

La producción cinematográfica andaluza *

*Dr. Rafael Utrera Macías ***

INTRODUCCIÓN

Las Historias del Cine Español coinciden en denominar “producción andaluza” al título *La Sierra de Aracena*, filmada en los últimos años del mundo por Carlos Nazarí; se trataba, según parece, de un capricho de aristócratas que permitía aparecer en pantalla al Marqués de Aracena y a la familia Sánchez Dalp. Pero, excepciones aparte, es evidente que no ha existido una genuina producción andaluza, de largometraje y comercial, en ninguna etapa histórica anterior a la actual democracia.

Y es que en los últimos lustros se fomentó la conciencia autonómica. La cultura autóctona se manifestó por medio de múltiples instrumentos de comunicación, entre ellos el Cine. Se pretendió entonces crear el específico corpus cinematográfico, heterogéneo y variado, como expresión plural de la idiosincrasia andaluza. Un clima de libertades contribuyó a ampliar la visión cinematográfica de Andalucía ofrecida en la pantalla.

* Comunicación en el Observatorio Audiovisual de Andalucía de 1995-96. El texto es parte del capítulo “Andalucía” correspondiente al libro *Cine español. Una Historia por Autonomías*, vol. I, Centro de Investigaciones Film-Historia, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1996.

** Profesor Titular en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla.

La preautonomía andaluza significaba en lo cinematográfico por la búsqueda de motivos y facetas que fueran definitorios de nuestra personalidad y adecuados para ser utilizados como signos válidos en la pantalla. Del mismo modo, cineastas y escritores nos esforzamos en intentar definir, con fe propia de neófito, qué era, qué debía ser y cómo debía hacerse el cine andaluz.

El I Congreso Democrático del Cine Español apostó por el reconocimiento del cine de las nacionalidades y regiones y, del mismo modo, en las jornadas del Congreso Andaluz se planteó críticamente el estado de la cuestión y se teorizó sobre la idealidad de un cine realizado desde nuestro aquí y nuestro ahora. Cuatro factores debían plasmarse en la consecución de un hipotético cine andaluz que, al tiempo, supusiese una forma de contestación a la visión que desde el franquismo se había ofrecido de Andalucía. económicos, sociopolíticos, estéticos, lingüísticos.

PANORÁMICA HISTÓRICA SOBRE LA PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJES

El repaso globalizador a la filmografía producida en los albores de la democracia permitió constatar que una burguesía más especuladora que inversora se decidía ocasionalmente a poner su dinero al servicio de lo que se pretendía una aventura sugerente. *Galgo Fims*, *Fims Bandera*, *Triana Fims*, *Za-Cine*, entre otras coetáneas o posteriores, son las productoras de un cine al que nos apresuramos entonces a etiquetar como “andaluz”.

Posteriormente, entidades andaluzas con sede social en Sevilla han financiado cortos o largos en los que el nombre de Andalucía y/o Sevilla fuera una realidad evidente. *Productora Andaluza de Programas* ha colaborado en producciones propias, *Contra el viento*, de Francisco Perinián, y en otras ajenas a fin de fomentar la participación de actores y técnicos andaluces en películas rodadas en esta comunidad. *Caligari Films*, tras sus inicios en el corto y el largo, *Madre in Japan*, de Francisco Perales y *Las dos orillas*, de Juan Sebastián Bollaín se ha decantado por la producción de programas de televisión. *Videoplaning*, *Arenal* y *Maestranza* han participado, conjunta o individualmente, en la producción de títulos como *caín*, de Manuel Iborra, *El mejor de los tiempos*, de Felipe Vega y *Contra el viento* de Francisco Perinián. Antonio P. Pérez ha emprendido una aventura de corte europeo que, hasta este momento, tiene en su haber una producción como *Belmonte*.

Por su parte, el cine auspiciado por Juan Lebrón, productor sevillano, ha

retomado la tradición local y regional para filmar variantes del folklore cuyos rasgos peculiares son la calidad técnica y la firma autoral que la ampara, Manuel Gutiérrez Aragón, en *Semana Santa*, y Carlos Saura en *Sevillanas y Flamenco*.

Un repaso a los largometrajes producidos en veinte años de autonomía permitirá comprobar sus características temáticas y estilísticas. *Manuela* abrió un puntual ciclo denominado “cine andaluz” que, en la preautonomía, se empeñó en la filmación de cierta literatura andaluza contemporánea, componentes de la burguesía sevillana iniciaron una fugaz aventura de producción autóctona que tuvo tanto de romántico mecenazgo como de filantrópico juego de azar. *Galgo films* y *Films Bandera* fueron meteoritos fugaces que quisieron hacer posible la quimera de montar una industria cinematográfica andaluza. Gonzalo García Pelayo debutó en la profesión llevando a la pantalla la figura de una mujer arrancada de una novela de Manuel Halcón.

