

Cuadernos de

Nº 1. Sevilla, 2002

FRANCISCO RABAL EN EL RECUERDO

Textos de

MÓNICA BARRIENTOS
ANTONIO CHECA
INMACULADA GORDILLO
VIRGINIA GUARINOS
ADRIÁN HUICI
FRANCISCO PERALES
RAFAEL UTRERA

Editora:

VIRGINIA GUARINOS

E

I

H

C

E

R

O

A



Cuadernos de

Año I. Nº 1. Sevilla 2002

FRANCISCO RABAL EN EL RECUERDO

Textos de
MÓNICA BARRIENTOS, ANTONIO CHECA,
INMACULADA GORDILLO, VIRGINIA GUARINOS,
ADRIÁN HUICI, FRANCISCO PERALES
RAFAEL UTRERA.

Editora:
VIRGINIA GUARINOS

DADILLA



libros

E

I

H

C

E

R

O

A

Cuadernos de EIH CEROA

DIRECTOR: RAFAEL UTRERA MACÍAS

Año 1. Número 1

FRANCISCO RABAL EN EL RECUERDO

Editora:

VIRIGNIA GUARINOS
Textos©

de

MÓNICA BARRIENTOS
ANTONIO CHECA
INMACULADA GORDILLO
VIRGINIA GUARINOS
ADRIÁN HUICI
FRANCISCO PERALES
RAFAEL UTRERA

CORREO ELECTRÓNICO: guarinos@us.es

CORRESPONDENCIA: Facultad CC.II.C/. Gonzalo Bilbao nº 9-11, 41003 Sevilla

D.LEGAL SE-2.332-2002

ISBN 84-8434-170-4

Diagramación, composición, encuadernación e impresión:
INSTITUTO TIPOGRÁFICO DEL MEDIODÍA

PADILLA



libros

c/Laraña nº 2 Sevilla 41003 (España) info@padillalibros.com

Contenido

A FRANCISCO RABAL IN MEMORIAM	9
<i>Por VIRGINIA GUARINOS</i>	
CINCO INTERPRETACIONES DIFERENTES PARA CINCO	
PERSONAJES DISTINTOS	11
<i>Por RAFAEL UTRERA MACÍAS</i>	11
<i>HISTORIAS DE LA RADIO</i> Y OTRAS HISTORIAS DE PACO RABAL	
<i>Por VIRGINIA GUARINOS</i>	21
TRAYECTORIA INTERNACIONAL DE FRANCISCO RABAL	
<i>Por FRANCISCO PERALES</i>	33
TÍO LUIS Y SU SOBRINO FRANCISCO. UNA HISTORIA DE AMISTAD	
<i>Por ANTONIO CHECA</i>	43
FRANCISCO RABAL EN TELEVISIÓN: <i>JUNCAL</i> , DE JAIME DE	
ARMIÑÁN	51
<i>Por INMACULADA GORDILLO</i>	51
RABAL-AZARÍAS: DOS PERSONAJES FUERA DE LO COMÚN	
<i>Por ADRIÁN HUICI</i>	61
<i>GOYA EN BURDEOS</i> , EL ARTE COMO ESPEJO DEFORMANTE DE	
LA VIDA	73
<i>Por MÓNICA BARRIENTOS BUENO</i>	73

E		E
I		I
H		H
C		C
E		E
R		R
O		O
A		A

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN

HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

Y SUS RELACIONES CON OTRAS ARTES

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

MÓNICA BARRIENTOS es licenciada en Comunicación Audiovisual, profesora de alumnos extranjeros en la materia de Literatura y cine, y especialista en Cine español.

ANTONIO CHECA es profesor titular de la Universidad de Sevilla, del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Su materia preferente de investigación es la Historia de la Comunicación.

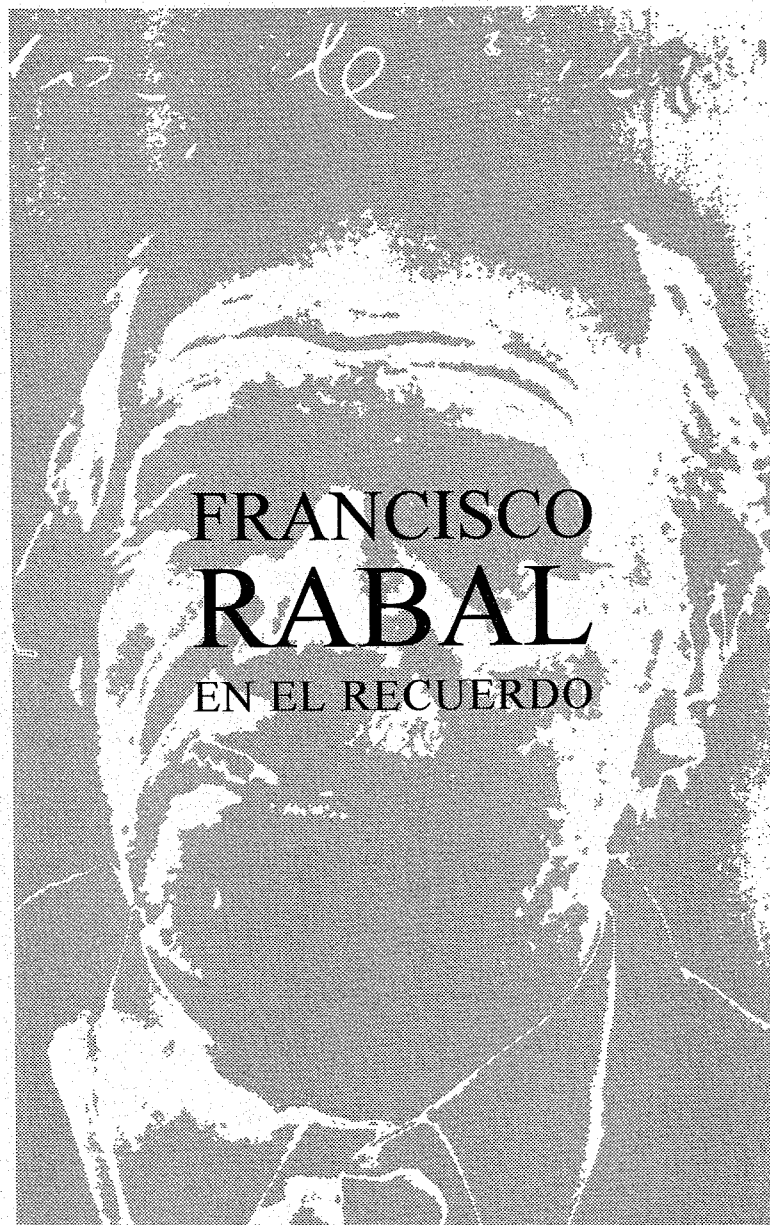
INMACULADA GORDILLO es profesora titular de la Universidad de Sevilla, del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Su especialidad es la Narrativa Audiovisual.

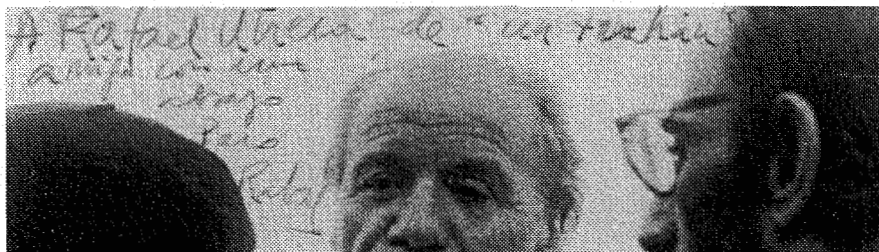
VIRGINIA GUARINOS es profesora titular de la Universidad de Sevilla, del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Su investigación se centra en Narrativa Audiovisual y del Espectáculo. Es secretaria de EIH CEROA.

ADRIÁN HUICI es profesor titular de la Universidad de Sevilla en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Sus trabajos se centran en análisis del discurso publicitario y propaganda.

FRANCISCO PERALES es profesor titular de la Universidad de Sevilla, del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Es especialista en realización y cartelera de cine.

RAFAEL UTRERA es profesor titular de la Universidad de Sevilla, también del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Su área de trabajo es la Historia del Cine español y las relaciones Literatura-cine. Es el director de EIH CEROA.





A FRANCISCO RABAL IN MEMORIAM

Por

VIRGINIA GUARINOS

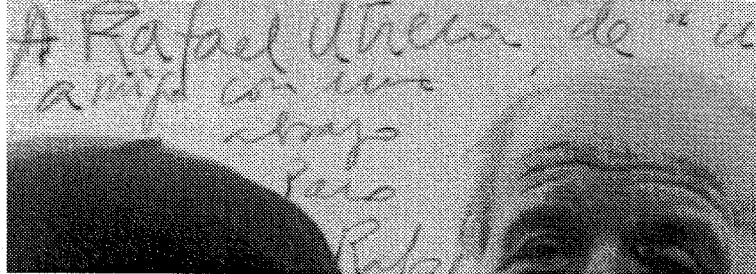
Secretaria de EIH CEROA y Directora del Seminario

El verano de 2001 nos sorprendía a todos, cinéfilos o no, con la muerte de Francisco Rabal. Pocos han sido los lugares, instituciones, festivales o asociaciones que no hayan rendido homenaje al actor. El Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Universidad de Sevilla y el Equipo de Investigación en Historia del Cine español y sus relaciones con otras artes (EIH CEROA) también quisieron sumarse a una merecida reflexión sobre su vida y obra. Y así, en la primera semana de noviembre de 2001, se celebró un Seminario-Homenaje a Francisco Rabal en la Facultad de Comunicación de Sevilla. En él participaron con diversas conferencias y proyecciones los profesores que conforman el equipo de investigación además de otros invitados interesados en la figura de Rabal. De aquellas conferencias surge este primer Cuaderno de EIH CEROA.

Desde la dirección del seminario se pretendió ofrecer al alumnado una visión completa de la trayectoria profesional de Paco Rabal. A la proyección de un reportaje biográfico siguieron las de largometrajes que ilustraran las diversas ponencias. De este modo, Rafael Utrera recrea en su artículo la variedad, disparidad y matices de los papeles y los personajes interpretados por el homenajeado. Sus comienzos y su final fueron abordados en los trabajos de Virginia Guarinos y de Mónica Barrientos sobre las películas *Historias de la radio* y *Goya en Burdeos* respectivamente. Su presencia en la pequeña pantalla, con uno de los papeles más populares

de su carrera, fue abordada en el trabajo de Inmaculada Gordillo sobre la serie *Juncal*. Su etapa internacional, especialmente italiana, la enmarcó Francisco Perales. Y se dedicaron dos sesiones al estudio de dos grandes jalones en su vida cinematográfica: su trabajo con Buñuel, disertación a cargo de Antonio Checa, y su trabajo con Azarías, el personaje que lo elevó al Olimpo de las interpretaciones sublimes, de lo que habló Adrián Huici.

Aquí queda este sencillo homenaje a quien es de Buñuel a Saura, de Juanma Bajo Ulloa a Almodóvar, desde eléctrico en Chamartín hasta su última película póstuma, *Dagom* (del director *gore* Stuart Godon) uno de los mejores actores españoles, un torero de la interpretación que mantuvo hasta el final genio y figura. Va por usted, maestro Rabal.



CINCO INTERPRETACIONES DIFERENTES PARA CINCO PERSONAJES DISTINTOS

Por
RAFAEL UTRERA MACÍAS

El hombre, el actor

A los adolescentes que, en los años cincuenta, vivíamos al lado del Teatro Romano de Mérida nos gustaba recostarnos en sus muros externos para oír los diálogos de las representaciones teatrales (*Julio César*, *Calígula*, *El alcalde de Zalamea*) mientras consumíamos nuestros primeros cigarrillos. Una voz varonil, seca y pausada, segura y firme, me llamó especialmente la atención; algunas frases se me repitieron como ecos durante algún tiempo. Meses después, mientras veía *Historias de la radio*, comprobé que aquella voz correspondía al personaje de Gabriel Matilla, locutor en la ficción, y a Francisco Rabal, actor en la vida real.

Años de profesión me han deparado poder degustar buena parte de su larga filmografía y, circunstancialmente, departir con él sobre cine y sobre él. La presentación en Sevilla de títulos como *Truhanes*, de Miguel Hermoso, o *El disputado voto del señor Cayo*, de Antonio Giménez Rico, permitió conversar detenidamente con el actor e, incluso, publicar algunas entrevistas¹ cuyas respuestas tienen hoy más valor que ayer.

...Nunca he sido un galán almibarado; como se dice en lenguaje teatral mis papeles han tenido más *carácter* que *fachada*. La transición mía ha sido más fácil por ese *carácter* que por la *apariencia*. En *Cabezas cortadas*, de Rocha, y en *El alcalde de Zalamea*, de Camus, es donde rompí con

¹ Revista *Juan Ciudad*, Sevilla, enero, 1987.

la imagen del Paco Rabal del peluquín. Quizá fue con *Fortunata y Jacinta* y *La colmena* donde Camus me asigna papeles de hombre mayor y calvo. Miguel Hermoso, en *Truhanes*, me confirmó en esta primera etapa de mi tercera edad, que se continúa en *Epílogo*, de Suárez, y en *Los santos inocentes*.

Y a mi pregunta sobre qué diferencias o semejanzas se pueden establecer entre esos dos habitantes del campo español que han sido Azarías y Cayo, contestaba:

No tienen nada que ver; son dos hombres muy distintos. Cayo es un personaje rural al que le falta información, no es que, como podría pensarse, pase de la política, es un poco *ejemplarizante*, frente al otro *inocente*. Lo que trata Delibes de decir es que no hay que despreciar al hombre de la naturaleza que puede ser tan sabio como el hombre que genera las ideas; él cree que la asociación de estas dos mentalidades, el mundo de la idea y el mundo de la naturaleza, engendraría un equilibrio más perfecto en el hombre.

En otras ocasiones hemos repetido conversación con Paco. Por vía de ejemplo: el homenaje que el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva ofreció a su amigo Jaime de Armiñán, incluyó la celebración de una mesa redonda donde se pusieron de manifiesto los aspectos artísticos y humanos que concurrían en este director de cine. La nota sentimental y humana la puso el actor quien, tirando de cuartillas, retrató a su amigo con versos espontáneos donde la buena intención estaba por encima de la rima. La gentileza de Francisco Rabal nos autorizó a reproducir el texto en nuestra página periodística y a firmarla conjuntamente² en inmerecido honor para el cronista.

LOS PERSONAJES

Don Diego: el terrateniente andaluz³

Andalucía, 1929. En una sala de fiestas sevillana actúa la *cantaora* Lola acompañada por el guitarrista Heredia. Un terrateniente, Don Diego (Francisco Rabal), tan entrado en años como entendido en juergas,

² Revista *Juan Ciudad*, Sevilla, marzo, 1988. En el apéndice del presente artículo volvemos a publicarlo.

³ *La Lola se va a los puertos* (1993), de Josefina Molina.

contrata a la artista para que actúe en su cortijo con motivo de la petición de mano de su sobrina Rosario, prometida de su hijo José Luis.

Las secuencias que componen la fiesta responden a una magistral concepción de la puesta en escena y a una interpretación, gestual y musical, de la Jurado, digna de la mejor antología de la juerga flamenca ofrecida por el cine. El cante es rey que manda en tiempos y espacios. La cantaora es, cuerpo y canción, terremoto que inflama la pasión de los hombres y la admiración cargada de envidia de las mujeres. El juego de miradas entre José Luis y don Diego, Rosario y José Luis define unas pautas dramáticas que entrecruzan amor y celos, ira y desconfianza, odios y envidias mientras el flamenco cantado («Cuatro letras dicen Dios / y otras cuatro dicen Lola / cuatro más dicen Amor / con cuatro se dice sola») o bailado («Esperando me quedé / anoche en mi balcón / ... contigo me escapé / por un sueño de amor / y locura»). «Te cambio mi bulería / por una guaracha buena / tu soledad por la mía / mi soledad por tus penas») por Lola funciona como liturgia que tanto purifica al personal como electriza el ambiente.

La fiesta tiene algo de exorcismo y de conjuro donde se mezcla la alegría, verdadera o ficticia, el amor, auténtico o falso, el negocio, legal o trampo, la amistad, leal o interesada, y, por supuesto, el cante, nacido de la autenticidad o resuelto con ojana. Pero, en cualquier caso, nada peor que la interrupción de la misma porque, a partir de entonces, el sino, el nuevo sino, truncará los proyectos, mediatizará las situaciones y alterará el rumbo de las vidas. La fiesta de Don Diego se inicia como una cita lúdica y báquica y acaba en tremolina cargada de odios y dramatismos, momento que encuentra la *cantaora* para un ajuste de cuentas que mucho tiene de venganza personal y algo de lucha de clases.

Cuando el amor queda imposibilitado para la redención del personaje, suele ser el vino su habitual sustituto, sobre todo si se trata de un varón. Don Diego, que busca amor como remedio a la inminente soledad, sustituye aquél con elementos vicarios, compañía efímera y sexo rápido (con proyecciones de cine pornográfico), donde el alcohol es factor imprescindible para la consecución del anhelado estado de ánimo y de vida. El terrateniente, con tal de tener a la famosa *cantaora* a su lado, le augura un destino incierto cuando su voz se quiebre y su hermosura se marchite.

Aceituno: el torero fracasado⁴

Una corrida de toros, celebrada en coso de primera, nos ofrece el triunfo de un torero. No es más que el sueño de Rafael García, *Filigranas*, que,

⁴ *Los clarines del miedo* (1958), de Antonio Román.

junto a su sobresaliente de espada, Francisco Hernández, *Aceituno* (Francisco Rabal), ha venido a las fiestas de El Tarnejo para lidiar esta tarde, en improvisada plaza de carros, un novillo de muerte tras la vaquilla embolada "toreada" por los mozos del pueblo.

El rodaje se efectuó en el madrileño pueblo de Torrelaguna; el improvisado coso taurino, construido de madera y situado en la misma plaza principal, fue montado ex profeso para una película en la que el torero, Rogelio Madrid, *Filigranas*, se convertía en intérprete ocasional y el actor Francisco Rabal, *Aceituno*, ejercía de torero; éste, en las secuencias taurinas, era doblado eficazmente por Morenito de Talavera dado su evidente parecido físico.

