

IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS DE SEVILLA

Editor:
RAFAEL UTRERA



Textos de:

§ ANTONIO CHECA § VICTORIA
FONSECA § INMACULADA GORDILLO
§ VIRGINIA GUARINOS § FRANCISCO
PERALES § ANA RECIO § ENRIQUE
SÁNCHEZ OLIVEIRA § RAFAEL UTRERA

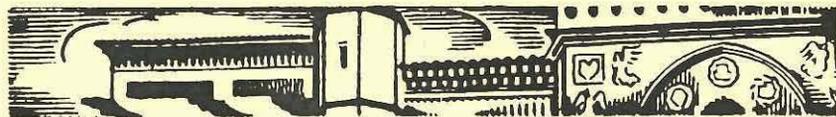
S E R I E C O M U N I C A C I Ó N

PADILLA LIBROS
SEVILLA

MALAVENTURA
de
MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

por
VIRGINIA GUARINOS

VIRGINIA GUARINOS es profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla. Es doctora en Ciencias del Espectáculo por esta misma Universidad. Es miembro de la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía y ha sido guionista de infantiles y redactora en informativos culturales, así como asesora de dirección, en Canal Sur Televisión. Es autora de numerosos artículos y conferencias sobre cine, televisión, radio y teatro y ha escrito los libros *Teatro y televisión* (Sevilla 1992), *Laurence Olivier* (Barcelona 1996), *Teatro y Cine* (Sevilla 1996) y colaborado en volúmenes colectivos como *Comunicación y espectáculo* (Granada 1994) o *Miradas de mujer* (Sevilla 1996).



MALAVENTURA [1988] de MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

ARGUMENTO

Esta es una «historia de amor y malaventura». Tales son las palabras con las que Manuel, joven arquitecto casado y con una hija, cierra la película tras recordar un punto de su pasado, unos sucesos que marcaron su adolescencia y primera juventud.

Manolillo y Rocío, jóvenes estudiantes sevillanos, se conocen en una fiesta. Tras unos días de apasionado idilio, Rocío desaparece y comienza la aventura más desgraciada de la vida del muchacho. Disimulando su nostalgia por el abandono de la chica, durante una comida familiar, Manolo achaca su malestar a un problema dental. Sentado en el sillón del dentista ve por la ventana cómo una pareja discute y forcejea en la azotea de la casa de enfrente. Sin poder articular palabra, puesto que en ese momento el doctor manipulaba en su dentadura, asiste al asesinato de la chica que cae al vacío desde dicha azotea quedando muerta en el patio de la casa. Juez y policía se personan en el lugar de los hechos y comienzan las investigaciones. Pronto el juez se da cuenta del lugar privilegiado de espectador que ha sido el sillón del dentista y considera la posibilidad de testigo de Manuel. Ya en el Instituto Forense, se vuelcan las sospechas sobre un inglés, John, exmarido de la difunta. Nuestro protagonista entabla una extraña amistad con el asesino al que descubre en la cartera una foto de su amiga Rocío, quien, por casualidad, había resultado ser hija del juez encargado del caso, fugada de casa por amor.

Veinticuatro horas de discusiones y persecuciones se resuelven cuando la policía detiene a John. Rocío y Manuel vuelven a sus casas. Nunca más volverá a verla. Cada uno seguirá su camino y su vida. Después de unos años, Manuel, ya adulto, recuerda aquel momento y nos lo cuenta.