La espuela y *María la santa*, dirigidas ambas por Roberto Fandiño, son adaptaciones de la novela de Manuel Barrios y de la obra teatral de Fernando Macías respectivamente. Se actualiza en ellas tanto el tema del cacique como el de las creencias y supersticiones populares. La exposición se da la mano con la crítica para mostrar aspectos convertidos en problemas seculares de la Andalucía eterna. El terrateniente de la primera, el alcalde y el cura de la segunda, doblegan la voluntad de un pueblo tan sumiso como propenso a la fantasía; sus figuras “sugieren” lo que son aunque falta el trazo que llegue a deformarlas. Por otra parte, los procedimientos industriales impedían la posibilidad de convertirlos en películas con hablas andaluzas.

Rocío, de Fernando Ruiz, supuso una heterodoxa mirada sobre la popular romería en honor de la “Blanca Paloma”. Presentada en el X Festival de Cine de Sevilla, dentro de la sección “Cine Andaluz”, se le concedió el primer premio en el formato 35 mm atendiendo, según acta del jurado, a los “logros documentales y analíticos”, así como a “la coherencia de su polémica visión desde la vertiente antropológica”. El ángulo desde el que se observan los hechos es muy diferente a sus precedentes cinematográficos (entre ellos, las varias versiones sobre la novela de PérezLugín *La Virgen del Rocío ya entró en Triana*) y a lo que tiene y debe decirse desde posturas tan unívocas como maximalistas. La querrela interpuesta por vecinos de Almonte, alegando injurias contra la memoria de su progenitor, convirtió el filme en materia de tribunales que lo condenó a no ser exhibido en Andalucía primero y en todo el territorio nacional después. Suprimidía la censura oficial, se estrenaba así la modalidad según la cual un espectador afectado podía denunciar al

director y a su obra en el juzgado de guardia. Un casi nonnato “cine andaluz” se convertía, significativa paradoja, en asunto de estado. Razones jurídicas aparte, no dejaba de ser un duro mazazo a quienes pretendían, por vía cooperativista, un cine diferente en Andalucía.

Casas viejas, de José Luis López del Ríu, recrea los tristes sucesos, ocurridos en el pueblo andaluz que da título a la historia de la época republicana; allí, el enfrentamiento de la fuerza pública con la población civil ocasionó numerosas bajas, todo un anticipo de lo que poco después se convertiría en guerra fratricida. Intervinieron en el trabajo de reconstrucción de hechos personas que fueron testios directos de los mismos; actores procedentes de grupos de teatro independientes combinaron su actividad con la espontánea de campesinos y nativos, las ciudades de Benalup (Casas viejas), Medicina Sidonia, Lebrija, Sanlúcar, fueron escenarios para un abundante número de secuencias que ocupó un dilatado tiempo de rodaje y supuso una considerable financiación para una productora que tenía mucho de familiar. *Casa viejas* supone una sugerente contribución al género del cien histórico y a su plasmación como crónica, sentida y distanciada, de sucesos vigentes en la memoria de tantos andaluces, además de un tozudo empeño de sacar a la luz un proyecto personal.

La novela de Alfonso Grosso que relata el crimen de “Los Galindos” ha sido adaptada a la pantalla por Víctor Barrera. *Los invitados* dramariza un luctoso suceso ocurrido en la localidad sevillana de Paradas que conmovió a la opinión pública andaluza por sus trágicas consecuencias. El realizador andaluz combina la crónica del mundo de la droga con el costumbrismo del cortijo andaluz, la tensión de una situación dramática con el escapismo de una cómica, la dirección de actores famosos (Lola Flores, Amparo Muñoz) con otros noveles. Los campos de la Andalucía intertemporal, reconvertidos ahora en plantación de marihuana, es el escenario donde se desencadenará una tragedia que fue real en la vida misma. En la película, las gentes del cortijo se han convertido en protagonistas mientras que en el texto del novelista no pasaban de episódicos; además en el filme se hace evidente la justificación para sembrar la droga en el cortijo.

