**EDITA**
La Fàbrica
de Cinema Alternatiu de Barcelona.
L'Alternativa 98, V Festival Internacional
de Cinema Independent de Barcelona

amb el suport de:
Fundació Autor-SGAE

**EDITOR**
Josetxo Cerdán

© Dels autors

© D'aquesta edició:
La Fàbrica de Cinema Alternatiu
1998. La Fàbrica
de Cinema Alternatiu de Barcelona,
Joaquim Costa, 52 3er 1a
08001 Barcelona
Tel. 933 18 82 27
Fax 933 06 41 04

© Fotos: col lecció particular de
Gal Soler

**DISSENY I PRODUCCIÓ**

GLASS MM, disseny en multimèdia, SL
934 67 73 69 BCN

**IMPRESSIÓ**
S.A. de Litografia

DL: B-45918-99

**1A EDICIÓ**
Barcelona, novembre de 1999

L'Alternativa 98 té el suport de:
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Institut de Cultura de Barcelona (Ajuntament de Barcelona), Fundació Autor, AISGE i Generalitat de Catalunya.

**AGRAÏMENTS**

L'equip de L'Alternativa'99
L'equip de Glass MM
Mariona Bruzzo
Carme Carbó
Agnel·la Domínguez
Nuria Espert
Mario Gas
Román Gubern
Belén Herrero
Elisabet Mañé
Natalia Molero
Ramón Muntaner
José María Nunes
Julio Pérez Perucha
Ventura Pons
Fina Sitjes
Gal Soler
Santos Zunzunegui

Autors:

**Carmen Arocena**
*Historiadora de cinema i professora de la Universidad del Pais Vasco.*

**Josetxo Cerdán**
*Historiador de cinema i professor de la Universitat Autònoma de Barcelona.*

**Luis Fernández Colorado**
*Historiador de cinema i professor de la Universidad Autónoma de Madrid.*

**Marina Díaz López**
*Historiadora de cinema. Secretària de redacció de la revista* Secuencias.

**Josep Lluís Font**
*Director de cinema. Recuperat per* Los Olvidados 1998.

**Joan Pons**
*Crític musical i cinematogràfic a* Rock de luxe *i* Sputnik

**Esteve Riambau**
*Historiador de cinema i professor de la Universitat Autònoma de Barcelona.*

**Bernardo Sánchez Salas**
*Autor teatral, historiador de cinema i professor de la Universidad de La Rioja.*

**Marta Selva Masoliver**
*Professora de la Universitat Autònoma de Barcelona. Directora de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona.*

**Gal Soler**
*Actor. Ajudant de direcció a* El certificado *i* Laia. *Secretari de Vicenç Lluch.*

LOS OLVIDADOS

# Vicenç Lluch: amb ulls ressuscitats

*Vivenç Lluch en una pausa del rodatge de* Laia *(fot. M. Faixat)*

**Josetxo Cerdán (ed.)**

‘…los personajes han desaparecido; sólo quedan las figuras en un paisaje, destinados de los que se ignora el motivo, no hay ni fin, ni principio.’

**Víctor Erice**



# Vicenç LLuch: amb ulls ressuscitats

**Prefaci**
Ramon Muntaner ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 8

**Trajecte de llarg recorregut (introducció)**
Josetxo Cerdán ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 9

## Figura sobre el(s) paisatge(s)

**La difícil supervivencia de un francotirador**
Esteve Riambau... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 12

**Fragments d'un retrat impossible (recull de textos sobre i de Vicenç Lluch)**
Gal Soler, Josetxo Cerdán... ... ... ... ... ... ... ... ... 18