COMENTARIO

El lugar donde transcurre tan negra historia es un lugar poco común en el imaginario artístico para historias negras. La ciudad de la luz, del arte y la alegría acoge en sus calles amores y desamores, crímenes y arrepentimientos y una larguísima noche de vida en ellas. Es Sevilla, una Sevilla poco reconocible, cuya geografía impide la reconstrucción tónica de la ciudad monumental de Giralda y Torre del Oro, Catedral y Alcázares, en favor de una Sevilla habitable y habitada, lejana a la de tarjetas postales y catálogos para turistas. Por ello, para el espectador no residente en la ciudad, es difícil reconocer de inmediato el espacio por el que van a moverse los personajes. El resultado es una Sevilla diferente a la de otras películas aquí localizadas. La ciudad se convierte en un extraño y sugerente cóctel, un combinado laberíntico de zoco árabe y ciudad moderna, mediterránea y europea. Manuel Gutiérrez Aragón, su director, en conversaciones con Augusto M. Torres, declara que, efectivamente, ésta «es una película de itinerario que transcurre durante una larga noche»,¹ donde «un personaje va del punto A al punto B y en el curso del camino tiene una serie de experiencias que le afectan personalmente y le hacen variar».² Ese itinerario, además, no es el de la línea recta, es un itinerario apropiado para el crimen y la angustia, es el itinerario del laberinto, lo que convierte a la ciudad también en ese gran laberinto del que no se sabe cómo salir porque ni sus calles, ni sus rituales nocturnos de diversión lo permiten. Iniciemos nosotros la reconstrucción de dicho itinerario y desentrañemos el laberinto.

No es la primera vez que Gutiérrez Aragón encara el tema policíaco. Ya lo hizo en *Maravillas* (1980).³ Sí es la primera vez que encara Sevilla como espacio representado; volverá a repetir en el reportaje *Semana Santa* (1992), si bien es cierto que con muchas salvedades, pues las características de producción de

1 En el volumen *Conversaciones con Gutiérrez Aragón*, de AUGUSTO M. TORRES, (Madrid 1992) 210.

2 Descripción de AUGUSTO M. TORRES a propósito de la película en la misma página del volumen citado en la nota anterior.

3 A la filmografía del autor que trabajamos pertenecen estos otros títulos: *Camada negra* (1977), *Sonámbulos* (1978), *El corazón del bosque* (1978), *Maravillas* (1980), *Demonios en el jardín* (1982), *Feroz* (1984), *La noche más hermosa* (1984), *La mitad del cielo* (1986), *Malaventura* (1988), *El Quijote* (1991), *Semana Santa* (1992) y *El rey del río* (1994).

dicho documental no nos permiten una comparación real en lo que a intencionalidad representativa de la ciudad se refiere. A pesar de que Gutiérrez Aragón sea el director de *Semana Santa*, a pesar de que Alcaine sea también el mismo fotógrafo que trabajó con él en *Malaventura*, y a pesar de que sea Sevilla la misma ciudad, los resultados de ambas producciones no pueden servirnos para comparar un estilo de autor en el modo de tratamiento de la ciudad. El propio director declara que *Semana Santa* es una película de montaje, y dice: «Yo no he rodado un solo plano. El productor Juan Lebrón, que también ha producido *Sevillanas* (1992), de Carlos Saura, me llamó para decirme que tenía 32.000 metros de negativo sobre la *Semana Santa* en Sevilla y si me interesaba hacer algo con ellos. Lo único que se me ocurrió fue ordenarlos rigurosamente por días y procesiones y, con la ayuda de Antón García Abril, ponerles la misma música que les acompaña».⁴

Malaventura comparte año de producción, 1988, con otras realizaciones españolas como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de Pedro Almodóvar, *Eldorado*, de Carlos Saura, *Remando al viento*, de Gonzalo Suárez, *El Lute II*, de Vicente Aranda, y de estreno con obras extranjeras como *Cielo sobre Berlín*, de W. Wenders, *La familia*, de E. Scola, *Dublinenses*, de J. Huston, *El vientre del arquitecto*, de P. Greenaway, *El festín de Babette*, de G. Axel, *El imperio del sol*, de S. Spielberg, *Frenético*, de R. Polanski y *La última tentación de Cristo*, de M. Scorsese. Pero es lo único en común, pues su factura no puede ser más distinta a todas ellas. Su buen argumento contrasta con la floja interpretación de actores. Sin embargo, tales contradicciones no impiden mostrar la personal visión que ofrece sobre Sevilla.⁵

⁴ En AUGUSTO M. TORRES, *op. cit.*, 226.