Por su parte, Pilar Távora adaptó la pieza literaria de García Lorca, *Bodas de sangre*, titulándola *Nanas de espinas*, a su vez variante fílmica del trabajo teatral del grupo “La cuadra”, dirigido por Salvador Távora, padre de la cineasta. La simbología del drama se combina con la habitual estética tavoriana para que la ceremonia y el rito acojan las escenas de amor y celos. Un desnudo escenario es suficiente para que la expresión cantada y bailada nos sirva la tragedia de Leonardo;

diversos elementos del folklore andaluz se alinean para connotar el dramatismo de cada secuencia; el fetichismo de los ritos religiosos se alterna con la violencia contenida o manifiesta de situaciones y personajes.

Madre in Japan, de Francisco Perales, es una comedia financiada por Caligari Films, colectivo con amplia experiencia en el campo del “súper-ochó” y “dieciséis” que, con este título, dan el paso al cine profesional mediante el sistema de “trabajo en cooperativa”. Un tema de humor desenfadado que recoge la vida cotidiana de un pueblo del Aljarafe sevillano donde la instalación de una emisora “pirata”, primero de radio y luego de televisión, se interfiere positiva o negativamente en el quehacer de los lugareños; la anécdota personal, la anécdota colectiva, centrada sobre la retransmisión del fútbol de “los munidales”, se alinea en sesa comedio española que tiene como prototipo *Bienvenido Mr. Marshall*, de Berlanga. La imposibilidad de un rodaje con “sonido directo” privó de una más natural habla andaluza a tipos y personajes cotidianos.

Las dos orillas es el primer largometraje del arquitecto afincado en Sevilla Juan Sebastián Bollaín. Como toda “ópera prima” condensa una multiplicidad de facetas que pertenecen al bagaje cultural y artístico del autor; además el protagonista principal es una especie de “alter ego” del realizador donde la debida ficcionalización ha operado las pertinentes transformaciones; para mayor evidencia, ahí está esa curiosa proliferación de apellidos Bollaín, de Felipe, de Iciar, de Marina, que ni siquiera modifican sus nombres desde la realidad familiar al filme. La estructura del guión se sirve de una heterogénea composición en la que se dan cita los elementos costumbristas de marcado carácter andaluz junto a géneros cinematográficos como el policíaco o la ciencia ficción. Bollaín ha mantenido algunos aspectos de la Sevilla de tarjeta postal, donde el Guadalquivir y sus orillas constituyen referencia obligada, pero no se ha privado de criticar actitudes sevillanas que encajarían por derecho propio en esa visión de nuestro paisaje plasmadas por literatos heterodoxos.

Fermín Salvochea, visto para sentencia, de Manuel Carlos Fernández, se ocupa de mostrar la biografía del anarquista andaluz y alcalde gaditano en los finales del XIX. Su defensa en favor de los oprimidos y el reparto de su fortuna familiar, la formación de guerrillas en la sierra y sus pretensiones de independentismo, jalonan algunos significativos momentos de su azarosa vida pública. La historia y la leyenda se trenzan en una figura singular a la que Blasco Ibáñez dedicó en homenaje singular algunas de sus páginas. El editor del filme, sobrado de ilusiones y reducido de medios, traspasando la paradoja de hacer una superproducción de origen familiar, homenajea al líder popular y hace historia de Andalucía con vocación de iluminado.

Flamenco, dirigida como Sevillanas por Carlos Saura, responde a un planteamiento de producción, artístico y estructural, semejante a su precedente, *Sevillanas*. Juan lebrón ha ideado un producto que trasciende los intereses del espectador especializado. Como en un álbum personal, se ha elegido lo más querido. Aquí es donde el flamencólogo disiente del resultado. Pero más allá de expertas opiniones, parece claro que el rasgo determinante de este título están en la representación. Vittorio Storaro crea una "atmósfera" que complementa y condiciona la interpretación del canto y del desarrollo de su puesta en escena, nuevamente un decorado austero, discretamente cambiante, donde el artista se renueva en morfologías diversas, en toques heterogéneos, en cantos plurales.

Belmonte está producida por Antonio P. Pérez y dirigida por J. S Bollaín. La historia, madurada durante años, concebida como serie para televisión, se ha quedado en largometraje compuesto por dos bloques bien diferenciados: el nacimiento del joven trianero al mundo de la tauromaquia -contextualizado en su humilde entorno social- hasta su triunfo en los ruedos y, tras drástica elipsis, la serena vejez que precede al suicidio. No estamos ante una película de toros al uso aunque, obviamente, no se haya prescindido de corridas gloriosas, Joselito de testigo, como de tardes de miedo; al realizador le ha interesado, sobre todo, la llamativa personalidad del "pasma de Triana"; este factor se desarrolla en una síntesis biográfica donde queda de manifiesto el carácter rompedor de su tauromaquia, sus desvelos con las mujeres y su amistad con los intelectuales. Las dos distintas etapas de tan singular personaje han sido interpretadas con acierto por Achero Mañas y Lautaro Murúa- Belmonte joven y viejo, respectivamente-.