**Filmografía**
Luis Fernández Colorado ... ... ... ... ... ... ... ... ...26

## Classicisme i modernitat

**El meu descobriment de Vicenç Lluch**
Josep Lluís Font... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...37

**Las primeras Pandoras de Lluch**
Marina Díaz López... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...40

**La inconveniencia de los deseos**
Marta Selva Masoliver ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 51

**Distorsiones**
Carmen Arocena ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 60

**Del pop-art al flower-power**
Joan Pons ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 69

**Farsa, esperpento y Odisea**
Bernardo Sánchez Salas ... ... ... ... ... ... ... ... ...73

# SGAE

Un any més, la Societat General d'Autors i Editors (SGAE) i la Fundació Autor volen continuar treballant en la reconstrucció de la memòria artística del nostre país, recuperant de l'oblit l'obra d'un cineasta. Cal recordar que no necessàriament l'èxit comercial va lligat a la qualitat de l'obra artística. Per això és important recuperar l'obra d'autors singulars, innovadors i també representatius de moments històrics determinats. Si l'any passat vam iniciar aquest procés amb Josep Lluís Font, aquest any volem fer-ho amb el director Vicenç Lluch, figura cabdal en la cinematografia catalana dels anys seixanta. L'acollida tan favorable que va tenir aquesta secció en la seva primera edició, ens fa encarar amb renovada il·lusió el treball de la segona, en la qual continuem apostant per la recerca més innovadora i rigurosa i pel redescobriment dels nostres autors.

**Ramon Muntaner**
Delegat General de la SGAE a Catalunya

*Amb les mans al cap. Exteriors de* Laia *(fot. M. Faixat)*

*Darreres indicacions abans de rodar. Interior a* Laia *(fot. M. Faixat)*

# Trajecte de llarg recorregut

Quan vam decidir dedicar la segona (que en realitat és la tercera) edició de *Los Olvidados* a Vicenç Lluch encara no teníem molt clar quin era el repte que estavem assumint. En primer lloc, Vicenç Lluch havia mort l'abril de 1995 i, per tant, no teníem la possibilitat de que fos ell mateix qui ens expliqués la seva trajectòria, una trajectòria que, a més a més, havia estat força llarga, més de quaranta anys de professió, amb molts tires i arronses que l'havien portat a desenvolupar la seva carrera professional en tres indrets diferents: Madrid, la seva València natal i Barcelona. I tot això ple d'entrades i sortides d'amistats, progressions (i regressions) en l'escala professional del meritoriatge, i una quantitat desconeguda de projectes frustrats dels quals, avui en dia, ningú en guarda memòria. Com, per exemple, aquell titulat *El joven que no quiso seguir a Cristo*, que havia d'haver estat el segon llargmetratge dirigit per Lluch (en aquest cas per a Producciones Cinematográficas Ramón Pujante), però que es va frustrar durant el seu procés de preproducció amb el guió ja tancat.

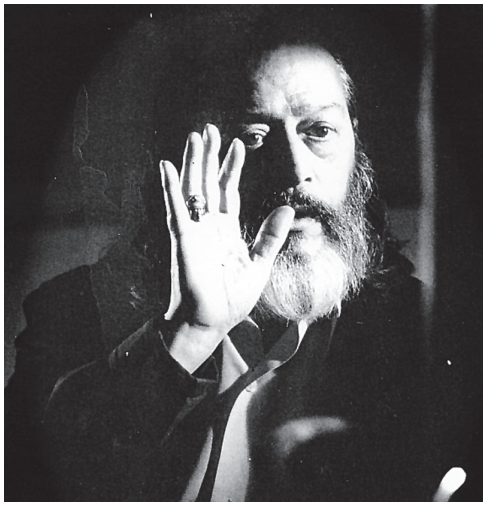
El nostre *Olvidado* d'aquest any té, doncs, la peculiaritat d'haver desenvolupat una extensa carrera professional la qual el va dur a dirigir, finalment, un total de quatre llargmetratges (sense comptar les vegades que va haver de socórrer a directors poc experimentats o desinteressats per productes en els quals Lluch treballava d'ajudant de direcció) i un nombre de curts que encara avui no ens atrebim a determinar de manera contundent. Evidentment, la nostra primera intenció era abarcar en aquest volum tota la seva producció de llargmetratges i, a ser possible, una part dels curts. Però per desgràcia, l'única còpia que existeix de *Concierto del Prado*, segona pel·lícula de llarga durada de Lluch, no està en condicions de ser revisada i, per tant, ha hagut de quedar-se fora dels articles d'anàlisi. Per altra banda, hem d'agraïr la iniciativa de Filmòteca de la Generalitat de Catalunya (en concret, Mariona Bruzzo i Natàlia Molero), ja que ha restaurat, amb motiu de l'homenatge que s'organitza a *L'Alternativa'99*, el primer curtmetratge de Vicenç Lluch, *Documento secreto* (1942). Aquests *accidents* que han trufat el nostre recorregut radera la figura de Lluch, ens han fet adonar, amb més contundència que mai, de la urgent necessitat cultural de reivindicar els *Olvidados*, perquè les seves obres siguin recuperades i restaurades, i no desaparèixin definitivament.