⁵ Es de hacer notar que Gutiérrez Aragón es un autor de personajes y de historias domésticas, donde son mucho más importantes los perfiles psicológicos de sus protagonistas que los lugares donde habitan o actúan. Por ese motivo, como sucede en otras películas suyas, los espacios, las ciudades o pueblos, quedan desdibujados, más insinuados que dominados por completo. Por otra parte, la labor de comparación con otras representaciones de ciudades en su filmografía resulta dificultosa, en primer lugar porque el realizador prefiere localizaciones campestres, rurales, y en segundo lugar, porque en otros de sus filmes de los años 80 situados en ciudades (*La noche más hermosa*, *La mitad del cielo*) la representación de las mismas (Madrid, en los casos referidos) reproduce el ... (Cont.)

Esta sobresaliente representación de la ciudad seguramente tuvo mucho que ver con los motivos que llevaron al realizador a elegir-la por encima de otras. La idea de la película nació, como declara su autor, tras la depresión que sufrió en un viaje a Río de Janeiro, ciudad tipificada como festiva. Parecida ciudad, pero en España, fue Sevilla el lugar que al cineasta se le ocurrió para reflejar el contraste entre la alegría colectiva y la tristeza personal. Como él mismo dice, «*Malaventura* surgió de ese contraste entre una ciudad forzosamente divertida y la tristeza interior. Y otro de los orígenes de la película es mi fascinación por Sevilla. Siempre pensé que era la ciudad de la juerga, de la españolada, y no es así. Sevilla es un lugar muy estricto, muy riguroso, donde la gente vive para la ciudad como en las ciudades griegas paganas, se ve presa de sus festejos y tiene que vivirlos, y para nada es una ciudad de la alegría, ni de los señoritos».⁶

Y ése ha sido el resultado: una ciudad que vive en la calle, que se divierte en la calle, pero que oculta bajo ese manto de diversión y de luces nocturnas todo un entramado de pobreza, suciedad y delincuencia, todo aquello que busca su cobijo en las callejones sin salidas, estrechos y mal iluminados, y los zaguanes abiertos de las fachadas desconchadas, una Sevilla menos inventada de lo que parece.

Ya en 1942, ROMERO MURUBE⁷ descartaba la posibilidad de un concepto ordenado sobre esta ciudad. Sevilla es un conjunto sin armonía, no simétrico como el de muchas ciudades europeas. Es una ciudad *de arte*, como Venecia, como Brujas, una ciudad donde la huella de los entramados árabes y judíos, hoy por hoy, no son indicios, sino realidades por las que se sigue transitando y viviendo en todos los barrios céntricos. Las antiguas zonas de culto, los Alcázares, el Salvador, siguen siéndolo hoy, ya sea de culto religioso o actividad política; los antiguos zocos de las calles Placentines, Córdoba, Alcaicería y Alfalfa siguen siendo hoy zocos nocturnos de diversión, y así aparecen en nuestra película. Lo mismo sucede con la zona judía: Santa María la Blanca, Mateos

(Cont.) esquema aparecido en *Malaventura*: escasez de lugares tópicos y reproducción de una ciudad en su cotidianeidad, fáciles de reconocer sólo por los residentes en dichos espacios.

6 TORRES, *op. cit.*, 207-208.

7 Véase en JOAQUÍN ROMERO MURUBE, *Discurso de la mentira* (Sevilla).

Gago, el barrio de Santa Cruz, que, en el filme, se funden con los barrios árabes aprovechando la banda sonora de la Orquesta Andalusi de Tánger. A todo ello se suma, y así aparece, la presencia importante de las antiguas casas sevillanas, las de vecinos y las señoriales, aquéllas de origen dieciochesco de la escuela de los maestros Figueroa, «la casa modesta, con nobles proporciones de huecos y balconajes, rematada por terraza o azotea cubierta sobre la fachada con juego de arquerías pequeñas»,⁸ precisamente lugar del asesinato en la película.

