíritu de la colmena** subyugara a toda una generación de cinéfilos y sorprendiera a un público poco habituado a una exposición cinematográfica tan elaborada, Víctor Erice retoma el compromiso creativo sin saber exactamente el porqué de ese letargo en que ha estado sumido, pero con la misma fuerza narrativa y dando fe de ese dominio de la dramaturgia cinematográfica como, me atrevería a decir, solo muy pocos autores han demostrado conocer.



**EL SUR** es la historia de un hombre escindido de su propia vida, emigrado a los parajes del Norte, una vez terminada la guerra civil, donde ejerce la medicina y vive con su mujer e hija. Será a través de la pequeña que, a la par que el personaje, podremos empezar a descubrir su historia oculta. La película describe primero la atracción mitificante de un padre, la iniciación a un mundo adulto mediante ese objeto casi mágico que es un péndulo, para penetrar progresivamente en la parcela de una vida que permanece en la sombra.

*Estrella*, la hija, vive ese descubrimiento de un Sur que encierra un pasado, unos recuerdos y unas raíces. Poco a poco se dará cuenta de que en el Sur existió otra mujer en la vida de su padre, de la que su madre nada sabe. Y una familia y unos fuertes vínculos que van más allá de las postales que representan un recuerdo literario o de las cartas de algunos familiares.

Víctor Erice ha concebido la narración del film a partir de los descubrimientos de *Estrella*. Descubrimientos que provocan unas sensaciones que el autor nos transmite mediante unas imágenes de una fuerza extraordinaria y, sin embargo, insistentemente subrayadas por esa voz en off de la protagonista a modo de concesión interior, como si todo ello hubiera sido escrito o reflexionado muchos años después.

Es ese después que no existe en la versión que se ha rodado, puesto que el film termina en el momento en que *Estrella* está dispuesta a conocer el Sur y a despejar las sombras del pasado de su padre, pero que Erice tiene intención de completar, de acuerdo con el guion original, en una forzada segunda parte.

La película más bella del festival de Cannes, **EL SUR** es una obra tan inteligente, tan subyugante, como pocas veces el cine nos permite observar (...)

Texto (extractos):

Antoni Kirchner, “El Sur: el espíritu del mediodía”,  
rev. Fotogramas, junio 1983

*¿Qué podemos amar que no sea una sombra?*  
(Holderlin)

(...) Diez años después del estreno de la mítica **El espíritu de la colmena** (1973), Víctor Erice presenta su segundo largometraje, **EL SUR**, una reescritura de un relato corto homónimo, que mantiene toda la esencia de su predecesora. “*Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá*”, se lee al comenzar “El sur”, la breve novela de la escritora Adelaida García Morales publicada en 1985. Como presagia su primera frase, es un relato sobre la ausencia, que aborda con inusual belleza el vacío que deja aquello que no se pudo retener. Años antes de su publicación, Adelaida comparte el texto con su pareja, Víctor Erice, quien queda seducido por su valor literario y decide adaptarlo a cine. Sin embargo, una vez iniciado el rodaje Elías Querejeta se ve obligado a suspenderlo, dejando sin filmar la segunda parte, lo que obliga al cineasta a realizar un montaje alternativo. Esta condición de obra inconclusa que acompaña desde entonces, cual mantra, cada visionado de **EL SUR**, empero no hace más que erigirla a la categoría de sobresaliente e hipnótica.

Es otoño de 1957. En la oscuridad de su dormitorio, *Estrella*, interpretada por una joven Iciar Bollaín, se despierta con las voces de su madre que busca a su padre, *Agustín*, al parecer desaparecido. La





atmósfera de la habitación se va transformando con las primeras luces del amanecer, trayendo consigo una noticia devastadora que ella confirma al encontrar bajo la almohada el péndulo de éste. Se forma así una especie de oxímoron: la presencia de la muerte llega con un nuevo día. Estructurado en tres bloques narrados por la propia *Estrella* a través de una voz en off que no se corresponde a su edad (tal vez, la pista más evidente del carácter incompleto del film), el prólogo y el prefacio se unen en un mismo marco temporal interrumpido por el flashback central. La historia, que se levanta sobre los cimientos de la memoria, parte de la reconstrucción de los recuerdos que la joven conserva de su padre, una presencia enigmática y cautivadora. Se traza pues una cronología de escenas hasta el fatídico suicidio de *Agustín*, dividiendo el relato en ensoñadores retablos pictóricos bendecidos por el magnífico trabajo de fotografía. Los potentes claroscuros que se conjugan con los suaves movimientos de cámara vertebran la composición de un lenguaje cinematográfico que acompaña por completo al literario.