L'obra que el lector té entre les seves mans, per tant, s'ha vist obligada a limitar-se al material de Vicenç Lluch que ha estat accessible: tres dels seus quatre llargmetratges (*Documento secreto* no el podrem veure fins uns dies abans del festival). La resta del treball cinematogràfic de Lluch queda consignat en l'article de filmografia, mentre que hem hagut de deixar de banda la importantíssima vessant teatral que va desenvolupar el nostre home. I és que amb les limitacions en què ens hem mogut no tenim més marge de maniobra.

Així doncs, com es deriva d'aquestes paraules introductòries, la composició d'aquesta obra, igual que el treball de Vicenç Lluch, ha estat un trajecte de llarg recorregut, en el qual moltes mans amigues, començant per aquelles que han escrit el articles, ens han ajudat. Però igualment important ha estat tota la gent que, treballant per L'Alterniva, creu en el projecte i hi posa tot el seu esforç personal. Tampoc podem oblidar-nos de l'excel·lent acollida que, any rere any, les nostres idees estant tenint a l'SGAE-Fundació Autor. Però si algú ha estat imprescindible per l'arribada a bon port d'aquest llarg recorregut, sense dubte ha estat Gal Soler. Gràcies a ell s'ha conservat una bona part del legat i la memòria de Vicenç Lluch, almenys aquella dels darrers trenta anys de la seva vida, període durant el qual ambdós van conviure. És per això que hem pogut trepitjar amb molta més seguretat quan fem referència al període que va des de la segona meitat dels anys seixanta fins a la seva mort, el 1995, quedant molt més difós tot allò que pertany als anys anteriors.

A tots, gràcies! I esperem que el llibre estigui a l'alçada de les circumstàncies.

**Josetxo Cerdán**, Bellaterra, 11 d'octubre de 1999



*Penúltima aparició cinematogràfica, com a metge, a* Viaje al más allá *(1981).*

# Figura sobre el(s) paisatge(s)

# La difícil supervivencia de un francotirador

**Esteve Riambau**

Hijo de una familia republicana y él mismo combatiente en la Guerra Civil, Vicenç Lluch fue uno de esos numerosos profesionales del cine español que, durante la postguerra, se vieron obligados a trabajar en un contexto ideológicamente adverso aunque, a la vez, contradictorio. Desde la cúpula de un sistema proteccionista basado en criterios esencialmente políticos, el franquismo benefició selectivamente a aquellos cineastas adheridos a la causa de la sublevación militar y, gracias a una férrea censura, evitó la posible infiltración de disidencias políticas desde la órbita de otros sectores de la profesión a los que, simplemente, se toleraba. Fueron numerosos los técnicos que, aún habiendo realizado destacadas actividades prorepublicanas, se les permitió seguir trabajando durante el franquismo, aunque fuese en cometidos secundarios, pero siempre tutelados por un control ideológico que hacía aún más humillante su condición de derrotados.

Una recomendación de la actriz teatral Amparo Martí, también valenciana, introdujo a Vicenç Lluch en la industria cinematográfica barcelonesa durante la inmediata postguerra. A la sombra de Gonzalo Pardo Delgrás, actor teatral, poeta y director de unos estudios de doblaje durante la República, inició su carrera cinematográfica como secretario de dirección (a partir de *La doncella de la duquesa*, 1941), y ayudante de dirección (*Su última noche*, 1945). La nómina de realizadores con los que Lluch trabajó durante los años de máxima actividad de los estudios barceloneses es extensa e incluye a Jesús Puche, Juan de Orduña, Enrique Gómez, Carlos Arévalo, Ladislao Vajda, José María Castellví, Pedro Lazaga, Manuel Mur Oti o Antonio Momplet. Sin embargo, además de esos cometidos auxiliares destinados a engrosar el expediente sindical que le permitió ascender los peldaños del meritoriaje, el cineasta valenciano también dirigió diversos cortometrajes —desde el temprano *Documento secreto* en 1942— e intervino en un guión —*El duende de Jérez* (1953) de Daniel Mangrané— con una clara meta fijada en la realización.