El acierto de nuestro realizador, uno de los más fecundos y variados del cine español,⁹ ha consistido en situar una trama policíaca en unos lugares que, de cotidianos para unos y de tópicos para otros, impiden mostrar su verdadera entidad de escondrijos propicios para emboscadas, robos o asesinatos; actos que, quizás por lo comunes, pues se viven en Sevilla día a día, encuentran en estas calles sevillanas sus cómplices en el secreto. Como dice Romero Murube, muchas veces habrá que pensar «si ese aire misterioso, indefinible, de algunos rincones sevillanos, no emana de este origen claustral o señorial que tuvieron primitivamente los lugares que hoy pisamos».¹⁰

La arquitectura es un sistema de gran significación cultural que muestra las características de una civilización y una cultura; el gran problema de la arquitectura actual consiste en haber perdido tal rasgo en favor de la neutralización funcional. Quizás por eso no hay edificaciones modernas en la película, porque todas las construcciones aparecidas resumen una rancia presencia de *ser Sevilla*, una Sevilla donde se subvierten las funciones de toda edificación. Dice Fernando Tudela «que todo edificio cumple de hecho (bien o mal, sea consciente de ello el diseñador o no) unas funciones: 1) La edificación como creación de espacios contenedores de actividades humanas. 2) La edificación como filtro ambiental. 3) La edificación como símbolo cultural. 4) La edificación como actividad económica. 5) La edificación como perturbación del ambiente físico exterior».¹¹ Muchas de estas funciones las hallaremos en la Sevilla de *Malaventura*.

8 ROMERO MURUBE, *op. cit.*, 185.

9 Así se define a Gutiérrez Aragón en la reciente publicación *Historia del cine español* (Madrid 1995) 380-82, 387-388, 424 y 440.

10 ROMERO MURUBE, *op. cit.*, 187.

11 FERNANDO TUDELA, *Hacia una semiótica de la arquitectura* (Sevilla 1975) 15.

Entrando en los lugares puntuales aparecidos en la película y concretando sobre la construcción del espacio urbano sevillano que en ella se realiza, habrá que notar en primer lugar la construcción de un falso espacio homogéneo y orgánico en toda la película. Y no nos referimos sólo al inevitable falseamiento de los lugares conocidos de la ciudad, sino a otro tipo de inorganicidad, la proporcionada a través de la realización. También la fotografía se vuelve aliada y cómplice de Gutiérrez Aragón a la hora de ocultar y dejar ver sólo aquello que se quiere, lo justo para proporcionar también a través del lenguaje de cámara esa opresión de zoco laberíntico del que no sale. Y lo hace ayudado por la inexistencia de planos generales contextualizadores y la sobreabundancia de planos descontextualizados cerrados, sin aire, opresivos y no desveladores de la identidad de la ciudad. Ninguna de las secuencias iniciales sugieren la localización de Sevilla. Ni el caserón solariego, ni el jardín de la fiesta donde el protagonista conoce a Rocío, ni la carretera por donde circulan caballos nos indican la ciudad. Sólo cuando aparece un cartel, a los siete minutos del comienzo del filme, con la leyenda «Sevilla, ciudad hermana. Kansas City», sabemos dónde estamos; los procedimientos típicos de planos de monumentos emblemáticos no han sido utilizados.

Sólo una vez sucedido el asesinato se divisa en el fondo de un plano desde la azotea del crimen el cuerpo de campanas y Giralddillo de la Giralda. Sólo cuando Manuel abandona la consulta del dentista y enfila calle abajo Mateos Gago se ve al fondo, entre naranjos, la Puerta de Palos de la Catedral. Sólo en la segunda parte del filme, ya de noche, se divisa tímida, desenfocada en el fondo de algún que otro encuadre, la Torre del Oro, el río desde el puente de Triana, un puente sin definición, sin esa vista lateral que muestre los típicos ojos circulares de todas las postales y más identificado por la aparición de la Capillita del Carmen que sobre él reposa.