Quince años después del Congreso de Cultura Andaluza, los resultados se evidencian más como deseo incumplido que como satisfactoria realidad. Y es que el planteamiento idealista surgido en los comienzos de la etapa democrática no se ha visto bien representado más que de modo ocasional en la práctica fílmica.

El balance ofrecido por el largometraje, entre 1975 y 1995, permite comprobar que las fronteras delimitadoras de lo etiquetable como "cine andaluz" son más precisas en los finales de los setenta y comienzos de los ochenta que en los finales de esta década y en los inicios de los noventa; la conciencia y voluntad de hacer ese denominado "cine andaluz" está marcado al comienzo y difuso en los tiempos posteriores; en la actualidad, las productoras afincadas en esta comunidad pretenden dar a la luz un producto español cuyos ingredientes pueden ser, en todo o en parte, originales de Andalucía. Veinte años de actividad arrojan, muy a duras penas, sólo otros tantos títulos merecedores de tal denominación de origen.

PRIMER PLANO SOBRE LA PRODUCCIÓN DE MEDIOMETRAJES

Un nombre, un ideal: Blas Infante, de Manuel Carlos Fernández, es un mediometraje rodado en 16 mm y producido por el propio director, quien desde el punto de vista temático ha evitado caer tanto en el panegírico del biografiado como en el inoportuno panfleto político. Los pueblos andaluces de Casares y Sayalonga han presatado su limpieza y claridad de cielos para enmarcar humanamente al personaje. Este es el primer apunte cinematográfico que Andalucía se ha permitido hacer sobre quien lleva el nombre de “padre de la patria andaluza”.

Por su parte, la trilogía producida por el andaluz Juan Lebrón tiene como rasgo peculiar el servirse de profesionales cualificados para hacer películas sobre el folklore andaluz con la técnica más avanzada.

Semana Santa, dirigida por Gutiérrez Aragón, es un sintético documento donde la presentación ortodoxa de la celebración religiosa y popular está servida con la más estricta adecuación técnica para ofrecer, tal como se ha dicho, un “poema audiovisual” en adecuada combinación de fotografía y música, debidas a Alcaine y García Abril respectivamente.

Sevillanas, dirigida por Carlos Saura, responde a una significativa antología del cante y baile de ese nombre donde se combinan las “lebrijanas” con las “boleras”, las “clásicas” con las “flamencas”, las “bíblicas” con las “rocieras”, las “gitanas” con las “actuales”. Las voces de Camarón y Rocío Jurado, el baile de Merche Esmeralda y Matilde Coral, el toque de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, entre otros bailaores y cantaores populares, consiguen un mediometraje de inusitada plástica lírica que ha conseguido el reconocimiento tanto en España como en el extranjero.

TRAVELIN SOBRE LA PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES

El balance conseguido en el campo de la escasa producción industrial etiquetado como “cine andaluz”, no es paralelo, por el contrario, con el planteamiento formulado por el cortometraje. El amplio corpus cinematográfico resultante podríamos considerarlo como muestra más idónea de lo que el largometraje no llegó a conseguir satisfactoriamente.

Complejo y dificultoso resultata todo intento de establecer una clasificación

mínimamente coherente sobre personas, temas y medios relacionados con el cortometraje andaluz que haya sidoproducido con anterioridad a los años sesenta. Los más tímidos balbucesos se originarían en los años cincuenta y quedarían limitados a un nombre ya histórico y clásico: Jose Val del Omar, quien, por cronología, corresponde a la generación artística de 1927. Una década después, otro andaluz, Guerin Hill seguiría las huellas valdelomarianas en algunas de sus producciones televisivas.