Los elementos de la corrida, su estructura y desarrollo narrativo, se establece tomando los referentes previos de las actitudes de los toreros ante su suerte: ilusión en *Filigranas* y miedo en *Aceituno*; el sueño del triunfo en contraste con la experiencia negativa: fantasía frente a realidad. El cortijo, el automóvil, el collar de brillantes frente al betún, el cepillo, la fregona. *Filigranas* saldrá a triunfar, porque es joven y debe recompensar a su madre; un toro, que al natural no pasaba, convierte sus sueños en nada; *Aceituno*, con la realidad de su vida fracasada como norte, se convierte, sin quererlo, en héroe por un día, por un rato, para que *Cantares*, el periodista, pueda todavía hacerle, con su hipócrita semblante, una proposición tan deshonesto como eventual. La culpabilidad por un quite que no hizo, la improcedencia de una suerte ya inoportuna, le lleva a convertirse definitivamente en un perdedor de la fiesta. Ni la belleza de Fina ni el novillo del triunfo serán capaces de modificar una conducta que, afincada para siempre en su estatus profesional, no se deja vencer por cantos de sirena.

*Azarías: el inocente*⁵

En una finca de Extremadura, viven como sirvientes Paco el Bajo, Régula, su mujer, y sus hijos, Quirce, Nieves y la Niña Chica, inválida y anormal. Azarías (Francisco Rabal), un "inocente" o retrasado mental, amante de los pájaros, que ha vivido siempre en una finca próxima, es despedido y se refugia en casa de su hermana Régula.

Es, sin duda, una historia triste expresada de modo diferente por cada uno de los personajes; el servilismo de Paco, capaz de arrastrarse como un perro cuando huele el rastro de la perdiz, contrasta con la mirada algo más lúcida de su mujer, aunque la frase «a mandar, para eso estamos», la repita

⁵ *Los santos inocentes* (1984), de Mario Camus.

con una mezcla de resignación cristiana y estoicismo senequista. En vivo contraste, el distanciamiento mantenido por los hijos se une al natural apartamiento de Azarías, el único que lo transforma en resolución dramática. «Milana bonita» será ya, para siempre, una frase felizmente recordada. Y es que este bobo, tan excepcionalmente interpretado, se comunica mejor con los animales que con los hombres; la milana le obedece porque la quiere; «milana bonita, milana bonita» es mucho más que palabras en boca de un inocente; es una relación franciscana entre heterogéneos miembros de la naturaleza; cuando el señorito dispara sobre ella, algo muere en el corazón de Azarías y, al tiempo, algo despierta en él. La venganza acaso no sea la mejor de las soluciones pero, a sus cortas luces, no existe otra tan cercana y gratificante.

Cabrero: el guerrillero⁶

Los soldados de Napoleón asolan los territorios españoles y dan muerte a militares y civiles sin distinción. La Iglesia acepta la muerte del francés como un designio divino mientras el rey Fernando VII orienta las acciones de los patriotas. La guerrilla es una solución cuando la acción militar no llega a todos los rincones. El Tuerto, el Cura Medina, El Cabrero (Francisco Rabal), son guerrilleros empeñados en salvar a su pueblo de la muerte y en expulsar al invasor.

El director, Rafael Gil, explicita al espectador, mediante el diálogo de personajes, el funcionamiento, la procedencia, la composición, la ideología, etc, de la guerrilla, y, al tiempo, anticipa el personaje y las acciones de El Cabrero a los inicios



⁶ *La guerrilla* (1972), de Rafael Gil.

del filme; además, amplía los grupos guerrilleros con las partidas de El Cura Medina y El Tuerto; con ello se aproxima a las versiones de la *españolada*, en sus variantes de bandoleros y guerrilleros, trenzado con la modalidad histórico-patriótica donde la Guerra de la Independencia es el eje sobre el que se inscribe la acción popular.

La ideología de la película se hace evidente en las conversaciones entre Etienne y El Cabrero; el militar francés pregunta qué defienden los españoles con tanto ahínco, «¿la Inquisición, un rey cobarde, los privilegios de los grandes de España e Inglaterra?» y añade que ellos ofrecen lo mejor de la revolución: «la igualdad, la libertad»; por su parte, el guerrillero español contesta que, con su actuación, defienden su independencia, incluido el «derecho de ser pobre», y recrimina a su interlocutor imponer ideas por la vía de la violencia lo que representa un «mal camino para vencer... Y para convencer, peor»; los ecos unamunianos de la frase «venceréis pero no convenceréis», dirigida por el rector de Salamanca a los militares insurrectos del 1936, connota, con sentido ideológico inverso, la oposición entre el patriotismo contumaz y el extranjerizante liberalismo igualitario.

Carlos, el actor⁷

En un lujoso chalet de los alrededores de Madrid, viven Carlos (Francisco Rabal) y Fernanda (Asunción Balaguer), una pareja de actores, con su hija Cuqui (Teresa Rabal). La vida familiar parece desarrollarse, al menos en apariencia, felizmente. Un día de verano reciben la visita de Bill (Dean Selmier), militar americano a quien la muchacha conoció en viaje por Estados Unidos. El capitán, de paso por España, aprovecha para pasar el día con su amiga. La estancia en el chalet reaviva la anterior relación de la pareja. El coqueteo del americano se hace extensivo a Fernanda. Carlos se siente más celoso por la relación de Bill con su hija que con su esposa. El progresivo deterioro de la ocasional convivencia, la aparición de múltiples frustraciones personales que generan una violencia irracional convertirá a Carlos en el asesino del militar americano.

La joven, en ocasiones, sintoniza emocionalmente con el padre aunque la animadversión entre éste y el visitante la obliga psicológicamente a estar en constante guardia, mantener la sonrisa y actuar de forma natural y espontánea ante el americano; su grado de irritabilidad aumenta cuando queda a solas con su padre; entonces aparece la tensión motivada por la actitud paterna con su ansia de dominio y control; el choque generacional

⁷ *Los desafíos* (1969), de Claudio Guerin.

se hace más que evidente; el desinterés de Fernanda se convierte en obsesión de Carlos. Este se muestra exultante en unas ocasiones, amargo y sarcástico en otras; se diría que su actitud es a veces como la de un amante celoso, más por las relaciones entre Bill y Cuqui que por las de Bill y Fernanda; el juego se le escapa sin que pueda evitarlo; su ánimo resulta derrotado cuando observa el exhibicionismo físico del militar.

Carlos se ha quedado aislado; procura no perder la compostura y sigue mostrándose obsequioso en cuanto es anfitrión a la fuerza; en la intimidad con Fernanda patentiza su rechazo y la elude; estalla un conflicto que estaba latente y ahora se hace presente; a su vez, con Cuqui, las diferencias se marcan tras entrar en su habitación y llevarse su película; la crispación de la chica tiene un pretexto, toda una causa, que acrecienta la intolerancia contra su antecesor por lo que busca la ternura en Bill; decide marcharse de casa, con él: quiere ejercer su propio compromiso; sin embargo, las reticencias del militar la sumen en una nueva decepción al tiempo que descubre la intención egoísta de la visita y el miserabilismo del extranjero.

Bill no cumplirá su objetivo básico: tomar el sol de España y hacer el amor sin mayores compromisos. La chica se lo ha puesto inesperadamente difícil pero no merece pagar un alto precio. La situación de Cuqui, dispuesta a marcharse sola, tiene todavía un contratiempo más. El padre descarga su agresividad de modo impulsivo sobre la hija. La violencia contenida de la familia se hace patente en esta insólita actuación paterna. La muchacha se reafirma en su postura. Carlos se queda deshecho. A partir de ahora no finge ante el americano; éste ha mantenido el coqueteo con Fernanda; la actriz menosprecia la inferioridad física de su marido y lo pone de manifiesto ante el visitante; el nuevo y diferente tono de Carlos sorprende y molesta a Bill quien exagera la provocación contra éste. El cuchillo con el que el extranjero juguetea se convierte en arma que actúa sobre Carlos y obliga a exteriorizar los sufrimientos acumulados. Al verse vencido ante la esposa y, sobre todo, ante la hija, pierde el control y golpea mortalmente. Impresión, desconcierto, paralización, abatimiento...

El salón, de decoración recargada y barroca, se convierte en lujoso interior donde la tragedia se consume, donde la provocación, el desafío americano, tendrá como respuesta una incontrolada furia española de insospechadas consecuencias; Tánatos gana inesperadamente la partida reservada a Eros.

Apéndice

HOMENAJE A JAIME DE ARMIÑÁN
por Francisco Rabal

Siempre le llamo don Jaime
a don Jaime de Armiñán;
sus hijos también le dicen
de «don» en vez de «papá».
Será porque tiene el don
del respeto y la amistad,
la educación necesaria
la necesaria bondad
para ser padre y amigo
en equilibrio cabal.
Aparte que yo le admiro
y le quiero cantidad,
desde que le conocí
en su entorno familiar,
a través de sus películas,
su manera de filmar
de poner en los actores
la poesía y la verdad
por su clara fantasía
entre onírica y real
porque me cae muy simpático
y le gusta madrugar
porque desayuna siempre
café con leche y “tostás”

y si es en Andalucía
con manteca “colorá”
porque tiene una mujer
con las manos “harinás”
que le hace exquisitos platos
televisivos y tal
porque es Piscis como yo
le llevo un año “na más”
porque se echa la siesta
aunque venga un huracán
por su paciencia infinita
a la hora de trabajar
porque le gustan los toros
y torea fenomenal
y por haberme creado
—casi a punto de rodar—
el personaje fantástico
José Álvarez *Juncal*
con el que sueño estos días
—y es tan hermoso soñar!—
y porque le dan en Huelva
homenaje puntual
y porque lleva muy bien
su don Jaime de Armiñán
vengo a repetir: “Don Jaime,
te quiere PACO RABAL”.

Bibliografía

- Sobre textos del autor seleccionados de:
Antología crítica del Cine Español (1997), J. Pérez Perucha (Ed.), Madrid, Cátedra-Filmoteca Española.
Anales de la Literatura Española Contemporánea, Teatro y Cine (2001), M^a Francisca Vilches de Frutos (Ed.), Universidad de Colorado at Boulder y Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Claudio Guerin Hill. Obra Audiovisual (1991), Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
Azorín, periodismo cinematográfico (1999), Ediciones Film Ideal, Barcelona





HISTORIAS DE LA RADIO Y OTRAS HISTORIAS DE PACO RABAL

Por

VIRGINIA GUARINOS

La extensa carrera de Francisco Rabal posee un inicio poco común. En él se encuentra *Historias de la radio*, una película que recrea el medio radiofónico como mundo representado y que no puede ser analizada en términos absolutos porque son muchos los elementos que en ella nos conducen a comentar otros aspectos de la vida profesional de Rabal relacionados con la radio, con otras actividades suyas extracinematográficas. Su ámbito de trabajo no fue solamente el cine. Su importancia excede el cine y alcanza a la industria cultural de nuestro país. Esas incursiones en otros campos están relacionadas con su voz. Siempre se ha dado una capital importancia a su voz, desde el poeta Dámaso Alonso hasta el radiofonista Percy Brown, que fue uno de los mayores experimentadores de la radio española, llamado Antonio Calderón, autor de cuatro mil guiones de radio. Su voz era una voz grave, no limpia, sino cascada, muy trágica y muy apropiada para papeles de carácter y para la radio. Percy Brown decía que la pareja ideal para radio era la compuesta por Paco Rabal y Aurora Bautista, como así fue en muchas colaboraciones radiofónicas que hicieron juntos en la radio y fuera de ella.

Son célebres sus recitales de poesía que hiciera con la misma Aurora Bautista, con Nuria Espert y, últimamente, con su mujer, Asunción Balaguer. Su trabajo en teatro fue escaso pero existió, como también sus intervenciones en teatro en televisión, en el famoso espacio de los 60-70 llamado *Estudio 1*, como en series de televisión, y hasta en publicidad. En definitiva,

estamos hablando de un hombre que tocó todos los palos dentro y fuera del cine. Han sido especialmente celebradas y comerciales las colaboraciones con Carmen Sevilla, no sólo en interpretaciones en el cine sino en otras actividades, la más reciente, la publicación en el año 98 de un libro conjunto en forma dialogada que se tituló *Aquella España dulce y amarga. La historia de un país contada a dos voces*, que suponía dos versiones diferentes de la postguerra española, la de una señorita conservadora acomodada, recatada y feliz y la de un hombre rudo, izquierdista, marginado, hambriento e insatisfecho. Sin embargo, esa colaboración no fue algo del final de su vida, porque la amistad de Paco Rabal con Carmen Sevilla dio ya un fruto en el año 73 cuando grabaron juntos un disco de canción española titulado *Palabras, palabras*. Y no es lo único sorprendente que hizo Rabal en su vida. Rabal era un espíritu libre y hacía siempre lo que le apetecía aunque no pareciera coherente desde fuera. Más adelante daremos cuenta de alguna que otra extravagancia, que no contradicción, dentro del ideario político de Rabal. Por otro lado, realizó alguna pequeña incursión en el campo de la dirección de documentales. Dirigió *Funerales de arena* (1975) y *Mis encuentros con Dámaso Alonso* (1976). E incluso figura en los créditos como guionista de *Después del diluvio* y del documental sobre Dámaso Alonso. En total, alrededor de doscientos títulos sólo en cine que garantizan una carrera que no puede ser más completa.

Entrando en nuestra película, debemos empezar por enmarcarla en su contexto. *Historias de la radio* no puede dejar de ser comentada en un perfil biográfico de Francisco Rabal en tanto que, si bien no es una de sus películas más importantes o donde tuviera un papel más lucido, esta obra supuso en su carrera la primera película como protagonista. Paco Rabal entró en los estudios Chamartín como eléctrico. En un ocasión estaba rodando Rafael Gil la película *La pródiga* y Fernando Rey, que era el protagonista le pidió que le hiciera de doble de luces. Rafael Gil consideró que se trataba de un joven fotogénico y resultón y lo contrató. Empezó haciendo papeles de meritoriaje mucho menos que secundarios. A esta época pertenecen sus películas *Alhucemas*, *Don Quijote de la Mancha*, del 48, *La honradez de la cerradura* del 50, *María Antonia La Caramba* y *María Morena* y *Duda* del 51, *Luna de sangre*, *Sor intrépida* y *Perseguidos* del 52, *La guerra de Dios* y *Hay un camino a la derecha* del 53, *El beso de Judas*, *Todo es posible en Granada*, *Murió hace quince años* y *La pícaro molinera* del 54.

Paralelamente, a estos comienzos, Rabal gustaba de escribir poesía y se acercó a Dámaso Alonso, quien le puso en contacto con otro literatos del momento y, en particular, con gente de teatro, en concreto dos directores,

Luis Escobar y Tamayo, confiaron en él y le dieron sus primeros papeles teatrales. Debutó por primera vez en el 42 con la obra *La rueda de la vida* pero su éxito teatral no llega hasta diez años más tarde, en el 52, con José Tamayo y la obra *La muerte de un viajante*, a la que siguieron premios por sus interpretaciones escénicas de *Edipo*, *La vida es sueño* o *Calígula*. Al llegar la década de los cincuenta, Francisco Rabal era ya un actor conocido y su interpretación le valió un buen puñado de premios, entre ellos el del Festival de San Sebastián, por la película *La guerra de Dios* de Rafael Gil del 53, donde interpretaba a un minero. Después de esto vino su primera culminación como actor principal y papel protagonista en *Historias de la radio* de José Luis Sáenz de Heredia. Lo demuestra su caché, pues por esta película cobró 375.000 pesetas del año 55, cuando Pepe Isbert, que era ya un actor de muchísimo prestigio, cobró 60.000 pesetas, y si se cuenta el número de minutos y secuencias que están en pantalla cada uno de ellos, se notará que es hasta superior el de Isbert. La consecuencia es que en el año 58 empieza a rodar en México con Buñuel la película *Nazarín* y desde ahí, sin parar hasta hoy.

En esta época de los 50 el cine español es un cine feliz y evasivo, que trata de crear una imagen de España homogénea y folklorista. No olvidemos que estamos en la década en la que las películas más taquilleras fueron *El último cuplé*, (J. de Orduña, 1957), *La violetera* (L.C. Amadori, 1958), *Dónde vas Alfonso XII*, (L.C. Amadori, 1959), *Marcelino pan y vino* (L. Vajda, 1954), *Tarde de toros* (L. Vajda, 1956), *Molokai* (L. Lucia, 1959), *Historias de la radio* (J.L. Sáenz de Heredia, 1955), *La leona de Castilla* (J. de Orduña, 1951), *Bienvenido Mr. Marshall* (L.G. Berlanga, 1952). Sin nada que envidiar a Berlanga, con todas las distancias, aunque sin su ironía y descreimiento y una buena dosis de paternalismo, la película es todo un fresco de la España de capa y sombrero, de señoritos calaveras, de ignorantes y, sobre todo, de necesitados. Siempre con moraleja y sentimentalismo, desde que en el primer episodio el locutor da de su bolsillo las tres mil pesetas, o en el segundo cuando el propio cura proporciona pan al ladrón que va diariamente a saquear el cepillo de pan de San Antonio, o en el tercero donde se intenta poner una pregunta muy difícil al maestro, nos encontramos ante un melodrama costumbrista, con San Nicolás animado incluido. Sin embargo, se trata de un costumbrismo urbano, aunque con reflejo también de la sociedad rural en la última historia. Sáenz de Heredia responde así a una tendencia del cine de la época, que alternaba la comedia urbana de este tipo con la comedia rural surgida a partir de *Bienvenido Mr. Marshall*. Esta comedia de los cincuenta se caracterizó en buena medida

por sus «estructuras narrativas de carácter episódico, donde se relataban las vicisitudes paralelas y relativamente confluyentes de diversos personajes, muchas veces reunidos por parejas (de forma que se habló también del “cine de parejas”). La mejor manifestación de esta tendencia se dio en el marco de la llamada comedia profesional, punto de arranque del cine del desarrollismo».¹ Se denomina como comedia profesional a los títulos que aparecieron con protagonistas regidos por sus profesiones: periodistas, abogados, modelos, médicos, taxistas, telefonistas, secretarias... Etapa que supone la consolidación del franquismo y el poder estatal sobre el aparato cinematográfico. Ciertamente, la película que nos ocupa responde a una España urbana, las dos primeras historias transcurren en Madrid, más la tercera que es en principio rural, ya que arranca en una pequeña aldea próxima a la capital, Horcajo de la Sierra, y del mismo modo el núcleo aglutinante que transcurre en la misma sede de la emisora de radio. Es reflejo, por tanto, de la tendencia del momento en cuanto a profesiones, en este caso la de periodistas.