La Sevilla que se muestra no es la Sevilla inventada para turistas, sino ésa que vivimos desde aquí todos los días, ésa que es para nosotros un lugar para vivir y de la que no percibimos sus monumentos característicos por aquello de no prestar atención a lo cotidiano. Y así obtenemos una idea más sevillana de la ciudad, una ciudad no mitificada. En esa destrucción del mito descubrimos lo que tampoco recibimos conscientemente a diario pero que, pensándolo,

resulta ser cierto: el entramado laberíntico de su centro y el ambiente de zoco permanente que posee la ciudad tanto de día como de noche. Desde la aparición de la estación de autobuses de El Prado de San Sebastián ya se puede observar el bullicio, la aglomeración de personas, los murmullos continuos de gentes que vienen y van, el pregón de un vendedor de lotería... Y este ambiente propio de un lugar de tránsito, como es una estación de autobuses, se prolonga continuamente a otros espacios: el quiosco en mitad de la calle, adornado con jaulas y pájaros donde se vende desde un refresco hasta un vaso de agua con una aspirina, los bares nocturnos con sus barras abiertas en mitad de la calle, al aire libre. En definitiva: la calle como lugar de intercambio, de compra y venta, y de intercambio social, de diversión, de vida hecha en ella. En este sentido, es curioso observar cómo el realizador ha sabido captar incluso la diferencia de la ciudad de día o de noche. Recuérdese cómo en Sevilla, en verano, circulan por las calles pocos coches y menos peatones, mientras que a partir del atardecer la calle es tomada por la gente, al amparo del fresco de la noche. Así queda reflejado en la secuencia en que el juez saca al chico a la calle sevillana para aliviar su tristeza. Su coche se mueve perezosamente, su paso es impedido por las personas que ya se han echado a la calle y permanecen de pie sobre la calzada, como se observa por los cristales traseros del coche. Una calle tan iluminada artificialmente como si fuera de día, una calle que cambia las redondeces de las naranjas maduras en sus árboles por la de las bombillas múltiples que cuelgan en guirnaldas de pared a pared de las angostas calles del barrio de Santa Cruz.

Y ese ambiente cotidiano logrado y reflejado en la película no se produce sólo en cuanto a la funcionalidad de la calle para los sevillanos, también lo es en lo que atañe a las características físicas del trazado de calles y la arquitectura de edificios. Muchos son los rasgos que se mezclan en la cinta, como muchos son los rasgos que esta ciudad permite encontrar en ella, mezcla de tantas culturas. Desde el ambiente casi de trópico, que recuerda ciertas sociedades suramericanas desasistidas, en esa estación de autobuses, en la comisaría, en algunos jardines, hasta el zoco laberíntico del que tanto venimos hablando. Y de un modo muy peculiar. No es el zoco de Bagdad, de ricos tejidos y limpias arquitecturas, es un

zoco viejo, deteriorado y sucio, como lo es en realidad. En especial resultan muy logradas las secuencias del *via crucis* que realiza al atardecer Manolillo, una vez que ha salido del dentista y deambula por esas callejas estrechas. Si el propio material de significación que son los escenarios naturales elegidos para estas secuencias ya proporcionan esa sensación de laberinto, Gutiérrez Aragón ha querido acompañar dicha impresión sabiendo elegir la posición de su cámara. No hay más que recordar cómo los planos que se repiten nunca dejan ver el final de las calles, o mejor dicho, muestran unos fondos de calles, ya estrechísimas de por sí, que se corresponden con fachadas de nuevos edificios, que nada hacen suponer un desvío a otra calle, sino la existencia de un callejón sin salida, como en los laberintos. Dichos planos además no se elevan por encima de las fachadas, nunca muestran el cielo, no dejan intuir tampoco una salida de ese laberinto de callejas en verticalidad. Manuel, como un Teseo urbano, equivoca su camino por dos veces y paga con el robo de la chaqueta por parte de dos jóvenes delincuentes y de la cartera por parte de otros dos jóvenes matones compinchados con una vieja prostituta. La salida del itinerario de pruebas no puede ser más significativa, falseada salida a una plaza amplia y abierta, donde se retoma la existencia de luz, de árboles y la casual presencia policial que ayuda al herido protagonista. Los tipos humanos desarraigados y sucios, delincuentes, son acompañados por otros rasgos complementarios para aumentar el perfil del zoco antiguo: la suciedad de los suelos adoquinados desiguales de las calles, las fachadas desconchadas y sin encalar, las persianas echadas y desvencijadas...