A diferencia de otros cineastas adictos al franquismo, a los cuales se les concedió la pertinente autorización sin pasar por el tortuoso camino del meritoriaje, Lluch necesitó dieciséis largos años antes de situarse tras la cámara con la que rodaría su primer largometraje. La ocasión surgió en la órbita de Osa Films, la productora fundada por Manuel Torres Larrodé, otro notorio republicano cuyas aficiones atléticas —había sido campeón de España de 400 metros vallas— le habían llevado a participar en la organización de los Juegos Olímpicos alternativos a los de Berlín que debían celebrarse en Barcelona en 1936. La pena de muerte que le fue impuesta al final de la guerra le fue conmutada por prisión y destierro pero, una vez rehabilitado, en 1953 consiguió fundar la citada empresa para impulsar *Rebeldía*, un film dirigido por el falangista José Antonio Nieves Conde. Posteriormente, la misma productora sería también responsable de *El hereje* (1957) de Francisco Borja Moro y de *Farmacia de guardia* (1958) de Clemente Pamplona, pero antes albergó la producción de *La espera* en 1956.

Escrito por Vicenç Lluch con la colaboración de José María Palacio y Mateo Cano —depositario del encargo inicial del productor—, y supervisado por Gonzalo Delgrás —requisito indispensable en la época para los realizadores debutantes—, este film se inscribe en la parca relación de títulos que abordan la experiencia de la División Azul. Curiosamente, el reflejo cinematográfico de la unidad militar de corte falangista que se había sumado a las tropas de Hitler para luchar contra el ejército soviético durante la segunda guerra mundial permaneció inédito hasta 1954, fecha de la repatriación a España de los últimos prisioneros capturados en Rusia. Ese mismo año se estrenó *La patrulla*, no por casualidad realizada por Pedro Lazaga, un excombatiente, y en 1956 surgieron *Embajadores en el infierno* de José Mª Forqué y *La espera*. El largometraje de Lluch juega hábilmente con el fuera de campo o la sustitución de escenas bélicas por juegos infantiles y, de este modo, la totalidad de la acción transcurre en el pueblo español del que ha partido un joven al que sus padres y su novia dan por muerto en el frente hasta que un soldado alemán les informa que se halla prisionero en un campo de trabajo. La inclusión de imágenes documentales correspondientes a la llegada de los prisioneros a bordo del buque Semíramis, extraídas de NO-DO y eficazmente intercaladas con insertos de los protagonistas, incrementan el valor testimonial del film pero en él predominan los componentes humanitarios sobre los políticos e incluso aparecen sutiles críticas al bigotillo de Hitler.

Quizá por ese motivo, José María Cano, Secretario General de Cinematografía y Teatro, solicitó un informe del guión de *La espera* a Guillermo Alonso del Real, no tanto en su condición de Secretario General de Información como por estar 'relacionado personal y oficialmente con la Hermandad de Excombatientes'. El susodicho funcionario no encontró 'ningún inconveniente de orden político que se oponga a su autorización' pero, a pesar de ello, observaba que 'aún cuando se ha dado ya algún caso de haberse comunicado a las familias la noticia de la muerte de un combatiente y luego haber resultado que se trataba de un desaparecido, éste es un asunto que suele molestar al Estado Mayor, ya que, indudablemente, supone un defecto en el funcionamiento de sus servicios'[1].

Sorteada la censura sin mayores problemas, el presupuesto de *La espera* presentado por la productora fue de 5.166.162 pesetas, pero sólo fueron reconocidas 3.054.776, de las cuales 1.200.000 fueron cubiertas por el Crédito Sindical. El rodaje se estipuló en dieciséis días de exteriores —localizados en la localidad toledana de Tembleque— y 43 jornadas de interiores construidos en los estudios Sevilla Films. A pesar del carácter político del tema abordado —tanto *La patrulla* como *Embajadores en el infierno* fueron galardonados con premios del Sindicato Nacional del Espectáculo— y el estreno de *La espera* en la Hermandad de Familiares de Caídos, Prisioneros y Excombatientes de la División Azul el día del primer aniversario de la llegada del Semíramis, la perspectiva disidente de Lluch y Torres Larrodé fue castigada por el

Estado con una clasificación de Primera B, con el consiguiente perjuicio económico ya que sólo fue subvencionado un 35% del presupuesto. Tampoco el público reaccionó favorablemente en la taquilla, donde las cifras oficiales del Ministerio de Educación y Cultura recogen la improbable cifra de 148 espectadores y una recaudación total de 41.200 pesetas, claramente insuficientes para compensar la inversión de la productora.