En este panorama se inserta la obra de Sáenz de Heredia, de amplia y heterogénea filmografía. La obra de Sáenz de Heredia (1911-1992) es bien conocida por haber sido uno de los directores más importantes del país y de una época. A él se deben títulos importantísimos para los historiadores de nuestro cine y muy celebrados por los espectadores españoles. Nuestra película *Historias de la radio* (1955), que tuvo su correlato en el mismo director en *Historias de la televisión* (1965), está ubicada en los años cincuenta, década en la que Sáenz de Heredia realizó *Don Juan* (1950), *Los ojos dejan huella* (1952), *Todo es posible en Granada* (1954), *Faustina* (1956), *Diez fusiles esperan* (1958). Demostrando esa experiencia, contempla en esta misma película diversos tonos de cine, desde el melodrama del niño enfermo, hasta la parodia del cine negro en el episodio del ladrón, homogeneizado todo por un humor blanco que recorre toda la película, que queda siempre teñida del barniz de lo sainetesco. A este respecto dijo de ella Ríos Carratalá que, como en lo sainetesco, en la película dominan los antihéroes, «ingenuos, honrados, bondadosos, solidarios, simpáticos... y perdedores».

No nos debe extrañar, por lo tanto, que en una película —*Historias de la radio*— de alguien tan identificado con el franquismo como José Luis Sáenz de Heredia se nos muestre una España donde hay miseria moral y

¹ AAVV: *Historia del cine español*, op.cit., p.272. Véase el capítulo de José Enrique Monterde, “Continuismo y disidencia (1951-1962)”.

material, injusticias, violencia, falta de derechos individuales y colectivos... y un largo etcétera que dista de constituir una imagen ideal. Y es que el sainete o lo sainetesco siempre han manipulado la realidad, pero nunca la han podido ocultar porque, de haberlo hecho, habrían dejado de ser tales. Por ello, quienes han abogado por un teatro o un cine enraizados en nuestra cultura a menudo han recurrido a un género nada ingenuo a pesar de las apariencias.²

En *Historias de la radio*, la radio aparece como mundo representado.³ La radio como mundo representado adquiere dos vertientes en el cine, como descriptor cronotopográfico, como elemento documental de una época o como ambiente, como lugar en el que se desarrolla la acción, es decir, la emisora de radio, el periodismo y el espectáculo radiofónico por dentro. Lo cierto es que desde los años treinta en el cine americano no había productora que se preciara que no tuviera dos tipos de productos: uno el de películas de estrellas de la radio, como profesionales; el otro, el de películas que retomaban personajes ficticiales de la radio y los desarrollaban en películas, muchas de ellas en serie B. Y, desde luego, no es práctica olvidada: Sólo en los títulos de películas se pueden contabilizar cerca de doscientos repartidos por todas las filmografías nacionales en los que se puede leer la palabra "radio". Este fenómeno últimamente no sólo se produce en cine sino también en la televisión española gracias a la importancia que ha adquirido en los últimos tiempos el personaje periodista. Dan cuenta de ello series, de televisiones públicas y privadas, como *La vida en el aire* de 1996, dirigida por Antonio Mercero, *Médico de familia*, donde la protagonista femenina, Alicia, trabaja en una radio, *Un chupete para ella*, donde Jorge Vidal, el personaje principal, trabaja como periodista en Onda Cero.

De todas ellas el ejemplo de siempre de nuestro cine es ésta y *Solos en la madrugada* de 1978 de José Luis Garci, que corresponde a otra época bien diferente. Son dos películas que nos conducirán a la evidencia de dos tipos de cine muy diferentes de calidad técnica, de técnicas narrativas y de intenciones sociales; y nos conducirá de la radio espectáculo a la radio intimista. La radio, como altavoz del frente y como medio propagandístico de la Guerra Civil, se fue transformando durante la posguerra en una radio ideológica y evasiva, en una radio espectáculo cargada de programas piadosos

² J.A. Ríos Carratalá (1997): *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, pp.75 y 81 respectivamente.

³ Sobre las relaciones cine-radio véase V.Guarinos (2002): "El cine y la radio" en R.Utrera (ed.): *Cine, arte y otros artilugios*, Sevilla, Padilla.

que ayudarán a la población española a mantener la esperanza y a olvidar su pobreza, es la radio de *Historias de la radio*.

Historias de la radio está organizada en una estructura episódica, con tres historias internas que penden de una historia central aglutinante, la sucedida a un locutor de Radio Madrid, Gabriel Matillas (Francisco Rabal), con la ayuda explicativa de un narrador externo que de vez en cuando aclara al espectador la nueva situación, para que no se pierda entre historia e historia. Gabriel atraviesa por problemas laborales debido a su carácter soberbio; es rebajado al ser cambiado de una revista de variedades, programa exitoso, a presentar gimnasia y guías comerciales. Desde que comenzó acompañando a otro locutor hasta que se queda solo con el programa y hasta que de nuevo cae en desgracia, suceden en dichos programas anécdotas con los oyentes. Tres, en concreto. La primera de ellas es la historia de un pobre hombre mayor (José Isbert) que consiente en participar en un concurso para conseguir tres mil pesetas para financiar el invento que trae entre manos. Debe ir a la emisora vestido de esquimal, con trineo y perro incluidos. No llega a tiempo, pero el buen corazón de Bobby Deglané, en persona, lo remedia, dándole la cantidad de su bolsillo al conocer el fin que quería dar a ese dinero. La segunda historia arranca a partir de un concurso radiofónico. El locutor llama a una casa y el propietario debe presentarse en la radio antes de media hora para obtener dos mil pesetas. El problema está en que llama a una casa y lo coge un ladrón que estaba abriendo una caja fuerte. Es un inquilino que debe varios meses de alquiler a su casero. Cuando conoce el concurso, y pensando en saldar su deuda con ese dinero, va a buscar al robado, que estaba en misa, y lo convence para ir a la radio a por el dinero. Cuando se descubre que estaba en su casa para robarle, el cura del barrio intercede y arregla el problema de los dos enfrentados, dándoles una lección de caridad al enseñarles cómo él da de comer a diario a un ladrón sacrílego, que todos los días roba el pan que él mismo deposita en el cepillo de San Antonio. Es necesario hacer el comentario de que Woody Allen, muchos años después retoma el episodio del ladrón en su película *Días de radio*. La tercera historia relata la peripecia de un niño enfermo que cuenta con un médico en Estocolmo dispuesto a operarlo gratuitamente pero su madre carece del dinero para los pasajes de avión. Todo el pueblo se moviliza en una colecta que resulta insuficiente y es entonces cuando el sargento de la Guardia Civil tiene la idea de que el maestro vaya a *Doble o nada*, concurso donde cada vez que se responde una pregunta se duplica la cantidad. D. Anselmo es despedido por todo el pueblo cuando monta en el

autobús camino del éxito en el concurso. Al final, el periodista, tras unos días desaparecido, vuelve redimido y dispuesto a comenzar una nueva vida más humilde en compañía de una locutora de la radio enamorada de él, declaración amorosa que se cuele en directo por las ondas.

La presencia de los secundarios del cine español es de notar porque en nuestro cine hemos tenido siempre un plantel de secundarios maravillosos y en este film se puede decir que están todos los de la época. En cualquier caso, y a pesar de ser su primer papel protagonista, hay que reconocer que, al



tratarse de una película episódica donde lo más importante son las historias contadas y no tanto el nexo de unión que las engarza, queda desdibujado su personaje e incluso con un fallo de guión contundente. Porque este hombre despótico y al que no importan ni sus compañeros ni su novia, desaparece no se sabe dónde y vuelve, después de cierto tiempo, redimido. ¿Dónde ha estado y qué le ha pasado? No se sabe.

La presencia radiofónica en el filme sucede desde el primer plano. Comienza con una primera referencia a la radio con un plano contrapicado de un torreta de emisiones sobre la que se proyectan los créditos y una música claramente de comedia. Visualmente la referencia no puede ser más directa, cuando, entrados en materia, se observa una radio en la mesita de noche de un dormitorio. Estructuralmente, las tres historias están separadas por el nexo de unión de la radio y unos señores en una pensión haciendo gimnasia por la mañana lo que indica el nacimiento de un nuevo día y de una nueva historia. Pero son muchas las referencias radiofónicas del filme, que podrían ser hasta agrupadas, pues el mundo de la radio es observado y remitido desde todas sus perspectivas: **función social, producción, programación y locución.**

Desde el punto de vista de la función social

Reiterar la importancia de la radio como medio-estrella en estos años de posguerra sería redundante. Baste con recordar cómo la película lo demuestra. Así, al comienzo, lo primero que se ve es una radio antigua en un sitio insólito, una mesita de noche, en una pensión. Un hombre va a avisar a otro por la mañana para juntos oír un programa de gimnasia y practicarla. Este hecho indica rasgos de la importancia de la radio en la época: situada en lugar de privilegio de la estancia y escuchada en compañía. En esa misma secuencia se observan dos de los modos de oír radio: como fondo, mientras se hace otra cosa, o prestando atención. En el siguiente episodio se oye la radio como acompañamiento del trabajo en el taller. En el último, los personajes se reúnen junto a ella para oírla y hasta se coloca en una plaza del pueblo para ser seguida en multitud a través de altavoces. Todos estos usos de la radio, la radio útil, formadora, informativa, de entretenimiento, hacen que se cumpla en la película la máxima de las tres funciones de la radio ya clásicas: formar, informar y entretener.

Desde el punto de vista de la programación

No sólo los modos de oír radio toman cuerpo en el filme, también el tipo de programas: el programa de la oración matinal, la tabla de gimnasia, las guías comerciales, las revistas de variedades o magazines, los concursos y la publicidad, los programas infantiles. Todos ellos corresponden a una programación vinculada a la radio espectáculo que dominó el franquismo, en detrimento de la radio informativa, que, como es natural, no suele gozar de la importancia que merece en épocas de carencia de libertad de expresión. Para hacer olvidar esa carencia radiofónica y otras más de primera necesidad estaban los programas de variedades, miscelánea de entrevista con actuaciones musicales y concursos, con publicidad *in voce*, directamente en boca del locutor, que promociona a los patrocinadores del espacio. Los propios métodos resultan en general muy humorísticos, de un humor blanco propio también de la época. Recuérdese el eslogan de las Galletas Cruz y Raya que patrocinan el programa de Deglané, con el concurso de presentarse vestido de esquimal con trineo y perro, o el de «Si te encuentras un ratón, pon a lirón, pon, pon», eslogan del programa de Gabriel Matillas. Muchas de estas fórmulas programáticas, si no todas, pueden parecer caducas y extinguidas. Sin embargo, y aunque no hemos sido capaces de localizar en la radio española actual ninguna tabla de gimnasia, sí continúan existiendo cadenas que dan la misa por radio los domingos, o el *angelus* todos los días a las doce, e incluso otras que mantienen programas matutinos de

reflexiones cristianas. Y también de vez en cuando se mantienen experiencias de hacer llegar a personas a la emisora de radio con algún tipo de característica especial. Pero ninguno de los programas aparecidos en *Historias...* es casual, ni casi ficcional. Los programas de reflexiones católicas proliferaron mucho en la época del nacional catolicismo. La COPE sigue dando el *angelus* a las 12:00; Canal Sur Radio emite diariamente a fecha de hoy, a las 7:00 de la mañana un espacio de reflexión cristiana llamado *Palabras para la vida*; y a finales de septiembre, cuando este trabajo se estaba escribiendo, el programa *La ventana de verano* (SER, de 16:00 a 19:00, de lunes a viernes, conducido por Toni Marín) solicitó a los oyentes calvos y con bigote que se personaran en la emisora de Radio Barcelona.

Fueron famosos los padres Venancio Marcos y Ángel Villalba, este último especializado en orientación matrimonial. El primero fue llamado "el padre de la radio" y desde el año 44, en Radio SEU, practicaba esta predicación; luego pasó en el 45 a la SER con un espacio llamado *Charlas de orientación religiosa*. En el 52, a RNE. Interpreta su propio papel en *Historias de la radio* en la primera secuencia: la radio también como púlpito.⁴ Y hay más. En la temporada de 1954 en Radio Madrid, se emitía el programa *Cruzada del Rosario en familia*. ¿Presentado por quién? Presentado por Maribel Alonso y Paco Rabal.⁵ Este actor, además de otras muchas facetas, también cultivó la radio, participando con Deglané, quien tuvo en Radio Madrid un concurso titulado *Doble o nada* al final de la Segunda Guerra Mundial de donde se toma la referencia en la película. El otro programa real que aparece en la película se llamaba *Busque, corra y llegue usted primero* presentado por Joaquín Soler Serrano desde Radio Barcelona, un locutor especializado en concursos. Este programa era de 1954, y como muchos otros era patrocinado por las máquinas de coser Sigma.

Desde el punto de vista de la producción

En 1955 todavía no se habían generalizado los televisores en todos los hogares y la película ofrece al público la oportunidad de conocer la radio por dentro. Y lo que se ofrece es el sistema de producción de la radio en directo con público. Aparece una auténtica estrella de la radio: Boby Deglané. Se observa cómo las mujeres sienten admiración por los locutores

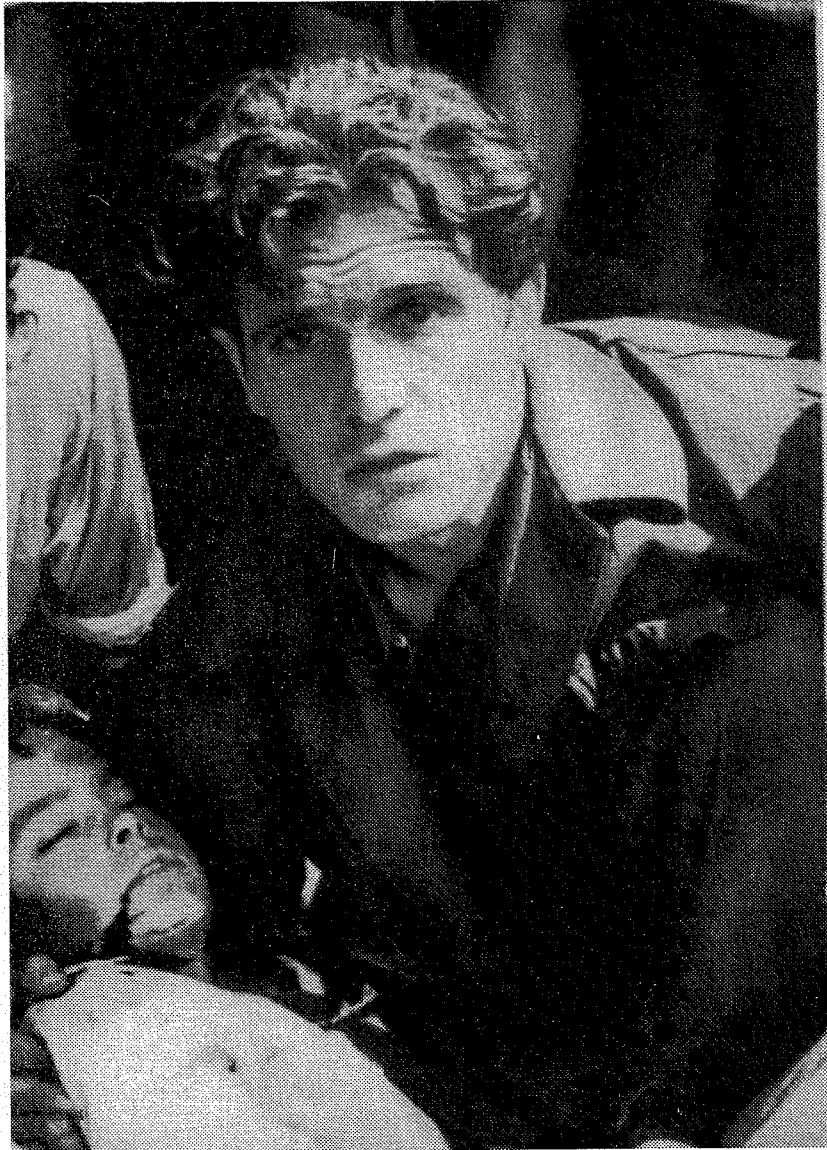
⁴ Véase Armand Balsebre, coord. (1999): *En el aire. 75 años de radio en España*, Madrid, SER, p.41.

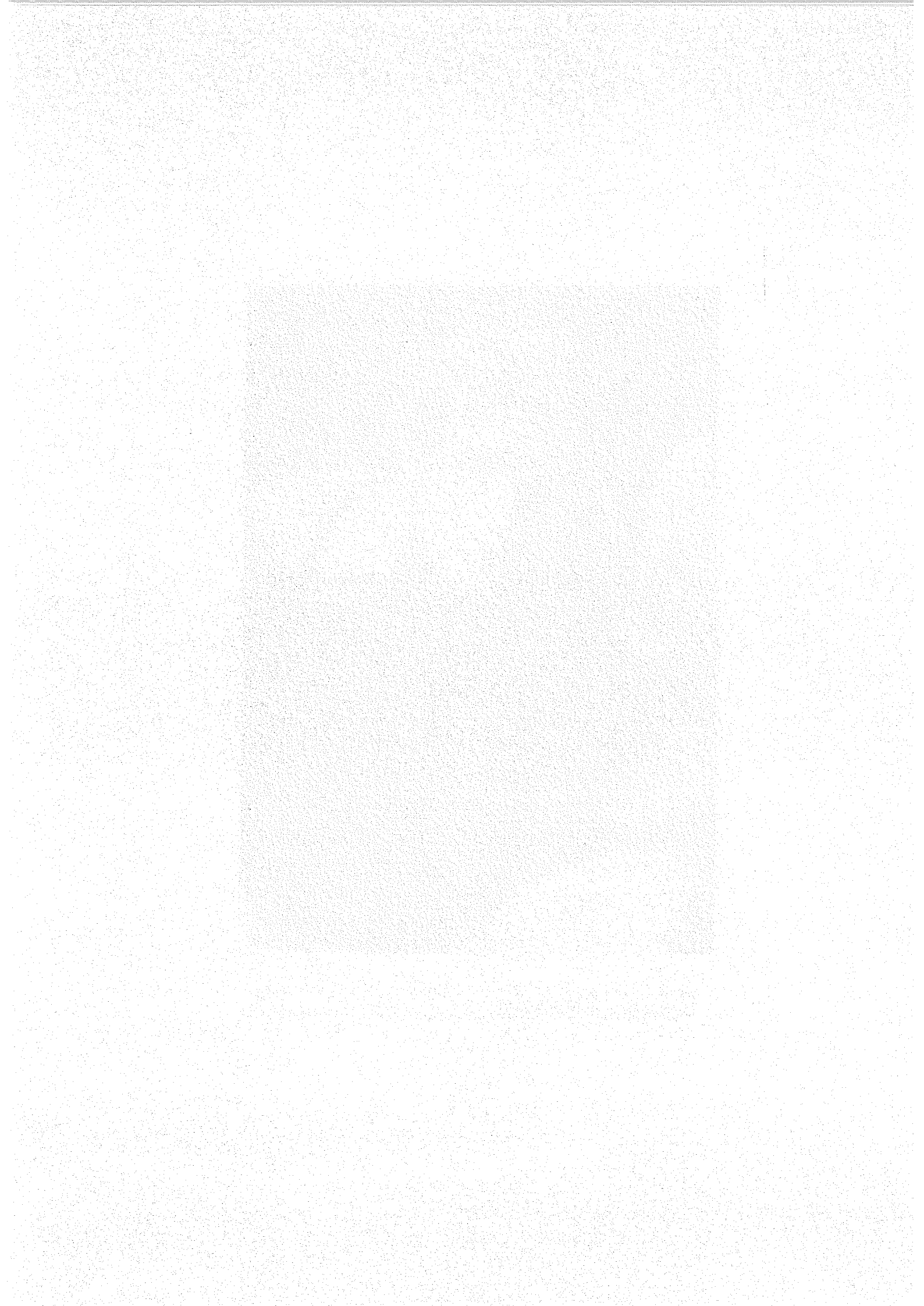
⁵ De todo ello se pueden encontrar referencias en Lorenzo Díaz (1992): *La radio en España*, Madrid, Alianza.

como hoy por los actores de cine. Aparece Radio Madrid, dicho en boca del locutor y en el tapiz del fondo del escenario del estudio donde pone SER (Sociedad Española de Radiodifusión). Y, por supuesto, queda, sin duda, un elemento muy importante desde el comienzo en la comunicación radiofónica con sus oyentes: el teléfono, que ahora es el teléfono móvil y que sirve no sólo para la comunicación con los oyentes sino para la llegada inmediata y ligera de equipaje de los periodistas a las escenas de los acontecimientos que son de actualidad. El papel de los oyentes como elementos fundamentales para la identificación y compromiso del oyente en casa, con las llamadas, la presencia del público en el estudio, los saludos a los familiares y las cartas para dedicar canciones son otros de los rasgos que se fueron perdiendo de esta radio comunicativa y directa que se echará de menos en los años 70 y que se retomará en las décadas posteriores.