Por su parte, la productora *Mino Films* se gestó en el primer Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (1975) y quedó consolidada como entidad independiente un año después. Empresarios, ejecutivos, intelectuales fueron sus socios promotores; los entonces jóvenes cineastas Luis Mamerto, López Tapia y Miguel Alcobendas sus primeros realizadores. *Mino* dio las primeras oportunidades a varias docenas de personas que, cinco lustros después, están integrados como profesionales e internacionales en el cine español. Con numerosas distinciones en festivales nacionales e internacionales, su producción anual llegó a representar un 30% de lo filmado por "No-Do". Tres distribuidoras apoyaron su actividad: "Alianza Cinematográfica" (que participó en los primeros pasos del grupo), "Incine" y "Esteban Alenda". La estimación merecida por la calidad de sus productos hizo que por primera vez se comercializaran en el extranjero, desde los Estados Unidos a la Europa del Este. Es obvio señalar que los problemas y dificultades inherentes a este tipo de producción -como a todo el cine español de entonces- no escapó a *Mino Films*, desde la censura estatal a la de mercado. Aunque la entidad, con sede social en Madrid, tuvo libertad para orientar su producción en cualquier sentido, es evidente que la temática andaluza y especialmente aquella que comportaba una reivindicación social o política fue un tema prioritario; a ello se une la vinculación de los cineastas con Andalucía -por nacimiento, residencia, sentimiento u otras razones semejantes-. Títulos como *El cristal amarillo*, *Camelamos naquerar*, *Soria* y *Antonio Machado*, et, son ya paradigmáticos a la hora de establecer un mínimo acercamiento al cortometraje andaluz.

Esta situación se complementa con el hecho de que algunos de los cineastas, cortometrajistas, con desarrollo de actividades coetáneas a las de *Mino Films*, convertidos en francotiradores en su Andalucía natal, pasaron, de modo definitivo u ocasional, a realizadores de largometrajes tras una filmografía colmada de títulos significativos. En tal sentido, Pilar Távora, Juan Sebastián Bollaín, Francisco Perales, Francisco Periñán, resultan ejemplos con nombre propio.

A medias entre el formato pequeño y el de dieciséis milímetros se sitúa la

filmografía de Manuel Carlos Fernández. Los malagueños Carlos Tallefer y Miguel Alcobendas trabajan habitualmente en formatos profesionales; el primero, autor de *Por la gracia de Dios*, premiado en varios festivales internacionales, hace un análisis distanciado de la Semana Santa de su tierra, y continúa el interés en relaciones interpersonales con *Detrás de cada día* y *Sin tiempo*. El segundo, realizador de una amplísima filmografía compuestas por más de veinticinco títulos, es quein más, por calidad y cantidad, ha profundizado en nuestras raíces cutlturales; lo demuestran *Pintura de vanguardia en Málaga*, *Camelanos naquerar*, *Lorca y la Barraca*, *Réquiem andaluz*, *Almadraberos*, etc.

Contrasta con esta actividad el caso de Gabriel Blanco. Su obra se orienta por temáticas y estilísticas bien distintas a los mencionados pero en nada inferiores a ellas: *La edad de la piedra*, *Cualquier mañana*, *Homenaje a Tarzán*, *Algo de amor*, *De purificatione Automobilis*, *Vía libre al tráfico*, *La edad del silencio*, *Felicidad*. La personalidad de Blanco, el carácter singular de su filmografía, su defensa a ultranza del cortometraje como unidad cinematográfica indiscutible, obligan a incluirlo entre los cortometrajistas andaluces con voz propia.

La estable panorámica de años precedentes se ha modificado de modo sensible en los últimos; no parece ser ajeno a ello los condicionamientos y el progreso técnico. Complejo y dificultoso resulta todo intento de establecer una clasificación mínimamente coherente sobre personas, temas y medios relacionados con el cortometraje andaluz en la década de los ochenta. Entre 1984 y 1986, un jurado formado por diversos miembros de asociaciones culturales y cinematográficas, fallaba sendos concursos de guiones para ser realizados en "vídeo" y "cine"; los galardones económicos fueron otorgados por la Dirección General de Cinematografía de la Junta de Andalucía a los concursantes premiados. Con ello, se daba la salida a una serie de realizadores y directores -algunos de ellos con mucho prestigio en este campo- que gracias a la subvención oficial pueden dar el primer paso en la consecución de un proyecto; guionistas de ocho provincias comenzaron a beneficiarse de una política administrativa cuyo objeto era proteger los intentos de cinematografía autóctona existentes. Valgan como ejemplos los apellidos arriba mencionados.

El conjunto de la filmografía permite observar unas consecuencias: se trata, evidentemente, de un cine que, al principio, tiende a situarse en la línea "culturalista" y "reivindicativa", en claro contraste con la tendencia del largometraje realizado coetáneamente. Lejos queda ya el intento de recuperar la Historia de Andalucía, de resactar un pasado, unas figuras históricas, unas formas de vida, de comunicación.

El abundante corpus filmográfico se ha convertido, dada su cantidad y, frecuentemente, su calidad, en el sustituto del escaso cine andaluz de largometraje. La producción propia, los temas de aquí y de ahora, la ficción alternando con el documental, se constituyen en una filmografía sugerente donde es fácil rastrear las señas de identidad andaluzas o, simplemente, un incipiente cine personal.