Fruto de esta negativa experiencia fue la participación apócrifa que Vicenç Lluch se atribuye[2] en *Siempre en la arena*, una coproducción hispanobritánica rodada en 1956 pero no estrenada hasta 1960 y firmada por Barry Mahon junto con el gallego Ramón Torrado, cineasta de prolongada trayectoria personal que, en 1959, también aparece acreditado como director adjunto a John Farrow en *El capitán Jones* (*John Paul Jones*, 1959), la primera producción española de Samuel Bronston. Menos distinguida, *Siempre en la arena* fue coproducida por Espiral Films, la misma empresa de Serafín Ballesteros que, en 1950, había impulsado *Crimen en el entreacto* bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena pero, en cualquier caso, no parece que la participación de Lluch ultrapasara los límites de una actividad estrictamente alimenticia.

No menos singular resultó el siguiente largometraje dirigido por el cineasta valenciano. Definido por él mismo como el 'primer intento serio de realizar documental de Arte en nuestro país', *Concierto en el Prado* es una fantasía artístico-musical que conjuga fragmentos de compositores clásicos —Rimski-Korsakov, Wagner, Bach o Beethoven— con cuadros expuestos en el célebre museo madrileño, donde —tal como plantea el film— 'el espíritu de la música se ha refugiado, aterido de frío'. El argumento era del cubano Juan Gabriel Simeón González, el guión de Lluch incluye diversos poemas de Lope de Vega o de San Juan de la Cruz y la productora era la empresa valenciana Tyrys Films, cuyos propietarios eran Esther Cruz Díaz y el propio Lluch. A pesar del tema y del carácter documental del film, la censura volvió a ser implacable con el realizador valenciano al notificarle la 'necesidad de que suprima o cuide meticulosa y prudentemente la reproducción cinematográfica de desnudos pictóricos ya que éstos, como consecuencia del movimiento que les imprime la cámara, pueden resultar inconvenientes'[3]. Del presupuesto presentado, 3.027.360 pesetas, el Ministerio apenas reconoció 1.696.250 con una subvención del 35% y, a pesar de que *Concierto en el Prado* participó en la Mostra de Documentales de Venecia, su trayectoria comercial fue raquítica. Distribuido por Universal Films Española —como carne de cañón para rellenar la cuota de exhibición—, se estrenó el 17 de julio de 1959 y apenas atrajo a 238 espectadores, que depositaron en taquilla una recaudación total de 9.236 pesetas.

La participación de Lluch en el guión de *Trigo limpio*, un film anticomunista dirigido por Ignacio F. Iquino en 1962, supuso el inicio de la colaboración cinematográfica entre el realizador y la pareja formada por Núria Espert y Armando Moreno, igualmente acreditado como guionista de este film. Dos años más tarde, Lluch contribuyó eficazmente —mucho más allá de lo que su presencia como ayudante de dirección sugiere— a que *María Rosa* (1964), adaptación a la pantalla de la obra de Angel Guimerà, llegara a buen término. Armando Moreno realizó con este film su primera y única incursión como director, Núria Espert interpretó a la protagonista y ambos —junto con José Salvador Moreno Ardanuy, un terrateniente cordobés cuyo administrador de bienes era Cecilio Valverde, futuro presidente del Senado durante la etapa de UCD— fueron los productores de esta aventura bajo la marca M.E.M.S.A. Debido a diversos problemas económicos —paradójicamente resueltos cuando el film tuvo un exitoso reestreno en versión catalana—, la productora dejó en el tintero diversos proyectos[4] y se erigió en Producciones Cinematográficas Cire S.A., en realidad una empresa paralela a la distribuidora de nombre similar —Cire Flms— regida por Isidre Esteba Sanahuja, otro antiguo republicano cuyo hijo, Manuel Esteba Gallego, inició en ella su irregular trayectoria como realizador. Los guiones de sus dos primeros largometrajes, *El aprendiz de clown* (1967) y *Hola..., señor Dios* (1967) —beneficiarios de la política de ayudas al cine infantil desarrollada por José María Escudero—, cuentan con la colaboración de Lluch mientras éste preparaba su siguiente largometraje al amparo de unas normas de protección que, teóricamente, beneficiaban el cine de autor.