Este último falseamiento de lugares pretendidamente contiguos no es el único. Los falseamientos fueron absolutamente necesarios dado el mal tiempo que reinó durante el rodaje de la película.¹² No obstante, si resulta extraño para un turista común reconocer ciertas partes de Sevilla en la película, más desapercibidos pasarán dichos falseamientos, pues no suceden con lugares bien conocidos. Quizás llamen la atención la salida antes citada del barrio de Santa Cruz a la plaza de San Leandro, a la Pila del Pato, y

¹² «Evidentemente es una Sevilla reinventada, por supuesto los sitios no coinciden siempre y además hay una gran parte que no pudo rodarse allí. Hizo un tiempo malísimo durante el rodaje y tuvimos que rodar muchas escenas en Madrid». Así lo declara el libro citado de entrevistas, p.208.

una segunda ocasión en que se está también en las calles de este mismo barrio, ya por la noche, y en un contraplano, de repente, aparece el bar El Rinconcillo, una de las tabernas decanas de la ciudad, junto a la plaza de Los Terceros, considerablemente alejada de la judería. Lo mismo sucede con otros lugares que no pertenecen a Sevilla o, al menos, no se pueden localizar por falta de datos en la película, como el inmueble donde vive John, con un tipo de construcción que no se corresponde en estilo con las construcciones de la Alfalfa; en este barrio el personaje declara vivir cuando es interrogado en comisaría, y, en claro contraste, con esa otra arquitectura más sevillana representada sobre todo por la casa señorial del juez y por la casa de vecinos donde se produce el asesinato. La primera es la típica vivienda unifamiliar abierta por un zaguán cerrado por una cancela de hierro forjado, organizada en torno a un patio porticado rematado con zócalos de azulejería y presidido por una fuente de piedra; el agua de ésta humedece la gran cantidad de plantas verdes que se aglutinan a su alrededor. La segunda, construcción más popular, vuelve a mostrar un aspecto deteriorado y sucio, distraído por las macetas de colores sin concierto y las típicas gitanillas y geranios. Corredores con puertas de entradas a casas demasiado pegadas que dejan intuir un hacinamiento humano en ellas, rejas de media balconada protegiendo de mala manera las azoteas donde se tiende; persianas verdes de madera en la fachada exterior completan un perfil propio de estas construcciones céntricas.

No es un exceso la aparición de gentes de todas las edades en las calles a altas horas de la noche en Sevilla, de ancianas sentadas a las puertas de las casas con sus nietas, de parejas tiradas por el suelo inyectándose heroína. No obstante, no ha habido renuncia al tópico, muy marcado en algunos hechos, casi rozando, por evidentes, su ridiculización. Nos referimos al *abanicamiento*: es casi imposible encontrar a alguien que no se abanique en la película, curiosamente más por la noche que durante el día. Hasta el propio juez porta un abanico de caballero. No hablemos de la acción transcurrida en el interior de una casa familiar donde se celebra una juerga flamenca en la que bailan niñas, escenario directamente tomado de alguna academia de baile, una sala rodeada de espejos y adornada por cortinas verdes de lunares blancos, que seguro no funciona en pleno verano a altas horas de la madrugada.

E igualmente sucede con la presencia de ancianas bordando a la hora de la siesta en los corredores de las casas de vecinos, bastante difíciles de ver ya en 1988, menos aún ahora. Si nos fijamos, como en el habla o la vestimenta, la presencia del tópico de la Sevilla romántica frente a la Sevilla trágica se mantiene en este filme gracias a los comportamientos, no mediante la geografía urbana. El espacio no ha sido el tópico utilizado y quizás ahí radique lo sorprendente de esta película: una Sevilla muy poco representada en otros filmes, poco inventada. Si Bécquer cantaba a las plazas abiertas y melancólicas, natural es también que los poetas sevillanos contemporáneos canten al laberinto, pues en alguno han vivido sus juventudes, ya que esa zona del barrio de Santa Cruz ha sido en la década de los 80 la zona de diversión nocturna de los jóvenes sevillanos.¹³ Y ésa es la Sevilla aparecida en la película y testimoniada por los artistas contemporáneos. Independientemente de otros valores, esta obra ha conseguido la plasmación de un hecho histórico sin pretenderlo. La Sevilla que nos muestra es la Sevilla natural de los 80. No es ésa de los turistas, la monumental, ni tampoco la que ya no puede ser, ésa otra de amplias avenidas y paseos que ha trasladado la zona de diversión a la ronda de Torneo frente a lo que fue la Expo'92, es decir, la Sevilla de hoy.