Desde el punto de vista de la locución

La locución y el estilo periodístico que inundan la película corresponden al estilo grandilocuente y engolado de la antigua radio comercial española anterior a los años 60, muy ampulosa y declamatoria y con un estilo de entrevistas envarado y antinatural. Muy correcto, por otra parte, y con un cuidado extremo en las calidades de dicción y de colores de las voces. Se trata de un periodismo, desde hoy, artificial en cuanto al estilo interpretativo pero muy rico de léxico y de trato respetuoso al oyente, aunque al espectador de hoy pueda parecer artificial y distante, en comparación con el modelo de radio que vivimos hoy que se presenta en *Solos en la madrugada*. O lo que es lo mismo, una radio venida a menos, más información y menos espectáculo. Donde los programas no informativos de mayor audiencia son los *talk show* o programas de confidencias, nocturnos del tipo *Hablar por hablar*.





TRAYECTORIA INTERNACIONAL DE FRANCISCO RABAL

Por

FRANCISCO PERALES

Si existe un hombre que física e intelectualmente pueda erigirse en el prototipo del actor español, éste es sin duda alguna Francisco Rabal. Sus múltiples interpretaciones han contribuido en nuestro cine de un modo indiscutible, habiendo abordado variadísimos personajes de toda índole, desde las posiciones más diversas y las caracterizaciones más sorprendentes; pero siempre ha sido un actor fiel y consecuente con su ideología, hasta el extremo de haberse visto perjudicado por defenderla en ciertas etapas de su carrera profesional. Pero paralelamente a su carrera profesional en el cine español, ha sabido compaginar otra, menos conocida o, tal vez, podríamos decir, menos reconocida, que es su actividad internacional en el cine extranjero de habla no hispana.

El año 1954 es decisivo en la trayectoria internacional de Francisco Rabal. Es en esta fecha cuando Rafael Gil decide contratarlo, bajo la productora CIFESA, para interpretar uno de los personajes de *El beso de Judas*. Era la época en la que el cine *peplum* estaba de absoluta vigencia en todo el mundo y, mucho más, en España e Italia. Era fácil que su explotación comercial fuera de gran éxito, hasta el extremo de traspasar nuestras fronteras, y llegar a Italia, motivo por el que la etapa internacional de nuestro actor comenzara en dicho país, hecho que estaba facilitado por los recientes acuerdos sobre coproducciones internacionales que ambos países habían firmado.

Sus primeras intervenciones surgen gracias a estos acuerdos que facilitan su primera colaboración en *Revelación* (1955), dirigida por Mario Costa. Se trataba de una película mística al estilo de los años cincuenta, que partía de la adaptación de una novela titulada *Santa María*. Los resultados de

esta primera intervención internacional no fueron de la satisfacción del actor, porque estaban en desacuerdo con su ideología marxista. El sincronismo entre su trabajo y su ideología siempre ha sido consecuente y nunca ha pretendido acomodarse a otros tipos de propuestas ideológicas.

Tuvo que transcurrir un año para que el actor volviera a participar en un nuevo proyecto, *Serán hombres* (1955), de Silvio Siano. En este caso compartiría reparto con una de las estrellas de moda del cine italiano, Silvana Pampanini. A partir de entonces comenzaría a colaborar con otros directores que, aunque estaban en su etapa inicial, muy pronto alcanzarían gran notoriedad y reconocimiento por la crítica y los festivales internacionales europeos. De entre los más destacables estarían: Mauro Bolognini, quien lo reclama para *Marisa la Civerra* (1957), y que muy pronto tendría un gran triunfo de crítica y público con *La Viaccia* (1961), interpretada por Jean Paul Belmondo y Claudia Cardinale. Pero quizás, lo más importante sería que el guión estaba escrito por un joven intelectual italiano que en la década siguiente alcanzaría un gran prestigio internacional, Pier Paolo Pasolini; el otro director a destacar fue Gillo Pontecorvo, quien quiso incluirlo en el casting de su primer film *Prisionero del mar* (1957), y que en 1960 conseguiría el León de Oro del Festival de Venecia con *La batalla de Argel*. En esta ocasión compartió reparto con Ives Montand y Terence Hill, y quedó muy satisfecho de su interpretación, ya que dio vida a un pescador de ideología marxista.

Pero la trayectoria internacional de Rabal continuó en ascenso, y a partir de 1960 su participación en el cine italiano se fortalece considerablemente, puesto que su nombre es barajado en múltiples proyectos de realizadores importantes y en films que ya no tenían conexión con la industria española. Es decir, sus contratos ya no se limitan a colaborar en las coproducciones italoespañolas, sino en films de nacionalidad exclusivamente italiana.

Su primera intervención en esta segunda fase no fue muy afortunada; en *Muerte de un bandido* (1960), prestó su físico al bandolero Salvatore Giuliano. Este hecho supuso un obstáculo insalvable para interpretar el mismo personaje en el film del mismo título que preparaba Francesco Rossi. Al confirmarse su participación en el film, Rossi desistió de Rabal.

Pero esto no fue óbice para que su integración en la industria italiana se detuviese, todo lo contrario; su carácter extrovertido le permitió que conociese y entablase amistad con los profesionales del medio, desde Vittorio Gassman a Silvana Mangano, desde Claudia Cardinale a Anna Magnani;

fue precisamente en una fiesta de la gran actriz italiana donde conoció a Ornella Vanoni, quien se quedó impresionada de la presencia física del actor. Vanoni era amiga de Antonioni y conocía las exigencias del director italiano para encontrar un actor que se adecuase a Ricardo, uno de los personajes de su próximo proyecto. La actriz y cantante reconoció en Francisco Rabal el físico que encajaba en dicho personaje y no dudó en transmitirse al director de *La aventura*.

Fue, sin duda, un gran personaje y una gran película, y, aunque él no era el protagonista, formaba parte de uno de los vértices del triángulo que completaban Monica Vitti y Alain Delon. Además, trabajar con Antonioni lo convertía en un actor de elite, un privilegiado entre sus contemporáneos; Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Jack Nicholson, Vanesa Redgrave, Richard Harris y los ya mencionados Monica Vitti y Alain Delon, fueron las únicas estrellas que trabajaron con un director de tal trascendencia en el cine internacional. Pero habría que añadir que Francisco Rabal trabajó a las órdenes del director italiano en uno de los films claves de su filmografía, justo es la pieza central de su singular trilogía sobre la incomunicación.

El eclipse tuvo una proyección internacional, tanto o más que *Nazarín* (1959) y *Viridiana* (1960), y aunque en la actualidad los films de Buñuel siguen siendo referentes filmicos no sólo en la obra de Francisco Rabal sino del cine



en general, frente a los films de Antonioni, que han quedado anticuados y desfasados, no cabe duda de que en el momento de su producción constituyó para nuestro actor un pasaporte que le permitiría adentrarse en el cine internacional.

Además, el personaje que interpretaba, Ricardo, estaba en consonancia con su ideología marxista, puesto que era un intelectual de izquierdas sometido por unos sentimientos de amor y dependencia hacia la protagonista del film.

Rabal es el primer actor que hace su aparición en el film, y se erige en protagonista de los primeros catorce minutos de proyección, compartiendo escena con Monica Vitti. El actor español se integra perfectamente en el universo singular de Antonioni, adoptando comportamientos alejados de su personalidad; Rabal interpreta a un hombre escueto en palabras, que se ve obligado a recurrir a los silencios, las miradas y los movimientos como los únicos recursos expresivos para dar vida a Ricardo.

El director de *La aventura* mostraba a una pareja en el final de una relación sentimental dolorosa y traumática; la protagonista apática, perdida interiormente y desorientada, rompía con Ricardo, quien, enamorado de ella intentaba resistirse a perderla. Pero el distanciamiento entre ambos es evidente visualmente desde las primeras imágenes; Antonioni recrea una puesta en escena fría y artificial en la que Mónica Vitti camina hacia atrás ampliando el espacio que la separa de Francisco Rabal.

La segunda y última aparición del actor se produce pasado el ecuador del film, y en ella se establece un mayor distanciamiento visual. La protagonista no le permite entrar en el edificio donde vive, levantando una barrera entre la pareja que ya no podrán superar ninguno de ellos. Más que personajes, parecen objetos del decorado que se mueven de un modo teledirigido. Las relaciones entre ellos son falsas, distantes e inexistentes y parecen ajenos al universo filmico al que pertenecen. Antonioni huye de la acción, la evita en todo momento e impide un argumento definido; sólo en ocasiones introduce algunos puntos de inflexión que despiertan ciertos momentos climáticos, como son la caída de la Bolsa o el robo del vehículo propiedad del protagonista masculino. La intención del director es hacer un recorrido por el universo femenino a través de un itinerario sin rumbo que no lleva a ninguna parte. En general, los movimientos de los personajes no están motivados por ninguna necesidad física ni argumental, sino por impulsos emotivos relativos a los sentimientos, hechos que alejan al film de todo signo de verosimilitud.

Con motivo del estreno de *El eclipse* en España, las estrategias comerciales de promoción diseñaron un cartel que evitase en todo momento la aparición física o textual del actor. Existía un temor generalizado en la distribuidora de transmitir la idea de que se trataba de una coproducción, y si el nombre o la imagen de Francisco Rabal aparecía en el afiche, las probabilidades a tal confusión eran muchas.

Aun con tales contratiempos, su nombre se vio beneficiado internacionalmente, hecho que se traduce en una mayor participación en proyectos internacionales, entre los que destacan: *La Rimpatriata* (1963), de Damiano Damiani, y *La bruja quemada*, de Luchino Visconti, junto a Silvana Mangano, *sketch* que formaba parte del largometraje *Las brujas* (1966), película producida por Dino de Laurentiis y hecha a la medida de la actriz italiana.

Los profesionales del cine francés, que ya conocían los trabajos de Rabal en las películas de Buñuel y en los films italianos ya mencionados, también lo reclamaron para colaborar en algunos títulos de cierta importancia. En esta etapa comparte cartel con prestigiosos actores del país vecino, como son Annie Girardot, Louis Jourdan, Anna Karina y Marie Laforet y con directores de la talla de Claude Chabrol, con quien participó en el film *Marie Chantal contra el Dr. Kha* (1965). El éxito de crítica y público de esta película fue tal, que uno de los productores más prestigiosos, George de Beauregard, le ofreció un contrato para dos años.

De este modo, el actor español se instala en París, se integra en la industria y hace amistades con los grandes nombres del cine francés. Allí hará grandes amigos como Yves Montand, Simone Signoret, Lino Ventura, Michel Piccoli e Ingrid Thulin. Del mismo modo, conocerá a intelectuales españoles en el exilio como Juan Goytisolo, Paco Ibáñez, Rafael Alberti, Jorge Semprún, Juan Marsé y su amigo Luis Buñuel. Poco a poco, irá distanciando sus colaboraciones con el cine italiano para centrarse más en sus proyectos franceses. Es a partir de 1966 cuando su actividad en este país se hace más esporádica, participando en algunas coproducciones con desigual fortuna y, en cualquier caso, con menor trascendencia. *Cervantes* (1966), de Vincent Sherman, el *Ché Guevara* (1967), de Paulo Heuch, y *Simón Bolívar* (1968), de Alejandro Blasetti, son los títulos más representativos de su etapa final.

Paralelamente, Francia lo reclama para proyectos más comprometidos; así participa en *La religiosa* (1966), de Jacques Rivette, película provocativa y escandalosa para la época en la que una monja es obligada a permanecer en el convento sin tener vocación. Pero la película más importante de

su etapa francesa es, sin duda, *Belle de Jour* (1966), tercera, y última, colaboración con el director aragonés Luis Buñuel. El film obtuvo el León de Oro del Festival Internacional de Venecia y tuvo el reconocimiento unánime de la crítica.

Pero el protagonista de *Nazarín* nunca abandonó la industria española, sino que supo combinar hábilmente su trabajo con su trayectoria internacional, aunque finalmente optó por asentarse definitivamente en su propio país. Aún así, en la década siguiente, rueda algunas películas más en Francia e Italia, pero lo hace de un modo intermitente, y los proyectos en los que participa son de escasa importancia, aunque hay una que destaca, sobre todo, por su director, Valerio Zurlini, *El desierto de los Tártaros* (1976), en la que logró trabajar al lado de un actor italiano de talla internacional: Vittorio Gassman. En realidad se trataba de una coproducción franco-italiana; es como si el actor español hubiese querido concluir su colaboración con las industrias de ambos países al mismo tiempo.

Francisco Rabal tenía un objetivo claro: recuperar el lugar que había dejado vancante cuando se alejó de la industria cinematográfica española para adentrarse más en su trayectoria internacional. Fue precisamente en estos momentos transitorios cuando, en 1975, William Friedkin, que todavía disfrutaba del enorme éxito de su último film *El exorcista* (1973), lo reclamó para que interpretase a uno de los personajes principales de la oscarizada *French Connection*. Pero el actor tenía las ideas claras y declinó el ofrecimiento en beneficio de Fernando Rey, para quien interpretar al personaje le supuso una brillante carrera internacional, en Hollywood y Europa.

Pero Friedkin, que siempre ha tenido las ideas claras, quería trabajar con nuestro actor, aunque tuvo que esperar dos años más; fue en 1977, cuando se disponía a llevar al cine un *remake* del director francés Henri-Georges Clouzot, *El salario del miedo* (1955), titulado en esta ocasión *Carga maldita*. El film no tuvo la misma fortuna comercial ni artística que su anterior película, pero a Rabal eso tampoco le importaba demasiado. Lo que verdaderamente quería era interpretar personajes que tuvieran una gran dimensión humana y social y, a ser posible, en películas españolas.

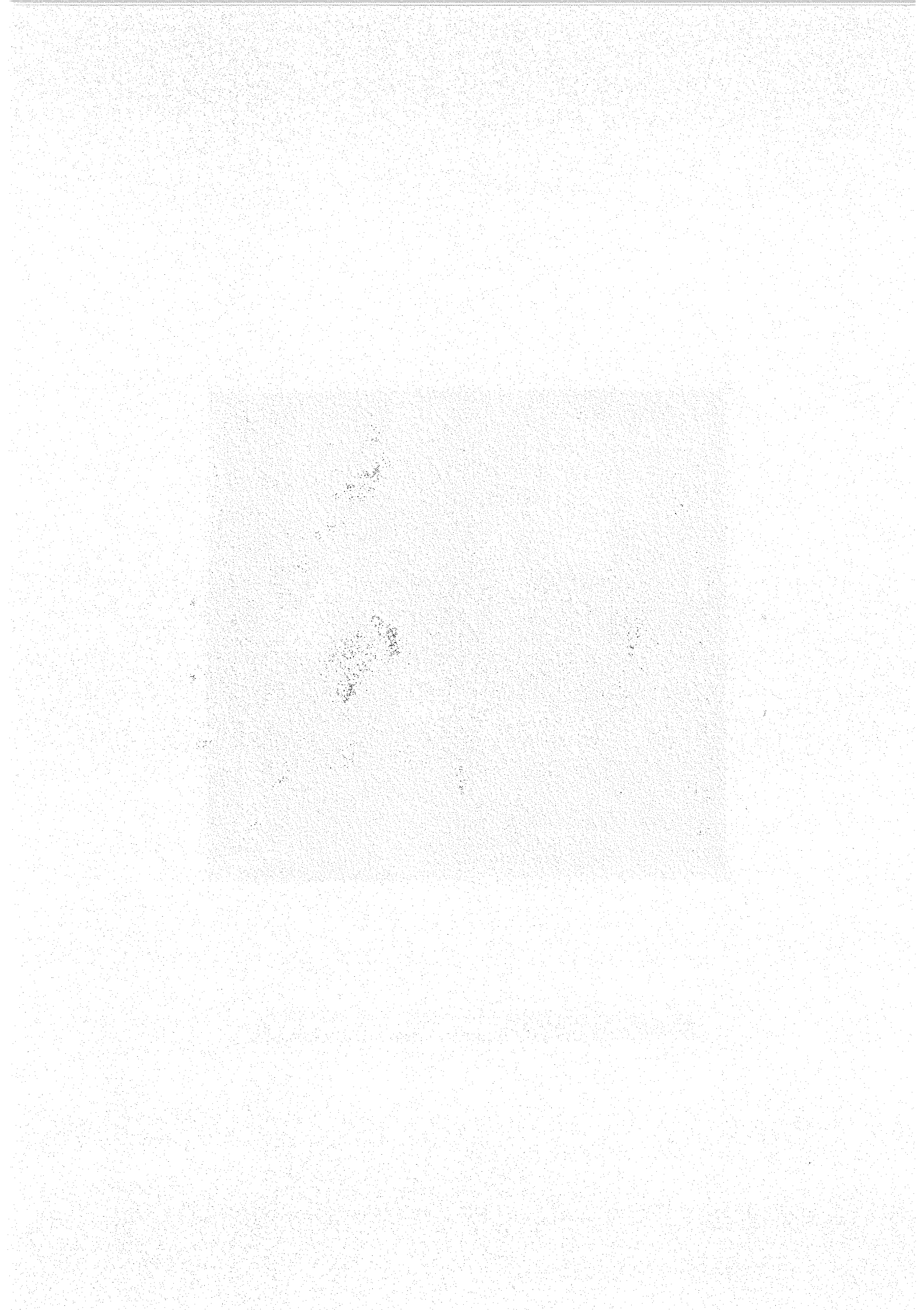
Tras algunos años difíciles en los que participó en proyectos de escasa importancia, en 1983, conseguiría sus objetivos al intervenir en *Truhanes*, de Miguel Hermoso, dando vida a un personaje que rompía con su trayectoria anterior. Desde entonces, surge una nueva etapa en la que todos los directores españoles querían contar con su presencia, desde los veteranos

como Carlos Saura y Mario Camus, hasta los jóvenes Fernando Trueba y Pedro Almodóvar; la industria española se lo disputaba y Francisco Rabal abandonó definitivamente su carrera internacional.