Situado al margen de las secuelas catalanas del Nuevo Cine Español —*El último sábado* (1965), *La piel quemada* (1966), etc.— y voluntariamente distante de la Escuela de Barcelona —cuyos estereotipos estéticos ridiculiza ostentosamente a pesar de ciertas coincidencias personales[5]—, *El certificado* (1968) —tercer largometraje de Lluch— fue la única producción de Films Canigó S.A. El presidente de esta efímera empresa era Ambrosio Farreres Bochaca, mientras Josep Maria Cunillés figuraba como director general de producción, una actividad que desarrollaría posteriormente a través de otras productoras. El documento al cual alude el título de esta farsa es el certificado de virginidad que la protagonista exhibe en sucesivas relaciones sentimentales con un hombre casado, un joven sin compromiso y, finalmente, con un rico solterón con el que contraerá matrimonio horas antes de que éste fallezca repentinamente, aunque con el tiempo suficiente para dejarla embarazada. Lógicamente, un tema de esta índole fue motivo de preocupación de los censores, quienes reprocharon el erotismo de algunas escenas, 'el error de que no será válido el matrimonio por no haber sido

*D'esquerra a dreta: Vicenç Lluch, Núria Espert, Francisco Rabal i Armando Moreno, al rodatge de* Maria Rosa (1964).

consumado' —circunstancia ésta que finalmente quedó intacta en la copia rodada— y aconsejaron que 'en general se deberá cuidar la realización de los exhibicionismos, las escenas de intimidad erótica y la salacidad del diálogo'.

De acuerdo con los mecanismos de producción propios de la época, *El certificado* —cuyo presupuesto presentado por la productora superaba los cinco millones de pesetas— recibió un adelanto de distribución por parte de Mundial Films pero, en cambio, le fue denegado el Interés Especial, máxima calificación ministerial que había sido concedida a buena parte de los films de nuevos realizadores o con ciertas pretensiones artísticas y que, en la práctica, implicaba una subvención equivalente al 50% del presupuesto reconocido. Expuesto a la taquilla, tras su estreno en Barcelona a finales de julio de 1970, *El certificado* se benefició de ser una comedia de tema atrevido para la época, así como de la popularidad de la pareja formada por Núria Espert y Adolfo Marsillach, y fue vista por 98.333 espectadores, con una recaudación de 2.212.183 pesetas.

Prematuramente cancelados otros proyectos —como el guión de una nueva farsa titulada *El Tibidabo no es tan sólo una montaña*— pero siempre en la órbita de Núria Espert y Armando Moreno, el ultimo de los largometrajes dirigidos por Lluch nació con la voluntad de repetir la experiencia de *María Rosa*. Gracias al papel de intermediaria desempeñado por Maria Aurèlia Capmany, el cineasta valenciano pudo disponer de los derechos de *Laia*, siempre y cuando Jaume Vidal i Alcover figurara como supervisor de la fidelidad del guión a la novela homónima de Salvador Espriu. Resuelto este trámite, el mecenas Francisco Vives Reguant —que ya había intervenido en *El certificado* junto con la fotógrafa Montse Faixat— aportó el capital necesario para crear una empresa, Producciones Artísticas Cinematográficas (Films PAC), destinada a poner en pie este proyecto en el que Armando Moreno figura acreditado como director de producción y donde la presencia de Juan Amorós como director de fotografía y de Paco Rabal como protagonista mantienen ciertos vasos comunicantes con la entonces ya fenecida Escuela de Barcelona, 'un sano movimiento de rebeldía'[6].

*El cinema també és un negoci. Hora de signar els contractes dels principals actors de* Laia.

Rodado en catalán, *Laia* fue objeto de advertencias censoras acerca de diversas escenas de desnudos sugeridas en el guión y atravesó satisfactoriamente los trámites necesarios para que se autorizase la exhibición de la copia catalana[7]. Sin embargo, discrepancias entre nuevos accionistas incorporados desde Madrid a la productora y los autores de la película entorpecieron un montaje del que los primeros pretendían eliminar cualquier *flashback* para reorganizar cronológicamente la narración. Espriu, sin embargo, dio la razón al guión original de Lluch y *Laia* pudo estrenarse en setiembre de 1971, dos años después de que el guión fuera aprobado por censura. El presupuesto reconocido ascendía a 8.754.343 pesetas y la subvención correspondiente al 30% fue de 2.626.303, una cantidad insuficiente para amortizar la producción junto con los 4.444.452 recaudados en taquilla a partir de 125.573 espectadores.