13 Así se observa, por ejemplo, en el poema fechado en el mismo año de realización de la película, 1988, "El paisaje infinito", del sevillano Juan Lamillar:

Juegas con las viñetas de tu vida,
el tiempo, los jardines, la escritura,
y adivinas un orden inmutable,
la consigna precisa que has trazado
para justificarte.

Vuelves a barajar y las colocas
en el orden opuesto, y comprendes
que es otra opción distinta y arbitraria,
el amor, la tristeza, los objetos,
los dibujos del alma.

Alguien que no sabemos cambia el
[orden,
revuelve las figuras, traza el caos.

¿Acaso no es la vida un laberinto?
Ariadna fugaz se acerca y corta
el innombrable hilo.

Ya se extingue la luz, bosque naciente,
playas que un mismo mar nunca descu bren.
Juegas con las escenas en la noche,
en el distinto azar. Sólo es seguro
que haya un mismo horizonte.

Y lo fija la Muerte. El territorio,
levemente acotado por los límites.
Serenidad de río contemplativo
que fluye sin cesar hasta que alcanza
su fin el laberinto.

El paisaje infinito, JUAN LAMILLAR,
(Sevilla 1992) 47-48.

Ante tanta fuerza urbana resulta desvaída la presencia del campo en la película, a pesar de que el valor de *locus amoenus* protector quede claro en el discurso. Frente a la ciudad, el caserón de los padres de Manuel, en las afueras de la ciudad, rezuma silencio, paz y calma. Es el lugar desde donde se sale y a donde se vuelve malherido y donde se permanece hasta el año 2005, desde el que se nos narran los acontecimientos. Es el lugar donde se está protegido para siempre. Y que como lugar también recoge los campos andaluces de girasoles y las ocasionales chumberas, aunque la arquitectura externa de la casa y la decoración interna de la misma no reproducen la del típico cortijo andaluz. Tampoco aquí se ha querido continuar el patrón clásico.

Todas aquellas funciones citadas de los edificios las hemos observado en los inmuebles del filme, y también en otro sin techo que cumple todos estos requisitos: la calle. Las calles de esta Sevilla malaventurada son contenedores de actividades humanas, son símbolos culturales mediterráneos, conllevan una alta actividad económica de trueque y suponen, por su alto índice de densidad de población, una perturbación del ambiente físico interior de las casas, de aquellas personas que renuncian a la vida en ese gran edificio colectivo que es Sevilla y sus calles. Lejos de las Sevillas de cartón piedra, las Sevillas disfrazadas, hay un lugar en el cine para una Sevilla como la que vivimos todos en los veranos de los 80, la Sevilla-zoco laberíntico a la luz de la luna.¹⁴

14 Justo el fenómeno inverso se encuentra en el filme de 1989 *La chica de Sevilla* (coproducción de Francia, España, Italia, Gran Bretaña y Alemania, cuyo título original es *Le gorille et les corses*), dirigido por Vittorio Sindoni e interpretado por Xavier Elorriaga y Cristina Marsillach, acompañada en un papel secundario también por Miguel Molina. En esta obra se ha optado por proporcionar a los personajes menor localismo y, por contra, elevar una representación de la ciudad bastante tópica donde el hotel Alfonso XIII y la Avenida de la Constitución se ven muy bien y se identifican, y donde incluso la propia Maestranza es lugar de persecución y tiroteo, puesto que también se trata de una historia policíaca.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Producción: Luis Megino, S.A. en asociación con Televisión Española y la colaboración de Productora Andaluza de Programas, S.A.