Con el mismo tono íntimo y sereno que la escritora, el director enfrenta las diferentes miradas de padre e hija: la inocencia de la infancia frente al desamparo de la adultez, que se aprecian en los conmovedores primeros planos en que ambos miran a cámara, en un





gesto de complicidad y desnudez absoluta. Donde la niña lo hace con curiosidad y anhelo, el padre, interpretado magistralmente por el italiano Omero Antonutti, carga en sus ojos la tristeza y el peso de lo insalvable. Erice radiografía una vez más el espíritu de varias generaciones castigadas por la represión, donde cada adulto soporta su propia tragedia en silencio, y del que destaca la figura de *Agustín*. Médico y zahorí, ex-presos políticos, vive en la oscuridad de su silencio, alejado de su tierra natal y con el recuerdo de un antiguo amor, una actriz a la que sólo ve en sus películas, en la intimidad que le proporciona el cine. Es su amor por *Estrella* lo único que lo mantiene con vida. En contraste se ubica su nana, *Milagros*, encarnada por una adorable Rafaela Aparicio, el único personaje luminoso junto con la pequeña.

La poética de las imágenes conmueve especialmente en varios momentos. Como cuando la niña descubre en su comunión al padre en la oscuridad de la iglesia, o en la celebración posterior, donde ambos bailan a ritmo de un pasodoble, una secuencia circular que parte de la silla vacía de *Agustín* ocupada únicamente por la corona de *Estrella*. La melancolía y distancia va llenando la pantalla a medida que ella intenta descifrar los misterios de su padre, como en el encuentro entre

ambos en el café después del cine y en su última comida juntos. El péndulo, símbolo de la unión litúrgica entre padre e hija, es también metáfora del corazón de éste, que entrega a ella antes de quitarse la vida, consciente de que ha perdido lo único que le quedaba.

**EL SUR** es un relato que habla del amor, y es en la peculiar naturaleza de su versión cinematográfica, donde el sur como espacio que esconde los misterios del herido *Agustín* crece como un personaje opresivo y abrumador. Para *Estrella*, empero, es el sitio donde se oculta el pasado del ser que más ha querido. Un lugar magnético que reverbera en cada fotograma, en cada partícula del aire que capta con absoluta maestría y ternura la mirada de Erice (...).

**Texto (extractos):**

*Paola Franco*, “El Sur”, en dossier “Víctor Erice, un cineasta fundamental”, rev. Dirigido, septiembre 2023



Selección y montaje de textos e imágenes:  
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine  
“Eugenio Martín”. 2024

**Agradecimientos:**

Ramón Reina/Manderley

Imprenta Del Arco

José Ignacio Fernández-Dougnac (Academia Buenas Letras Granada)

Antonio Sánchez Trigueros (Academia Buenas Letras Granada)

Jesús Lens (Academia Buenas Letras Granada)

José Gutiérrez (Academia Buenas Letras Granada)

Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario

(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón &

Alba María Espinosa & Daniel Toro)

Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)

Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)

Redes Sociales (Isabel Rueda)

M<sup>a</sup> José Sánchez Carrascosa

*In Memoriam*

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,

José Linares, Francisco Fernández,

Mariano Maresca & Eugenio Martín

Organiza:

Academia de Buenas  Letras de Granada  
*Humilis Sapientia*



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

**CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.”**

*Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram*



**RAFAEL RIVELLES · JUAN CALVO**

FERNANDO REY · MANOLO MORAN · SARA MONTIEL  
JUAN ESPANTALEON · GUILLERMO MARIN · NANI FERNANDEZ  
· JOSE M<sup>ª</sup> SEOANE ·

GUILLERMINA GRIN · CARMEN DE LUCIO · JULIA LAJOS · ABILAGROS LEAL  
FELIX FERNANDEZ · MANUEL REQUENA · EDUARDO FAJARDO · JULIA CABA ALBA  
MARILJA ASQUERINO · ARTURO MARIN

Operador: ALFREDO FRAILE · Decorados: ENRIQUE ALARCON

Estudios: SEVILLA FILMS

SUPERPRODUCCION  
CIFESA PRODUCCION

LAS ANDANZAS, LAS DESVENTURAS, EL HUMOR,  
LA SUBLIMIDAD, LA VIDA Y LA MUERTE  
DEL CABALLERO DE LA TRISTE FIGURA





LAMADRAZA.UGR.ES