Para concluir, hay que reconocer que Francisco Rabal es un actor que posee un lugar significativo en el cine internacional, y las razones que avalan esta hipótesis son las de haber interpretado personajes de gran profundidad, trabajar con directores de gran prestigio y de haber participado en algunas de las películas más representativas de la Historia del Cine. Son razones más que convincentes para ocupar el lugar que le corresponde en el cine extranjero, su colaboración con Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti y William Friedkin, por citar sólo algunos, así lo testifica; pero si, además, añadimos sus tres participaciones con Luis Buñuel, este reconocimiento internacional es un hecho incuestionable.





TÍO LUIS Y SU SOBRINO FRANCISCO. UNA HISTORIA DE AMISTAD

Por

ANTONIO CHECA

Sólo tres películas rodó Francisco Rabal bajo la dirección de Luis Buñuel, una de ellas, *Nazarín* (1958), la primera, como protagonista absoluto, con un papel de relieve en *Viridiana* (1961) y más secundario en *Belle de jour* (1966); muchas circunstancias se dieron para que esa lista no se ampliase, desde luego contra la voluntad de ambos; las tres películas tuvieron dificultades con la censura franquista. *Nazarín* no se estrenó hasta 1969,¹ sin apenas publicidad, *Viridiana* lo sería ya en plena transición, 1977. Sin embargo, la relación entre el realizador aragonés y el actor murciano va mucho más allá de esa colaboración profesional, es una amistad profunda de la que dan fe las memorias publicadas por ambos.² Más recientemente, la oportuna edición de las cartas enviadas por Buñuel a Rabal —se han perdido las cursadas por el actor, postales incluidas, mucho más numerosas— arroja más luz sobre esa relación.³ Aunque Buñuel se declara continuamente poco

¹ Buñuel escribirá a Rabal, a raíz del estreno en España, pidiéndole que compruebe si se han introducido cortes en el film. Con anterioridad se pasó en el Festival de cine de Valladolid de 1968, con curiosas y encontradas reacciones de los espectadores.

² RABAL, Francisco (1994), *Si yo te contara*, Plaza y Janés, Barcelona.

BUÑUEL, Luis (1982), *Mi último suspiro*, Plaza y Janés, Barcelona. (Memorias dictadas a su habitual guionista de los últimos años, Jean Claude Carrière).

³ GUERRERO RUIZ, Pedro, editor (2001), *Querido sobrino. Cartas a Francisco Rabal de Luis Buñuel*, Pre-textos, Valencia. (Correspondencia enriquecida con numerosas anotaciones del coordinador)

proclive a escribir, será una treintena de cartas la que remita a su amigo entre 1960 y 1982.

Conocido es —lo cuenta Rabal— que ya en la primera entrevista, en México, entre ambos, el director impone un curioso trato, tras percibir el respeto que inspira al desenvuelto galán: él llamará al actor sobrino y lo tratará de tío, en tanto Rabal se dirigirá a él como tío y con tratamiento de usted. Así lo harán siempre.⁴ No obstante, Buñuel daría a Julio Alejandro otra versión, según la cual «Rabal se ha inventado llamarme tío».⁵

Buñuel, que va muy poco al cine, ha visto, por indicación de Manuel Barbachano Ponce y Julio Alejandro —aquél productor y éste coguionista de *Nazarín*— dos películas de Francisco Rabal —*Prisionero del Mar (La grande strada azzurra, 1957)*, de Gillo Pontecorvo, y sobre todo *Historias de la radio (1955)*, de José Luis Sáenz de Heredia— y lo reclama para protagonizar la adaptación cinematográfica de la novela de Benito Pérez Galdós. Rabal —que ya ha rodado en el extranjero, sobre todo Italia— tiene una oferta de nada menos que la Metro Goldwyn Mayer, para intervenir en una película sobre Goya, personaje que le es especialmente atrayente, y de hecho será Goya en dos films posteriores,⁶ pero se inclina sin dudarle por la oferta de Buñuel, que tiene entonces 58 años, por 32 Rabal. Julio Alejandro llegará a ser gran amigo de Rabal, además de íntimo de Buñuel —será guionista de *Viridiana* y de *Tristana*— y testigo por ello de la profunda amistad entre ambos y en especial del afecto de Buñuel hacia su “sobrino”.

Rabal escribe a su esposa, María Asunción Balaguer, tras el primer día de rodaje —el 17 de julio— y describe así al realizador: «inteligente, culto, gracioso, lleno de historias y de recuerdos. Un gran personaje, sordo como una tapia, aragonés hasta la médula, con un acento puro aún y muy simpático. Nos hemos hecho muy amigos».⁷

Nazarín obtuvo el Premio especial del Jurado en el Festival Internacional de Cannes de 1959 y Rabal estuvo a punto de obtener el premio de interpretación. Para cuántos se han acercado a la filmografía de Francisco Rabal será ésta la película que marque de forma más decisiva la carrera del actor y la que definitivamente lo internacionalice. En 1959 Rabal rueda

⁴ RABAL, Francisco, obra citada, página 190.

⁵ GUERRERO RUIZ, Pedro, obra citada, página 28.

⁶ *Goya, historia de una soledad* (1970), dirigida por Nino Quevedo, y *Goya en Burdeos* (1999), dirigida por Carlos Saura. El film en el que iba a intervenir fue *La maja desnuda (The naked maja, 1959)*, dirigida por Henry Koster, en la que Franciosa será Goya y Ava Gardner la Duquesa de Alba.

⁷ GUERRERO RUIZ, Pedro, obra citada, página 14.

otra película en México, *Sonatas*, dirigida por Juan Antonio Bardem, y sigue cultivando esa reciente amistad con el realizador aragonés. Al año siguiente se iniciará una correspondencia entre ambos que sólo cesará con la muerte de Luis Buñuel en 1983.

Durante el rodaje de *Nazarín* Buñuel ha expresado a Rabal un deseo muy fuerte: volver a España —en Zaragoza siguen viviendo su madre y cinco hermanos—, pero también su temor al largo papeleo previsible para conseguirlo. De nuevo en España, tras fallarle al aragonés otros amigos, Rabal va a mover influencias. Y Buñuel obtiene el visado en mayo de 1960 cuando está en Cannes para asistir al pase de su película *La joven*. El 17 de ese mes entra en España por la frontera francesa. Recorre el país durante unas semanas y vuelve a México, pero ya con el firme propósito de regresar para rodar. No ha sido ajeno a ese propósito el grupo de cineastas españoles —que forman la productora Uninci, Unión Industrial Cinematográfica— que han rodado de enero a mayo de 1959 *Sonatas* en México. Francisco Rabal vuelve a ser persona decisiva para Buñuel durante esas semanas, pues —curiosa circunstancia— le presenta en Madrid al productor mexicano Gustavo Alatriste, quien financiará varias películas posteriores de Buñuel, como *El ángel exterminador* y *Simón del Desierto*.



Regresa, en efecto, en diciembre y se instala en la Torre de Madrid. El rascacielos madrileño será en lo sucesivo su residencia siempre que esté en España. Su proyecto se llama *Viridiana*, que comienza a rodarse el 4 de febrero siguiente con Francisco Rabal como coprotagonista y Uninci, de la que forma parte Rabal, de coproductora, junto con Gustavo Alatriste y el grupo Films 59, de capital español, encabezado por Pedro Portabella. La historia de *Viridiana*, donde intervendrá también la hija del actor, Teresa, con nueve años entonces, por voluntad de Buñuel que quedó impresionado por los ojos de la niña, es bien conocida. A Buñuel le supuso múltiples disgustos, incluso en México, donde su regreso a España para rodar fue considerado poco menos que una traición en círculos del exilio republicano. Las consecuencias para Francisco Rabal fueron igualmente penosas, aparte de la crisis de la pequeña productora Uninci, Rabal conocerá en los años siguientes su etapa más difícil en España, como claro represaliado del Régimen, aunque continuará realizando films de relieve en el exterior, lo mismo en el cine italiano —*El Eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni, *Simon*

Bolívar (1969), de Alessandro Blasetti— que en Iberoamérica —*La mano en la trampa* (1962), de Leopoldo Torre Nilsson, *Cabezas cortadas* (1970), de Glauber Rocha—.

Es curioso que Fernando Rey reconociese la importancia que en su amplia filmografía tendría *Viridiana*, al igual que *Nazarín* lo sería para Rabal, por el film en sí mismo y por la amistad con Buñuel:

Viridiana me salvó la vida, me hizo sentirme vehículo de algo más importante de lo que había estado haciendo. Lo que en el fondo creía una intervención en un papel no muy largo pero interesante, me ha servido de mucho para las producciones extranjeras, en el mundo del cine más que en el mundo del público. Y lo que es más importante, la aproximación a Buñuel, la amistad con Buñuel.⁸

Buñuel, pese a *Viridiana*, sigue viajando a España, Rabal rueda mucho fuera de ella y la correspondencia entre ambos evidencia que el director echa en falta en algunas de sus estancias españolas no poder reunirse con el actor, aunque pueda hacerlo con su hermano Damián, con el que también tendría buena amistad.⁹ «No puede imaginarse cómo me acuerdo de nuestras aventuras filmicas y cómo quisiera reanudarlas», dice en una de esas cartas, mediado 1962. En 1963, al menos, van a coincidir como actores en un film de Carlos Saura, *Llanto por un bandido*, protagonizado por Francisco Rabal y en el que Luis Buñuel realiza un pequeño papel de verdugo. Es la época también en que el eterno y duro bromista que es Buñuel juega a enfrentar, sin éxito, a Francisco Rabal con Fernando Rey.¹⁰ Los dos actores españoles y el francés Michel Piccoli, serán los principales amigos del aragonés entre los actores con los que trabajó. El actor gallego será protagonista de *Tristana* (1969), la siguiente película española de Buñuel,¹¹ quien aparentemente sopesa darle un papel en ella a Rabal, al menos así se lo asegura en una carta: «Me entusiasmaría que trabajases tú, pero por desgracia

⁸ Véase CEBOLLADA, Pascal (1992), *Fernando Rey*, Centro de Investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, Madrid, página 184.

⁹ En sus memorias, Rabal llega a afirmar que su padre, su tío Luis Buñuel y su hermano Damián han sido sus principales maestros. Véase RABAL, Francisco, obra citada, página 23.

¹⁰ Véase HIDALGO, Manuel (1985), *Francisco Rabal... un caso bastante excepcional*, Valladolid, XXX Semana internacional de Cine, página 57.

¹¹ La primera película de Fernando Rey con Buñuel fue *Viridiana*, pero el actor español será protagonista de tres de las cuatro últimas películas de Buñuel: *Tristana*, *El discreto encanto de la burguesía* y *Ese oscuro objeto del deseo*.

el papel del pintor no es digno de ti. ¡Si lo pudiera “hinchar”! Veremos». El proyecto *Tristana* tardaría en concretarse, pues esa carta lleva fecha de 18 de marzo de 1963. Luis Buñuel y Fernando Rey visitarán a Francisco Rabal en el sanatorio en que será operado tras el grave accidente de tráfico que el actor sufre en 1963 y del que le quedará la cicatriz en el rostro. Al año siguiente, en otra de sus cartas, celebrando la recuperación del actor, se pregunta el realizador: «¿Cuándo volveremos a trabajar juntos, Paco? ¿Con lo que nos divertimos!» En otra carta posterior Buñuel bromeará a cuenta de un proyecto de filmar *Don Quijote* con Francisco Rabal como Sancho Panza. Rabal a su vez imitará con acierto al realizador aragonés ante las cámaras de la televisión francesa en 1966. Y no sólo imita a Buñuel, también a sus familiares, como reconoce Conchita, la hermana del realizador. Pero en ese año llegará al fin para el actor la oportunidad de intervenir en otro film de Buñuel, en Francia, *Belle de jour*. Es un papel pequeño, le dice Buñuel, pero Rabal lo acepta. «Con usted abro la puerta y digo buenos días, o ni eso siquiera». En principio el papel asignado es el de Hipólito, un sirio; una vez que lo ha aceptado Francisco Rabal, Buñuel lo transforma en un murciano que canta una cartagenera —propuesta de Rabal— y recita unos versos de *Don Juan Tenorio* —en español— ante una prostituta, si bien esta última parte fue finalmente suprimida. Buñuel, una vez más, bromeará en sus cartas a Rabal afirmando que, dado que el francés del actor «no lo entiende nadie», tendrá que ser doblado, aunque lo cierto es que Rabal habla por entonces francés e italiano correctamente. E incluso interviene en una serie de la televisión francesa sobre clásicos españoles, *Los ángeles exterminadores*. Rabal y Buñuel acudirán juntos, con otros protagonistas del film, al Festival de cine de Venecia de 1967. La película, que obtuvo el León de Oro en el festival, sería también un éxito económico.

Ya no volverá Francisco Rabal a ser dirigido por Luis Buñuel. Y no por falta de proyectos, los testimonios sobre la amistad entre ambos y la propia correspondencia están llenos de alusiones a muchos proyectos fallidos. En esas cartas abundan las quejas del propio Buñuel sobre su estado de salud. Lamenta que no haya un papel adecuado para Francisco Rabal y Fernando Rey en *El fantasma de la libertad*: «me he roto los cascos pensando en la manera de meteros, pero no he sabido cómo», escribe, y hasta bromea, como siempre: «Si mi salud sigue bien e hiciera otro film en España, tengo esbozado un asunto para ti y Fernando (Rey), éste de judío y tú de palestino».

Actor y director, no obstante, se ven ahora con relativa frecuencia, y comen juntos. Buñuel no es amigo de almuerzos con muchos comensales, no lo ha sido nunca, pero ahora además porque su sordera le dificulta seguir

las conversaciones, y la comida es la gran oportunidad de charlar, frecuente por ello el almuerzo al mediodía bis a bis, mientras abandona también las cenas. En 1975 el semanario español *El Europeo* publica una entrevista con Buñuel en la que éste afirma que Francisco Rabal es su actor favorito y que es mejor que Marlon Brando. Buñuel declara —en carta a Rabal— no recordar cuándo y cómo concedió la entrevista, pero se ratifica en la afirmación.¹²

La última carta de Buñuel a Rabal lleva fecha del 25 de mayo de 1982, su párrafo final es sumamente revelador: «lástima que ya no tenga fuerzas para hacer más cine. Moriré sin haber hecho otra película contigo. Las que hice me han dejado un gratisimo recuerdo, de amistad verdadera. Un abrazo enorme de tu tío, Luis».¹³ Un año después, el 29 de julio de 1983, Buñuel fallecía en ciudad de México. Este mismo año Rabal rueda *Truhanes*, dirigida por Miguel Hermoso, y gana el Premio Nacional de Cinematografía otorgado por el Ministerio de Cultura. Atraviesa un gran momento. Rueda *Los Santos Inocentes*, dirigida por Mario Camus y gana el premio de interpretación de Cannes, junto con Alfredo Landa. Pero ha perdido ya al amigo sordo y bromista.

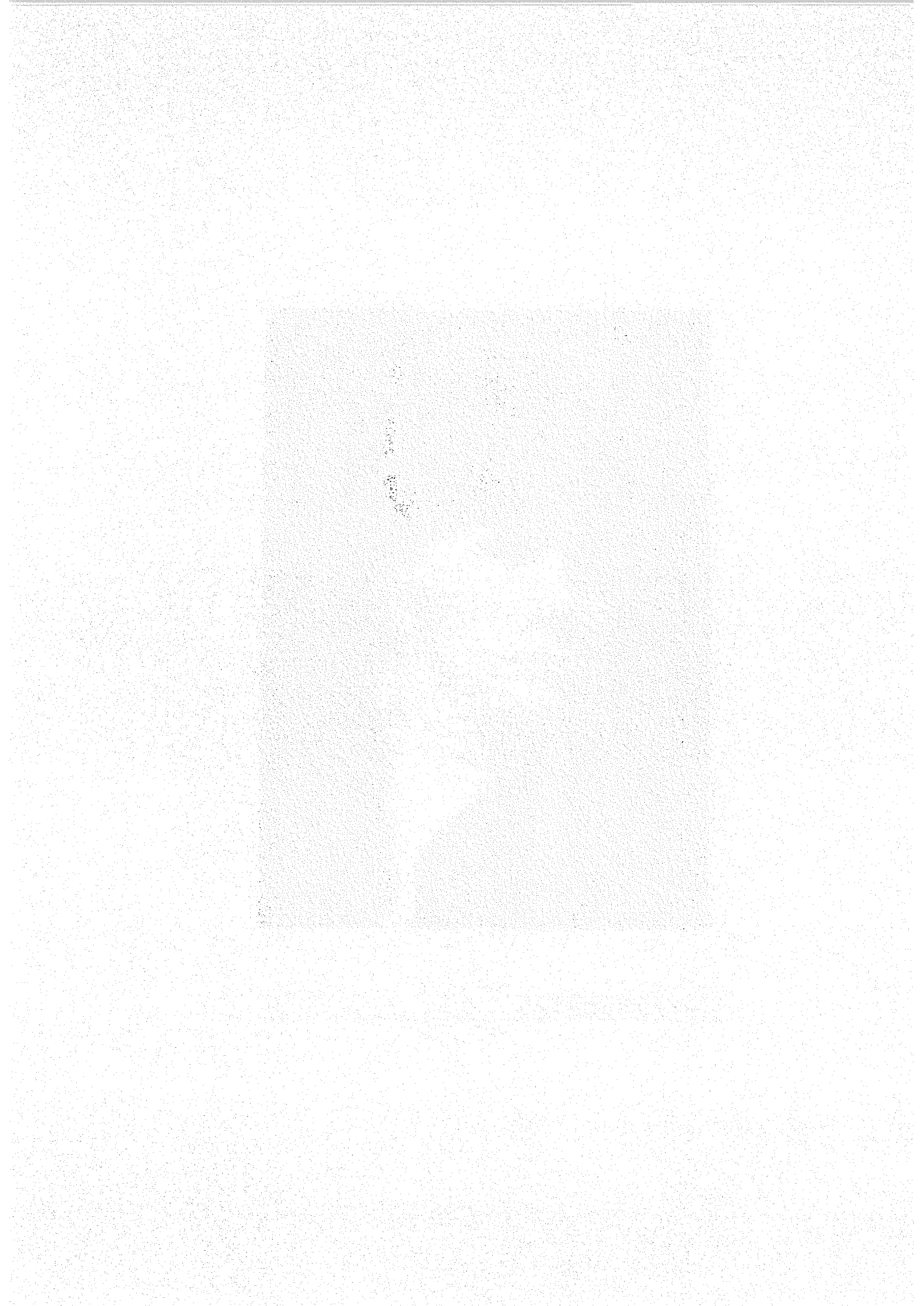
Años después Rabal confesaba a un crítico: «Yo sueño casi todas las noches con Buñuel. Creo que no se ha muerto. Le hablo y pienso que me escucha».¹⁴ Parece una exageración, pero el actor reitera muy similares afirmaciones en distintos momentos. Es una amistad que ha calado hondo y una ausencia que se deja sentir.