Fecha: 1988.

Dirección: Manuel Gutiérrez Aragón.

Guión: Manuel Gutiérrez Aragón y Luis Megino.

Intérpretes: Miguel Molina (MANUEL), Richard Lintern (JOHN), Iciar Bollaín (ROCÍO), José Luis Borau (ALCÁNTARA), Francisco Merino (DENTISTA), Cristina Higuera (ANGIE), Daniel Martín (PACO), Manuel de Blas (DIEGO), Cesáreo Estébanez (CONDUCTOR), Pilar Barrera (PALOMA), Inés Sajara (CRIADA), Fernanda Romero (MUJER CALLEJÓN), Antonio Dechent (ENCARGADO SENDA), Felipe Vélez (POLICÍA 2º), Ana Malaver y Remedios Castillo (CHICAS SENDA), Antonio Chamorro (FUNCIONARIO), Francis García (MATÓN SENDA).

Ayudante de dirección: José R. San Mateo.

Secretaría de dirección: Usoa Urbieto.

Auxiliar de dirección: Santiago G. de Leaniz.

Alumnos de dirección: René Bijloo, Marta García León.

Director de fotografía: José Luis Alcaine.

Segundo operador: Alfredo F. Mayo.

Ayudante de cámara: Javier Serrano.

Auxiliar de cámara: Juan Carlos Rodríguez.

Fotografías de rodaje: Marilyn Meyreles.

Productor: Luis Megino.

Director de producción: José G. Jacoste.

Ayudante de producción: José Panero.

Ayudante de producción en Sevilla: Rafael Jover.

Regidor: Daniel Miranda.

Auxiliar de producción: J. D. Martínez de Pisón.

Administrador: Salvador Alarcón.

Ayudante de administración: Félix Ramírez.

Secretarías de producción: Beatriz Maynar, Lydia Palencia y Cristina Lago.

Maquilladora: Romana González.

Peluquera: Josefa Morales.

Montador: José Salcedo.

Ayudante de montaje: Rosa Ortiz.

Auxiliar de montaje: Cristina Velasco.

Director artístico: Antonio Cortés.

Ambientador: José Luis Cerezo.

Ayudante de vestuario: Helena Sanchís.

Sastra: Nereida Bonmati.

Attrezzista: Pablo Arroyo.

Carpintero: Santos Pedroche.

Jefe de eléctricos: Fernando López.

Maquinista: José Luis Fernández.
Eléctricos: Ramón Muñoz Bravo, Francisco Domínguez, José Luis Torrecilla, Justo Torrijos.
Figuración: Daniel Cicare, Fernando Gálvez.
Efectos especiales: Reyes Abades.
Laboratorio: Fotofilm Madrid, S.A.
Estudios de sonido: EXA, S.A.
Ingeniero de mezclas: Alfonso Pino.
Estudios de música: Kírios, S.A.
Ingeniero de mezclas: Enrique Rielo.
Constructor de decorados: Ramón Moya.
Maquetista: Julián Martín.
Colaborador de arte: Enrique Vara.
Asesora técnico-lingüística: Mayte Ariza.
Localizaciones: Magolla.
Especialistas: Juan Maján.
Atrezzo: Mateos-Mengíbar.
Iluminación: Sadilsa, S.A.
Cámaras: Camararent, S.A.
Sistema de filmación: Panavisión.
Transportes: Angel Megino.
Furgón cámara: Valeriano Alonso.
Vestuario: Cortefiel.
Músicas: Juan Peña *el Lebrijano*, Orquesta Andalusí de Tánger, Tam Tam Go.
Agradecimientos a: B.G.M. Ariola, Twins, Ayuntamiento de Sevilla, Empresa de autobuses Alsina Graells Sur, S.A., Hospital Santa Cristina de Madrid, Peugeot-Talbot España, S.A.
Esta película ha sido rodada en Sevilla, Utrera y Madrid.
Depósito legal: M-28900-MCMLXXXVIII
Duración: 90 minutos.