¹² Guerrero Ruiz, Pedro, obra citada, página 81.

¹³ Guerrero Ruiz, Pedro, obra citada, página 86.

¹⁴ ROMAN, Manuel (1996), *Los cómicos*, tomo V, Royal Books, Barcelona, página 35.





FRANCISCO RABAL EN TELEVISIÓN: *JUNCAL*, DE JAIME DE ARMIÑÁN

Por

INMACULADA GORDILLO

La primera intervención de Francisco Rabal en Televisión Española fue pocos años después del inicio de las emisiones regulares en nuestro país, concretamente en 1960. En los primeros años de la televisión española el nuevo medio servía de experimento, de improvisación y de escuela para los nuevos profesionales. En aquellos años, la ficción estaba basada, sobre todo, en adaptaciones teatrales y encargan la responsabilidad de los dramáticos en la primera época a Juan Guerrero Zamora, que provenía de la radio y apenas contaba con ninguna experiencia televisiva.

Por entonces, como recuerda Guerrero Zamora¹ dominaba el “orden y mando”, y se ve obligado a montar en muy poco tiempo *La vida es sueño*, su primera obra larga para emisión en televisión. Guerrero Zamora había visto representar esta obra a Francisco Rabal en el teatro y lo contrata para la televisión. Se emite el 23 de mayo de 1960.

Los papeles principales los interpretan Paco Rabal y Asunción Balaguer. Rabal cobró 3000 pesetas por protagonizar la obra de Calderón.

El papel de Segismundo no fue el único clásico que interpretó para la televisión. No mucho más tarde fue Don Juan Tenorio, junto a Concha Velasco y Juanjo Menéndez, en una adaptación realizada y dirigida por el otro realizador de dramáticos de televisión, junto con Juan Guerrero Zamora: Gustavo Pérez Puig.

¹DÍAZ, LORENZO (1994): *La televisión en España. 1949-1995*, Madrid: Alianza Editorial.

Su siguiente grabación televisiva nunca fue emitida y se da el primer caso de censura debido a sus ideas políticas. Esta vez no se trataba de un programa de ficción, sino un formato tomado de la BBC centrado en la entrevista a un personaje, titulado *Esta es su vida*. Estaba dirigido por Eugenio Pena en 1963, quien recuerda: «El primero que hicimos, el piloto, que nunca se emitió, fue sobre Paco Rabal, que tiramos al cesto de los papeles porque no nos gustó».² El programa fue presentado por Federico Gallo, quien gracias a él consiguió gran popularidad. El episodio sobre Paco Rabal, que salía con su mujer y sus hijos, no se emitió en realidad por censura política: cuando descubrieron que Paco Rabal era miembro del Partido Comunista dieron orden desde Madrid para que no se emitiera.³

Su siguiente aparición televisiva importante fue en la serie *Cristóbal Colón*, dirigida en 1966 por Vittorio Cottafavi. *Cristóbal Colón* fue una miniserie de cuatro episodios fruto de una de las primeras coproducciones entre TVE y la RAI, con un guión de Dante Guardamagna y Lucio Mandara, e interpretada por Aurora Bautista, Alfredo Mayo, Julieta Serrano y Asunción Balaguer.

Para encarnar a Cristóbal Colón —afirma Cottafavi— se necesitaba un rostro marinero, un ojo de profeta, y un gran actor. Por eso se eligió a Francisco Rabal. No sólo supo construir una admirable interpretación, sino que fue infatigable, buen compañero y dispuesto a todo tipo de colaboración. Al final del rodaje yo veía a Paco en aquél que había descubierto varios años antes interpretando en el teatro el Segismundo de *La vida es sueño*, es decir, un primer actor que no tiene ante sí más límites que los de su aspecto físico y su cara.⁴

Años más tarde, después de haber rodado un buen número de películas italianas, en 1984, Rabal vuelve a participar en una serie de televisión rodada en este país. Esta vez fue *La priovra*, dirigida por Damiano Damiani y otros directores italianos.

² DÍAZ, LORENZO, 1994, página 304.

³ Treinta años después, una vez que la democracia entró también en TVE, en otra fase del mismo programa *Esta es su vida*, Ricardo Fernández Deu lo entrevistó de nuevo en 1993.

⁴ HIDALGO, Manuel (1985): *Francisco Rabal... un caso bastante excepcional*, Valladolid: 30 Semana de Cine, páginas 96 y 97.

Jaime de Armiñán

Por otro lado, Jaime de Armiñán⁵ aunque se licencia en derecho, desde los años cincuenta comienza a estrenar obras de teatro. A finales de esa década, sus éxitos teatrales le permiten empezar a escribir guiones para televisión. Provenía del teatro y le encargan una serie de programas infantiles titulada *Érase una vez* con una duración de 15 minutos cada capítulo.

Comencé a escribir con optimismo y pensando, poco menos, que me encontraba en los estudios de la Metro en Hollywood. Sacaba pieles rojas a caballo, elefantes, incendiaba castillos... Me arrancó de mi error el hombre que iba a realizar mis guiones. Se llama Enrique de las Casas.⁶ [...] Sin embargo, y me rijo por rigurosos datos estadísticos, mis guiones de *Érase una vez* no gustaron a los niños. Algunas personas mayores, en cambio, estaban encantadas con *Érase una vez*.⁷

A pesar de estos malos principios, Jaime de Armiñán se encontraba cómodo en el nuevo medio:

Desde el primer momento me moví a gusto en la televisión. Me faltaba oficio, quizá. Tal vez ahora, para mi desgracia, me sobre, pero instintivamente —y en ello no hay ningún mérito, ni vean ustedes inmodestia en mis palabras— di con la fórmula de la televisión.⁸

Su segunda experiencia televisiva se tituló *Cuentos para mayores*, un espacio de treinta minutos de carácter quincenal donde se escenificaban cuentos fantásticos o de humor. Estuvo en pantalla durante ocho meses, pero tampoco ofreció grandes resultados con relación a la audiencia.

Sin embargo, llegó un momento en que ya no trabajó por encargo, sino que él mismo propuso una serie, así como al actor que debía protagonizarla. Así, en 1959 se puso en marcha una serie titulada *Galería de maridos*, interpretada por Adolfo Marsillach y Amparo Baró. Estuvo en antena casi un año con un gran éxito de audiencia.

Galería de maridos, para los que no lo hayan visto o no lo recuerden, pretendía mostrar, en un espacio de quince minutos, a los diferentes tipos

⁵ Jaime Armiñán Oliver nace en Madrid en 1927. Paco Rabal nació un año antes en Águilas, Murcia.

⁶ ARMIÑÁN, Jaime (1963): Guiones de televisión, Madrid: Rialp, página 14.

⁷ ARMIÑÁN, Jaime, 1963, página 14-15.

⁸ ARMIÑÁN, Jaime, 1963, página 14.

de cónyuges que forman la fauna matrimonial. Desde el tímido al guapo, pasando por el enamorado o el sucio.⁹

El gran éxito de este programa llevó a antena otro similar: *Galería de esposas*, interpretado por Margot Cottens, Alicia Hermida y Antonio Ferrandis: con este trío protagonista (la esposa, el marido y la chica para todo) se mantuvo de nuevo casi un año en antena. Al comenzar la siguiente temporada Armiñán volvió con dos nuevos programas: *Una pareja cualquiera* (la continuación de *Galería de esposas*) y *Álvaro y su mundo*. La primera era interpretada por los mismos actores que *Galería de esposas* y se mantuvo en antena hasta 1962. *Álvaro y su mundo* lo iniciaron Rafael Alonso, Gracia Morales y Agustín González. Cuando al primero le ofrecieron intervenir en varias películas fuera de España, tuvo que abandonar la serie, que entonces se llamó *El personaje y su mundo*.

Otra de las series televisivas de Armiñán de las décadas de los sesenta y setenta fueron *Mujeres solas*, que después se llamaría *Chicas en la ciudad*, *Confidencias* (1963), *Las doce caras de Juan* (1967), *Fábulas* (1968), *Las doce caras de Eva* (1971), *Tres eran tres* (1972), etc. En 1985 Jaime de Armiñán rueda la serie *Cuentos imposibles* en la que intervienen Fernando Fernán Gómez, Amparo Baró, Agustín González o Álvaro de Luna. El último capítulo de la serie es *Juncal*, protagonizado por Paco Rabal. En junio de 1985 Rabal obtiene el premio Teleconfronto por su interpretación de Juncal en los *Cuentos imposibles*. La concesión de este premio le pilló rodando con Armiñán *La hora bruja*. Después de rodar este episodio, el mismo Paco Rabal quiso hacer una serie completa, aunque en un principio Armiñán no quería «por no repetir algo que ya había hecho».¹⁰ Pero además de la cabezonería de Paco Rabal, se empeñó Pilar Miró, Directora General de TVE en aquel momento. Así se hicieron siete episodios de una hora con un formato de miniserie.

En la época de la transición política española, la producción de ficción se inclina hacia el terreno de las miniseries. Este género se caracteriza, principalmente, por el desarrollo de una historia estructurada serialmente y acotada en un número de capítulos poco numeroso, a diferencia de otros productos de ficción televisiva.¹¹

⁹ ARMIÑÁN, Jaime, 1963, página 17.

¹⁰ DÍAZ, LORENZO (1994): *La televisión en España. 1949-1995*, Madrid: Alianza Editorial, página 230.

¹¹ Jaime de Armiñán comenta, a propósito de este formato televisivo: «Creo que este tipo de series, en donde hay un vivero interminable es en nuestra literatura costumbrista y

Juncal de Jaime de Armiñán (1987)

Juncal puede considerarse la historia de la redención de un viejo torero lisiado y retirado. No es la primera producción de Francisco Rabal relacionada con el mundo taurino; recordemos que ya había rodado películas como *Los clarines del miedo* (1958) de Antonio Román, *A las cinco de la tarde* (1960) de Juan Antonio Bardem, *Currito de la cruz* (1965) o *Sangre en el ruedo* (1968) ambas de Rafael Gil. En la serie de televisión Rabal, más que vivir el mundo del toro y las glorias del toreo, es un personaje que recuerda y añora continuamente, que vive con un pie en el presente y otro en el pasado y que su mejor paisaje y la mujer más bonita será siempre la plaza de la Maestranza de Sevilla. A la plaza la saluda diariamente, llamándola «mi reina».



El personaje de Juncal es el centro absoluto de este relato. Francisco Rabal da vida y recompone un personaje perfectamente perfilado desde el guión. Su principal rasgo es su dignidad, a pesar de que el precio que tiene que pagar por ella es elevado. Juncal es un hombre profesionalmente acabado: un toro lo dejó inútil para su oficio, y desde entonces lleva de recuerdo una cojera y un cuerpo lleno de cicatrices. De todos modos sigue siendo coqueto, conquistador y admirador de las mujeres bonitas, faceta que da origen al primer punto de giro de la serie. Porque nosotros lo descubrimos bien vestido, y aparentemente con

es por donde tenían que ir las televisiones, y el gran pecado de la televisión pública es haber entrado al trapo que le ha tendido la televisión privada y competir en esa telebasura que tanto daño está haciendo al medio». DÍAZ, LORENZO (1994): *La televisión en España. 1949-1995*, Madrid: Alianza Editorial, página 230-231.

los problemas económicos resueltos. Sin embargo, su afición a las mujeres hace que Teresa, la mujer con la que vive y quien le mantiene, le eche de casa cargado solamente con una maleta con unas pocas ropas y la enciclopedia taurina conocida como *El Cosío*.

La serie *Juncal* contó con un conjunto de principales y secundarios importantes. En primer lugar hay que destacar a Rafael Álvarez *el Brujo*, el Sancho Panza fiel y lleno de cariño por su patrón. Rafael Álvarez es *Búfalo*, el amigo que nunca falla, la sombra del torero, su compañero por siempre.

Emma Penella, es la mujer que lo encuentra pobre y solo después de haber abandonado a su familia, su vieja amante y compañera durante muchos años. Frente a ella, Carmen de la Maza es la esposa abandonada y recuperada en la vejez, la madre de su hijo torero. María Galiana es la sirvienta que se convierte en alguien de la familia y Fernando Fernán Gómez será un sacerdote amigo de su esposa. Por otro lado, Cristina Hoyos es la esposa de Búfalo y Lola Flores su suegra. Otros intérpretes: Manolo Zarzo (su hermano y el encargado de llevar la carrera de su hijo), Beatriz Carvajal, Mercedes Hoyos, Concha Rabal, Mercedes Lezcano, Mireia Ross, Diana Peñalver, M^a Luisa Ponte, Luis Miguel Calvo, etc.

Francisco Rabal se había enamorado del personaje de *Juncal*, por ello insistió a Armiñán para que se rodase la serie. Realmente en esos años no le faltaba el trabajo a Rabal, pues venía de interpretar las siguientes producciones españolas (y omito varias películas italianas): *La hora bruja* (1985) de Jaime de Armiñán, *Los paraísos perdidos* (1985) de Basilio Martín Patino, *Tiempo de silencio* (1986) de Vicente Aranda, *El hermano bastardo de Dios* (1986) de Benito Rabal, *El disputado voto del señor Cayo* (1986) de Antonio Giménez-Rico, *Divinas palabras* (1987) de José Luis García Sánchez.

Armiñán realiza esta serie después de la película *Mi general*, donde trabajó con Teo Escamilla como director de fotografía. Para la serie de televisión vuelve a contar con él, a quien le unía gran amistad y con quien mantenía una colaboración profesional que duraba ya muchos años y pasaba por la mayoría de las películas de Armiñán.¹² Este cineasta sevillano estaba muy relacionado con el mundo de los toros: curiosamente, comenzó su trayectoria como operador cinematográfico rodando corridas de toros, como

¹² Como en *Mi querida señorita* (1971), *Un casto barón español* (1973), *El amor del capitán Brando* (1974), *Nunca es tarde* (1977), *El nido* (1980), *En septiembre* (1981), *Stico* (1984), *La hora bruja* (1985), *Mi general* (1986), *Al otro lado del túnel* (1994) y la serie de TVE *Una gloria nacional* (1994).

ayudante de su hermano Pepe Escamilla. Pepe era operador de Televisión Española, y se dedicó —desde sus comienzos hasta el momento de jubilarse—, al mundo de la información taurina. Teo Escamilla compartía esta afición con Armiñán y con su hermano, y precisamente en la serie *Juncal* Pepe Escamilla trabajó como asesor, aportando contactos y detalles relacionados con el mundo de los toros.¹³

En vista del éxito y del aprecio que tanto Rabal como Pilar Miró le tienen al personaje, Armiñán decide no darle la posibilidad de continuar sus andanzas y dice: «Maté a Juncal para no hacer *Juncal-2*». Recordando el rodaje de este final, Teo Escamilla se expresa del siguiente modo:

Recuerdo cuando rodábamos el final de *Juncal*, en el que Paco Rabal muere en la mesa de operaciones de la enfermería. Llevábamos una hora en silencio total como si estuviese herido de verdad y cuando por fin muere, noté que unas lágrimas me impedían ver. Me giré y vi que todo el equipo estaba igual. Si eso lo notamos en el plató, luego transcende al público. Cuando miras por cámara y te llega lo que hace el actor, te lo crees todo.¹⁴

Años más tarde, Paco Rabal y Jaime de Armiñán intentaron repetir el éxito de *Juncal* con la serie *Una gloria nacional* (España, 1994). Sin embargo esta serie no pudo gozar del favor del público ya que fue un móvil dentro de la programación de TVE: cambió su día y la hora de emisión en varias ocasiones, aunque predominando una franja horaria de madrugada y, además, no se publicitó suficientemente. El mismo Armiñán comenta a propósito de este desprecio:

Una gloria nacional hubiera barrido igual que *Juncal*, no sé por qué la han tratado tan mal. Me gustaría saber por qué la han tratado así. Me encontré con Jordi García Candau un día, en casa de Mónica Randall, en un cumpleaños de ella, se hizo el loco. No me lo explico, porque eso ha costado mucho dinero: 800.000.000 de pesetas. A Paco Rabal ya le han dado tres premios por esta serie y él con mucha gracia me decía: Me lo han debido dar los noctámbulos.¹⁵

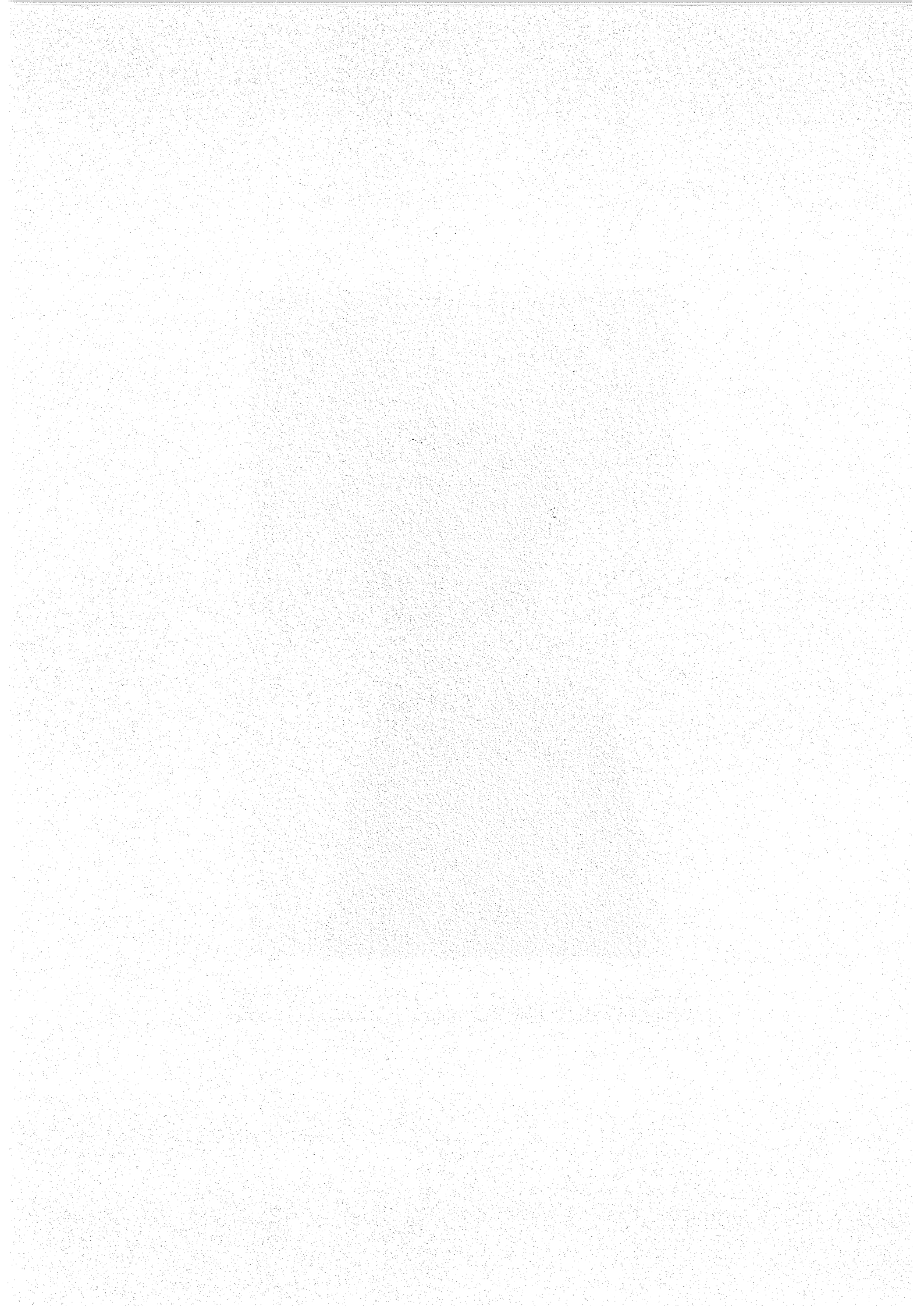
¹³ OLID, Miguel (1988): *Querido Teo. Teo Escamilla, cineasta*, Sevilla: Área de Cultura del Ayuntamiento, página 47.

¹⁴ OLID, Miguel (1988), página 37.

¹⁵ DÍAZ, LORENZO (1994): *La televisión en España. 1949-1995*, Madrid: Alianza Editorial, página 231.

En su última etapa profesional Rabal se entrega, sobre todo, al cine. De todos modos, hace todavía una incursión en televisión en la serie dirigida por Fernando Trueba, titulada *La mujer de tu vida*. Rabal, junto con María Barranco, intervino en el episodio titulado *Una mujer cualquiera*.





RABAL-AZARÍAS: DOS PERSONAJES FUERA DE LO COMÚN

Por
ADRIÁN HUICI

Como es sabido de todos, *Los Santos Inocentes* de Mario Camus es la adaptación cinematográfica de una novela de Miguel Delibes, escrita en los años 60, es decir, cronológicamente hablando, en la misma época en que se desarrollan los hechos narrados, pero publicada en los 80 por temor a la censura, lo cual ya debe darnos que pensar, máxime si tenemos en cuenta que Delibes, católico practicante, funcionario, honesto padre de numerosa familia, no fue ni mucho menos un *out-sider* durante el periodo franquista, aunque tampoco incurrió, como alguno de sus colegas, en el colaboracionismo. Pero tiempo tendremos más adelante para adentrarnos en cuestiones políticas que recorren y fundamentan tanto la novela como la película.

En principio, digamos que la relación entre texto escrito y cinematográfico es tan estrecha (casi se podría hablar de una transposición literal a imágenes de lo que se puede leer en la novela) que no se puede hablar de una sin referirnos a la otra.

Sin embargo, en *Los Santos Inocentes*, dicha relación produce un fenómeno aún más curioso, y es el hecho de que una vez que existe la película, resulta muy difícil regresar a la novela sin tener en cuenta las imágenes, la caracterización física de los personajes, el timbre de sus voces, etc., tal y como los hemos visto en la pantalla.

Decía Borges que los grandes escritores crean a sus precursores y los enriquecen. Algo similar se podría decir del texto filmico que matiza, enriquece y permite observar la novela desde otros ángulos, siempre reveladores de una realidad y de un momento determinado de la historia de nuestro país.

En buena medida, pensamos que ese enriquecimiento, esa perspectiva más amplia e impactante, se debe no sólo a las leves pero significativas variaciones que sufre el guión respecto al original de Delibes, sino también y muy especialmente a las soberbias interpretaciones de las que se beneficia la película y, de entre ellas, ninguna más grande que la composición que de Azarías realiza Francisco Rabal, tanto que para cualquiera de nosotros sería prácticamente imposible imaginar a Azarías con otros aspectos, otros andares y otra voz que no sean las del actor. En este caso, el tópico se cumple plenamente y realmente la interpretación de Rabal puede considerarse una verdadera creación.

Pero ahora dejaremos momentáneamente la figura de Azarías-Rabal para referirnos a algunos aspectos de la obra y de ella diremos que tanto la novela como la película pueden y deben leerse en clave simbólica, ya que la permanencia en el nivel puramente literal implicaría la desaparición del poder semántico y del gran efecto que producen en el público. En otros términos, si la milana sólo fuese un pajarraco amaestrado, y el señorito Iván únicamente un terrateniente despótico, si el ahorcamiento de éste fuese solamente un acto de venganza llevado a cabo, confusamente, por un disminuido mental, entonces no excederíamos los límites de la llamada España profunda y de los telediarios, es decir, estaríamos en Puerto Hurraco y no en la gran literatura y el gran cine. Y si lo estamos es porque, precisamente, cada uno de los elementos de la novela-película es un componente de la realidad más cruda y, a la vez, adquiere una dimensión simbólica que sobrepasa dicha realidad, que la sobrepasa no como un acto de evasión sino de iluminación y conocimiento.

En este sentido, se puede afirmar que el cortijo en el que se desarrollan las vidas lastimosas de unos personajes oprimidos hasta extremos insufribles, al menos para la mentalidad actual, por unos terratenientes que ejercer el poder sin límites, ese cortijo bien podría ser una metáfora de lo que fue la España de la posguerra, la España de la victoria y de los vencidos. Se puede establecer una relación de micro a macrocosmos, en la que Paco, Azarías, Régula y los demás asalariados representan a esa enorme masa de hombres y mujeres que con la guerra perdieron todas sus aspiraciones a una vida mejor, mientras que, indudablemente, la marquesa, el señorito, el

obispo y los ministros que frecuentan el cortijo (una España en miniatura) donde satisfacen sus inclinaciones cinegéticas, emulando al Caudillo, a la vez que cierran negocios y sellan pactos, representan a los vencedores del año 39.

Naturalmente, Azarías pertenece al mundo de los oprimidos, de los que padecen injusticia; de hecho, al comienzo de la novela y de la película, nuestro personaje aparece en el cortijo de la Marquesa porque su señorito le ha despedido, «por viejo» y más tarde nos enteramos que a su hermano

Ireneo «Franco lo mandó al cielo», expresión ésta última que no requiere de mayores comentarios.

Sin embargo, no todas las espaldas se doblan del mismo modo ante el yugo, y en ese sentido, podemos decir que, siempre dentro de la clase de los explotados, Azarías es un caso aparte. Ya su nombre está pleno de significaciones, puesto que Azarías es un personaje bíblico del *Libro de Daniel* que, junto con dos amigos, prefiere la muerte antes que adorar a un ídolo de oro construido por el rey Nabucodonosor. Por otra parte, nuestro hombre reúne dos de las características fundamentales de los grandes personajes delibeseanos, es decir, inmersión plena en el mundo natural, que se presenta como puro e impoluto frente a los vicios de la ciudad en una clara opción rousseauiana, y asociación del personaje con el mundo de los niños, con la inocencia que le es inherente, con lo cual, se está construyendo una imagen edénica en la que se combina naturaleza con infancia, es decir, con el paraíso



perdido, a lo cual debemos agregar, siempre en esta misma línea, el entendimiento casi mágico con los animales que hacen de Azarías un personaje de indudable raigambre franciscana.

Azarías es un ser anormal, pero no sólo porque sea un disminuido mental, sino porque se sale de la norma, del molde en el que, por su origen, debería encajar. Se trata de un ser que tiene su propio mundo, en el que conviven sin contradicción alguna la Niña Chica, el cárabo o la milana..., un mundo no violado por los amos, al menos de momento.

En este sentido, podemos decir que Azarías, dentro de los de su clase, es el hombre más libre del cortijo. Así por ejemplo, es el único que se permite hacer cosas inútiles para los señores, como “correr el cárabo”, adiestrar animalitos, dormir cuando le da la “perezosa” y finalmente, castigar a Iván. Por otra parte, y siempre en la línea de la lectura que venimos haciendo, hay una costumbre de Azarías que es todo un símbolo de su ejercicio de la libertad: nos referimos a sus “aliviadas”, que se producen en el propio territorio de los señores. Todos sabemos el desprecio que lleva implícita la expresión castellana “cagarse en”. Paralelamente, resulta patética la actitud de Paco, desesperado por ocultar las huellas de las aliviadas que no son otra cosa que las marcas indicativas de que en ese cortijo hay un hombre libre. En otros términos, podemos encuadrar a Paco dentro de lo que tan acertadamente Erich Fromm ha llamado «el miedo a la libertad», en este caso, a la libertad del otro.

Sobre la base de lo que hemos dicho, cabe preguntarnos quién es verdaderamente Azarías. ¿Sencillamente un loco? ¿Un tonto? ¿Un santo? Régula, su hermana, lo llama «inocente», que etimológicamente significa “no nocivo”, “inofensivo”, por otra parte, hasta principio del siglo XX, se les atribuía este adjetivo a los enfermos mentales y, desde siempre, hemos llamado inocentes a los niños (ya hemos mencionado la conexión con la infancia). Inocente, en términos jurídicos, es el “no culpable”, lo cual introduce la ironía, ya que Azarías cometerá un crimen, por lo que debería cuestionarse su carácter de inofensivo y de no culpable. Y sin embargo, seguimos sintiendo que él es el más inocente de todos los seres que habitan este universo, a tal punto que resulta inevitable la conexión con la esfera de lo religioso, de lo sagrado, cosa que puede percibirse desde el mismo título, ya que como es de todos sabido, “Santos Inocentes” son, según el Nuevo Testamento, los niños (una vez más la infancia), asesinados por orden de Herodes. Por lo demás, ya habíamos señalado el carácter franciscano de Azarías, manifestado en su prodigiosa capacidad para relacionarse y comunicarse con los animales, tal y como se demuestra en el episodio en el que es capaz de llamar y

atraer a la milana que se ha posado en un tejado, episodio casi calcado de uno de los pasajes de las "Florecillas", los textos que narran la vida de San Francisco.

Pero la relación de Azarías con la esfera de lo sagrado es aun más profunda y previa a las religiones institucionalizadas. Hemos hablado, al referirnos a la visión de una naturaleza incontaminada en la obra de Delibes, de visión edénica y de paraíso perdido, y ello nos remite directamente al pensamiento mítico, que es precisamente el estadio en el que vive inmerso Azarías.

Encontramos en este personaje una aprehensión emotiva de la realidad que nos permite equipararlo con el hombre arcaico, inmerso en la conciencia mítica. Su percepción del universo no es racional sino intuitiva. Así, el oscurecimiento de la razón le permite establecer una relación simpatética con su entorno —tal y como, según Cassirer (1979) opera el pensamiento mítico— y abrirse camino para alcanzar ese mágico mundo de ensueño, de lo ilógico, donde un hombre puede entenderse con un pájaro hasta llegar a ser uno con él.

Lo dicho nos permite reafirmarnos en el hecho de que Azarías, al menos hasta la muerte de la milana, es un hombre edénico. Máxime si tenemos en cuenta que el paraíso suele considerarse una metáfora de lo que fue el hombre primitivo, sin conciencia de constituir un ente individual, separado y distinto del mundo que lo rodeaba. Por otro lado, el tiempo en el que discurren los días de Azarías se vuelve repetitivo, ritual y, por tanto, circular, mítico, frente a la concepción lineal del pensamiento racional. En otros términos, al igual que Adán y Eva, Azarías vive en un ámbito que lo sitúa fuera de la historia y aun de la autoconciencia.

De hecho, la vida de Azarías discurre como ajena a los diversos dramas que tienen lugar en el cortijo: el sometimiento de su familia al señorito o al capataz, que priva de educación a su sobrina, Nieves, la fractura de su cuñado y la crueldad del señorito, la vida miserable que todos ellos se ven obligados a arrastrar, etc. Azarías parece preocuparse únicamente por las aves o por la Niña Chica, otra criatura irracional, desconociendo que su paraíso es, en verdad, un infierno.

En este sentido, Azarías aparece como un personaje bastante insolidario que sólo es capaz de derramar sus lágrimas por la muerte de un búho y que, consecuentemente, no se resiste (como hace el Quirce, el hijo varón de Paco) ni mucho menos actúa ante tantos atropellos.

Sin embargo, manifestando claramente su carácter paradójico e inclasificable, como buen personaje mítico-edénico, Azarías también probará del

árbol del conocimiento y ello lo llevará a la desobediencia, a la acción y la consiguiente pérdida o expulsión del paraíso que implica el ingreso en la historia.

Ha dicho Erich Fromm que:

Reyes, sacerdotes, señores feudales, patrones de industrias y padres han insistido durante siglos en que la obediencia es una virtud y la desobediencia un vicio [...] La historia humana comenzó con un acto de desobediencia, y no es improbable que termine por un acto de obediencia (1985: 18).

El aprovechamiento histórico de las “virtudes” de la obediencia funciona perfectamente en el cortijo, donde unos pocos mandan y muchos deben obedecer. Obviamente, no debemos simplificar y en preciso matizar las afirmaciones de Fromm. En otros términos, creemos que existe una obediencia positiva, aquella que se basa en la confianza y en el respeto mutuo, frente a una desobediencia negativa, acrítica, basada en la arbitrariedad del que manda. Al mismo tiempo, podemos hablar de una desobediencia negativa, la que se opone irracionalmente a la autoridad, y de una desobediencia positiva, fundada en la lucha contra la injusticia y el despotismo.

Decíamos antes que Azarías es el que desobedece (puesto que no debe haber mayor acto de desobediencia que matar al tirano) y, entre otras cosas, desobedece porque, como ya lo hemos dicho, es el hombre más libre de entre los suyos, por lo que, como vemos, desobediencia y libertad son términos indisolubles. Nuevamente, Fromm:

Una persona puede llegar a ser libre mediante actos de desobediencia, aprendiendo a decir “no” al poder. Pero no sólo la capacidad de desobediencia es condición de la libertad: la libertad es también condición de la desobediencia (ob.cit.: 19).

La desobediencia, por tanto, se asocia no sólo con la libertad sino también, si nos remitimos al mito, con el desarrollo humano. Tanto en la tradición judeocristiana, como en otras muchas (pensemos en el mito de Prometeo), la pérdida del paraíso a causa de un acto de desobediencia implica el acceso al conocimiento. Recordemos que Adán y Eva prueban, precisamente, el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal, y que la serpiente les promete que, al probar de dicho fruto, “sus ojos se abrirán”. En el caso ya mencionado de Prometeo, éste, contra la voluntad de Zeus, entrega el don del fuego a los hombres, fuego que es mucho más que un

instrumento para producir calor, ya que simboliza el acceso del hombre a la cultura y, por tanto, a la propia humanidad, ya que como Esquilo le hace decir a Prometeo, antes de recibir el fuego, los hombres vivían como animales, ignorantes de lo que ocurría a su alrededor.

Ahora bien, ¿cuál es el conocimiento al que accede Azarías? Podríamos decir que la absurda muerte de la milana a manos del señorito le revela a este hombre de mente obnubilada la existencia del mal. Es una experiencia dolorosa la que parece despertar al hombre de su largo sueño e impulsarlo a obrar de una manera que no cuadra con la idea que suele tenerse de un débil mental.

La principal circunstancia que nos lleva a hablar de una iluminación de la conciencia de Azarías es la premeditación con la que lleva a cabo el crimen. Y decimos premeditación porque, en primer lugar, hay que tener en cuenta el tiempo que pasa entre la muerte de la milana y la de Iván (varias horas). Sería lícito hablar de una reacción emocional como causa del crimen si ambos hechos hubieran sucedido simultáneamente. Pero, durante las horas que median entre las dos muertes, Azarías ha tenido tiempo de planear su crimen a la perfección y, naturalmente, en su mente se ha mantenido el recuerdo doloroso de su milana asesinada.

Pero la clave sobre la iluminación de Azarías y la planificación inteligente del crimen nos la da la cuerda de doble grueso: leemos en el texto de la novela:

...cargó la jaula con los palomos ciegos, el hacha y el balancín y una sogá de doble grueso que la de la mañana en la trasera del Land Rover, tranquilo, como si nada hubiera ocurrido. ¿No será esa maroma para mover el balancín, verdad Azarías? y el Azarías para trepar a la atalaya es (173).

Esa cuerda indica que antes de partir, el ahorcamiento ya está planeado, y con inteligencia diabólica: Azarías ha calculado que un hombre, más aún ahorcado, pesa más que unos palomos. Y todavía da otra muestra de inteligencia cuando, ante la pregunta de Iván, salva su plan con una mentira: «...para trepar a la atalaya es».

Parece difícil, a pesar de todo, creer que la conciencia de Azarías haya despertado de su letargo a raíz del golpe recibido por la muerte de su milana. Pero sí podríamos ver en su gesto un súbito resplandor, una iluminación que, momentáneamente, aclara su entendimiento y le permite obrar con la cordura suficiente como para urdir un plan. El mismo texto corrobora la

idea (y más aún la película) de que ese rapto de inteligencia es pasajero y, una vez consumado el hecho, Azarías vuelve a su estado inicial.

En ese sentido, pareciera que su gesto (matar al tirano) difícilmente vaya a modificar el orden establecido: de hecho, al final de la película vemos a Paco y Régula en unas condiciones aún más miserables que al principio. Lo cierto es que Azarías ya no regresará al Edén: la muerte de la milana destruye ese mundo idílico en el que había vivido hasta ese momento. Su crimen lo aleja definitivamente del paraíso.

Sin embargo, creemos que tanto Delibes como Camus intentan mostrar, mediante la elevación a categoría de símbolo del último gesto de Azarías y del vuelo final de la bandada, que ese círculo vicioso de opresión, obediencia ciega y más opresión puede y debe romperse alguna vez. Que aun a riesgo de perder el Edén, es necesario actuar, porque la sumisión y la pasividad, tal y como se ejemplifican en Paco y en Régula, lejos de solucionar el problema lo empeoran, agudizando los defectos de los opresores.

En este sentido, Azarías se transforma en el instrumento de un justicia que los hechos por sí mismos reclamaban, que difícilmente se hubiese podido realizar por medios legales y que solamente un personaje mentalmente enajenado (una vez más en la literatura española, el loco cuerdo) podía haber realizado.

Se plantea aquí el problema de la venganza, de la legalidad o de la justicia por la propia mano, y ello nos remite a la cuestión de fondo, que es la de la disyuntiva entre la acción o la pasividad ante tales situaciones. Azarías es precisamente quien pasa por los dos momentos y quien debe padecer las consecuencias de uno y otro.

El vivir en su propio mundo le significó al hermano de Régula una cierta dosis de felicidad, pero al mismo tiempo, como ya hemos dicho, lo transformó en un ser insolidario. Y, en definitiva, la inacción en la que vivió por más de sesenta años, su falta de preocupación por los sucesos de su alrededor, al igual que la obediencia perruna de Paco, no hizo sino ayudar a que el señorito se acostumbrar a hacer y deshacer, sin ninguna traba, y entre esas cosas que Iván se permitía entraba también el poder disparar a la milana, con lo que el ave se convierte en víctima indirecta de la indiferencia de su amo.

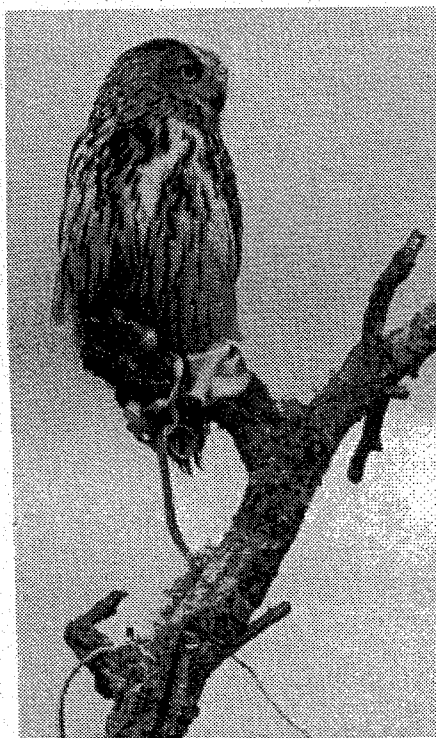
Ahora bien, una vez que el mal penetra en Arcadia, ésta deja de ser el paraíso que era, porque hay una mancha que lo contamina todo. A Azarías sólo le quedan dos caminos. O intenta permanecer en ese mundo que se degrada inexorablemente, o se decide a abandonar el no-tiempo del mito para ingresar definitivamente en la historia. La opción por la segunda alternativa es la que lo lleva a matar a Iván.

Y aunque el precio a pagar es muy caro, su gesto permanece como modelo —en esto mantiene su contacto con el mito. Un gesto, pues, que eleva al hombre a la altura del arquetipo: en la realidad difícilmente un individuo solo pueda terminar con la dictadura; pero en el plano arquetípico, y por tanto simbólico, puede funcionar como el héroe civilizador que, al igual que el ya mencionado Prometeo, le hace a la humanidad un don esencial para su desarrollo.

El don de Azarías, que implica su sacrificio, será el haber mostrado que hay que desobedecer y luchar contra la dictadura. No hace falta aclarar que en ningún momento se nos sugiere que haya que ahorcar a todos los autoritarios que pululan por el mundo. Es una metáfora. Lo que sí se nos propone es que, frente a una situación de opresión, deberíamos imitar la actitud de Azarías, que no deberíamos quedarnos paralizados ante la brutalidad.

La prueba de que a nivel simbólico el gesto de Azarías es válido lo tenemos en la escena final del libro y de la película, que nos muestra una bandada de pájaros volando libremente. Es sabido que las aves, por sí mismas ya son un símbolo de libertad, pero aquí su carga semántica es aún mayor en virtud del contexto. Porque, justamente, estamos ante una obra que habla de aves, de principio a fin. Pájaros que se martirizan arrancándoseles los ojos, pájaros que se matan a mansalva y una milana asesinada por puro capricho.

Aquí es, entonces, donde el gesto de Azarías cobra todo su valor: él ha matado al dictador y ahora la bandada puede volar sin temor. El tirano ha desaparecido gracias al sacrificio del

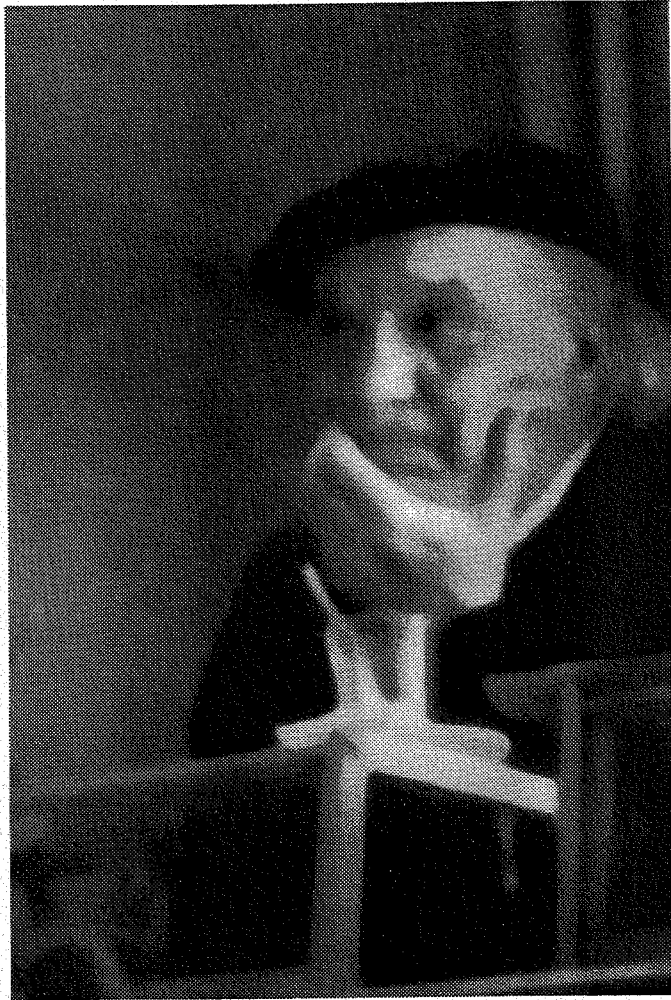


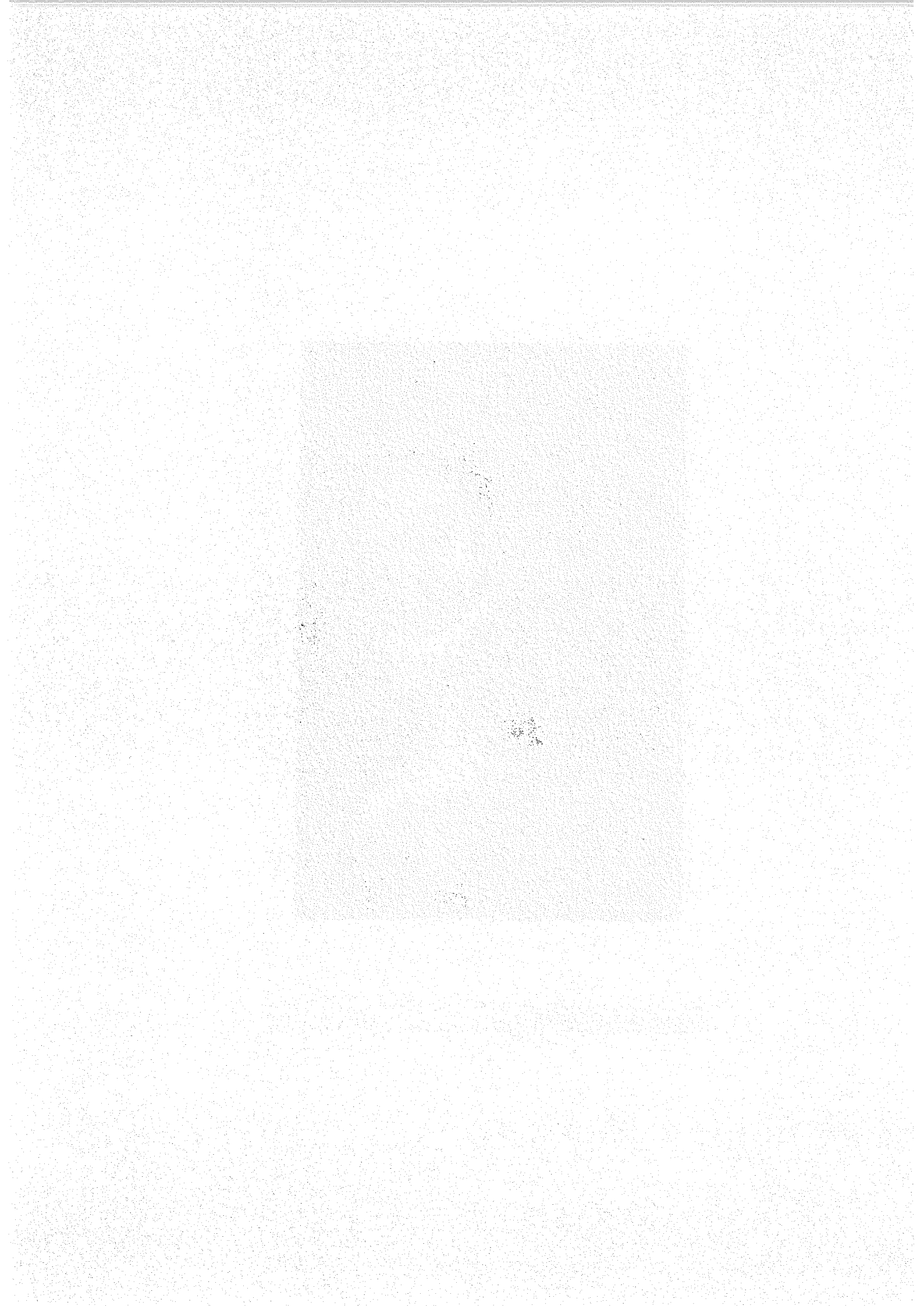
más inocente entre los inocentes y ello significa la vida y la libertad para la bandada que puede efectuar ese vuelo rasante sobre la copa de la encina para saludar a su libertador y demostrarle que su sacrificio no ha sido inútil, que vale la pena correr el riesgo de desobedecer porque, si bien los peligros son grandes, mucho mayor es el premio.

Paco Rabal tuvo el extraordinario talento de encarnar a este personaje dotándolo de una riqueza tal que creo no exagerar si afirmo que cada vez que leamos o pensemos en *Los santos inocentes*, no podremos dejar de escuchar una voz aterciopelada que por siempre susurrará en nuestros oídos esa oración laica que dice: «milana bonita, milana bonita».

Bibliografía

- Cassirer, E. (1979): *Antropología filosófica*, México, F.C.E.
Delibes, M. (1985): *Los santos inocentes*, Barcelona, Planeta.
Fromm, E. (1985): *Sobre la desobediencia*, Barcelona, Paidós.





GOYA EN BURDEOS, EL ARTE COMO ESPEJO DEFORMANTE DE LA VIDA

Por

MÓNICA BARRIENTOS BUENO

Goya en Burdeos (1999) es la película número treinta de Carlos Saura, un proyecto madurado a lo largo de los años y dedicado a su hermano Antonio, pintor fallecido poco antes. Siempre pensó en Francisco Rabal como protagonista y vuelve a contar con Andrés Vicente Gómez como productor tras *¡Ay, Carmela!* (1990).¹

Este film se inscribe en el género de biografías de pintores, donde se resalta el carácter único e incomprendido de los artistas plásticos; ello les convierte, cinematográficamente hablando, en los creadores por excelencia. Pero *Goya en Burdeos* no es un biopic al uso sino una visión muy personal del considerado primer pintor moderno de la Historia. Saura mantiene su interés por convertir en materia cinematográfica elementos del patrimonio cultural español; tal y como sucedía en *Carmen* (1983) y *Flamenco* (1995).

La película comienza con un Francisco de Goya de 82 años exiliado en Burdeos junto a su última amante, Leocadia Zorrilla de Weiss. Recordará los principales momentos de su vida para su hija Rosario: las convulsiones políticas de España, el amor por la duquesa de Alba, su carrera como pintor de corte ...

¹Colaboraron también en *El Dorado* (1988) y *La noche oscura* (1989).

Conforme avanza el metraje, *Goya en Burdeos* desentraña las claves de un artista que nunca dejó de lado la preocupación por su país y su pueblo, desvelándose su interés por una ilustración a la francesa. Un punto que marca un antes y un después en su vida y producción artística es la sordera; de la época de la luz y del color de la corte pasa a las pinturas negras y las series de caprichos; ello es aprovechado visualmente en la película para distinguir estéticamente estos dos periodos y plasmar el estado de ánimo del pintor.

Dos actores interpretan a Goya; Francisco Rabal al exiliado en Burdeos y José Coronado al Goya joven, pintor de la Corte y amante de la duquesa de Alba. Tal y como ha manifestado Saura en entrevistas,² el film quiere responder a la interrogante de cómo fue la vida del Goya de 82 años, mostrando un ser tierno y afectuoso, con sus manías y carácter, pero también es un viaje a través de su obra.

Se escenifican algunas obras goyescas a modo de cuadro viviente;³ se trata del milagro de San Antonio de Padua plasmado en los frescos de San Antonio de la Florida y la pradera de San Isidro, donde el propio Goya es uno de los personajes del lienzo. Quizás el efecto cuadro más sobresaliente de toda la película sea el trabajo de La Fura dels Baus con *Los desastres de la guerra*, la serie de grabados que plasman los horrores de la ocupación napoleónica. Fueron escogidos diecisiete aguafuertes que secuencializados como narración y rodados como plano secuencia, muestran cómo una niña busca a su madre a través de la tragedia bélica.

Los cuadros de Goya, además de *tableaux vivants* y elementos de ambientación en general (luz, color, atmósfera del filme ...), también cumplen otras misiones para el vestuario y se extraen algunos de sus elementos que aparecen presentados de forma aislada⁴ (el pelele, el columpio ...).

Goya en Burdeos rinde homenaje no sólo a Goya sino también a sus maestros; Rembrandt es evocado en los títulos de crédito con un buey colgado abierto en canal (homenaje a una conocida obra del artista holandés) cuyas entrañas, por un efecto de *morphing*, se transforman en los rasgos de Goya. Goya contempla *Las Meninas* en una estancia de palacio, la misma que está reproducida en la obra de Velázquez y *Venus ante el espejo* aparece en el film como una obra sustraída por Godoy de la casa de la duquesa de Alba

² <http://www.spe.sony.com/classics/goyainbordeaux/index.html>

³ Es una de las formas que puede adoptar la presencia directa de la pintura en el cine; también conocido como *tableau vivant* o efecto cuadro, consiste en la representación de un cuadro por parte de los personajes del film.

⁴ Se trata de un efecto cuadro no tan explícito.

tras el fallecimiento de ésta en extrañas circunstancias.

Vittorio Storaro, director de fotografía,⁵ en su cuarta colaboración con Saura, ha creado un espectáculo visual basado en un sistema de paneles transparentes y dioramas donde la iluminación va transformando el decorado según se desplazan los personajes. La solución escenográfica de la película, rodada en interior, explota la luz para crear la atmósfera de la época de forma muy estilizada y expresionista.

Storaro saca el cuadro de su marco y lo convierte en movimiento, cambia su condición pictórica; aprovecha la narratividad de los cuadros de Goya que aparecen en el film, traduciendo en la puesta en escena la luz, el color y la estética del pintor. El cuadro, elemento centrípeto,⁶

cerrado, rompe las barreras del marco y trasciende sus límites convertidos en narración y escenificación en movimiento. El color funciona como vehículo de emociones y sentimientos; se establece un paralelismo entre la fotografía de la película y la etapa creativa que corresponde de la obra del pintor.

Pierre-Louis Thévenet, director artístico experto en el periodo histórico en que se emplaza la película, trabaja en estrecha colaboración con Storaro experimentando con nuevos materiales como plásticos grabados, proyecciones, superficies con pinturas o fragmentos pictóricos reproducidos; destaca la escena en que los dos Goyas, joven y anciano, comentan la serie de los caprichos.



⁵ Anteriores colaboraciones con Saura: *Flamenco* (1995), *Taxi* (1996) y *Tango* (1998).

⁶ BAZIN, André (1990) *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, p. 212.

El espacio escénico se constituye en un gran juego donde todas las piezas son móviles, de forma que en cualquier lugar se construye un dormitorio, una sala de pintura, un pasillo... De igual forma se hacen aparecer y desaparecer pinturas y grabados de las paredes, que en ocasiones funcionan como separadores de pasado y presente. Saura, al modo impresionista, recoge fragmentos de la vida del pintor que como si de pinceladas se tratasen, adentran al espectador en su dimensión humana, en su obra y obsesiones personales.

Goya no es un personaje extraño a Francisco Rabal, anteriormente lo había interpretado en *Goya, historia de una soledad* (1971, Nino Quevedo), una desmitificación del pintor y lo goyesco que tiene como telón de fondo lo histórico, centrándose en sus relaciones con la duquesa de Alba. La otra interpretación de Rabal fue en la serie de televisión *Los desastres de la guerra* (1983, Mario Camus).

Para construir el personaje Francisco Rabal toma elementos de otro aragonés bien conocido por Saura y el propio actor, Buñuel; son la sordera, el acento y el dolor por la nostalgia de la tierra desde el exilio. Incluso, según manifiesta el director, muchos de los diálogos son recuerdos de sus conversaciones con el director de Calanda.⁷ El retrato de Goya se aleja de la caricatura y el histrionismo; la grandeza y miseria del artista son presentados con serenidad y franqueza. Rabal transmite el mundo interior del pintor, aquejado de sordera y librándose de sus demonios a través de las confesiones a su hija. Por otra parte, conviene señalar el parecido físico entre el actor y el artista, acentuado de forma especial en los perfiles, modo en que Goya solía realizar sus autorretratos.

⁷Las reflexiones de Goya sobre la pintura son aplicables al cine: *espejo deformante de la vida, realidad mágica donde todo es posible*.

Fin