Después de las dificultades experimentadas por este proyecto y el fallido intento de adaptar *Mort de dama* a partir de la novela de Llorenç Villalonga, Films PAC pasó a mejor vida y Núria Espert tardaría años, hasta su participación en *Actrius* (1996) —salvo colaboraciones episódicas—, antes de regresar al cine. Vicenç Lluch, sin embargo, nunca más volvería a dirigir otro largometraje. Había sido objeto de demasiadas cortapisas para sobrevivir profesionalmente desde su condición de absoluto francotirador.

1 Carta de Guillermo Alonso del Real a José María Cano, Madrid, 9 de marzo de 1955 (Expediente 143-54; c/13.821).

2 *Curriculum vitae* que acompaña a la documentación de *El certificado* (Expediente 23-68; c/44.809).

3 Expediente 18.777; c/346-96.

4 Entre ellos, *El descorche*, un guión de José María Nunes y Enrique Josa sobre las chicas de *alterne*, o *Laura a la ciutat dels sants*, adaptación de la novela de Miquel Llor, ambas con la Espert como protagonista.

5 Gracias a su amistad con Nunes, Núria Espert había sido la protagonista de *Biotaxia* mientras, en papeles secundarios, aparecen Román Gubern —coautor, con Lluch, de un guión no rodado— y Emma Cohen. Más notorias resultan, en cambio, las influencias teatrales de Lluch a través de la participación de Maria Aurèlia Capmany, Mario Gas o Adrià Gual en apariciones anecdóticas.

6 Vicenç Lluch a José Martí Gómez, *El Correo Catalán* 6-VII-1969.

7 Curiosamente, la carta de solicitud de esta versión no está firmada por ninguno de los grandes responsables de la productora sino, quizá para evitar suspicacias catalanistas, por Luis Herrero Navas, identificado como natural de Valladolid y acreditado como director de producción de la película.

# Fragments d'un retrat impossible (recull de textos sobre i de Vicenç Lluch)

**Gal Soler i Josetxo Cerdán**

Aquesta recopilació de declaracions, memòries, crítiques i, en general, escrits diversos, pretén oferir un perfil, més o menys, reconeixible de Vicenç Lluch, dins d'uns límits proporcionals al llibre que l'acull. Encara que som conscients de la impossibilitat de la nostra empresa (la complexitat de la personalitat de Lluch queda palesa a la seva obra), també creiem que això no és motiu suficient per no emprendre aquesta utòpica tasca… Els textos escollits se succeèixen en l'ordre el qual hem pensat més idoni per tal que el retrat sigui el més acurat possible.

**Núria Espert, 'A propòsit, i perquè serveixi de presentació de "Sagitari" i el seu autor', *Catàleg del XVI Festival Internacional de Teatre de Sitges*, 1983.**

'Estimo des de fa molts anys Vicenç Lluch, i l'admiro profundament en la seva faceta més desconeguda i valuosa: la personal i ètica. Sempre he pensat del Vicenç que estava per sobre i lluny dels principis intel·lectuals contemporanis, però mai no havia descobert que tot ell s'acosta —perillosament— cap a un món lluminós i fixat que condueix a distància el seu humor, les seves reflexions i el que ha estat més decisiu per a ell, les seves ambicions.

Aquestes coses i moltes més, les vaig pensar quan el Vicenç em va dir que estava escrivint una obra de teatre situada en l'antiguitat clàssica. De cop vaig saber-ho: "Ah, és clar…", i quan la llegia, amb plaer, em semblava impossible com aconseguia d'acabar-la tan poc contaminada. Té la innocència aparent de la simplicitat mentidera del món de marbre i cristall. Es poden saber moltes coses de Vicenç Lluch llegint aquesta obra. Jo ja les sabia sense saber-ho.'

**Concierto en el Prado. *Guía de estrenos*, 1959.**

'Es una visita muy completa y agradable al Museo del Prado, perfectamente enfocados los cuadros, que con los movimientos de la cámara parecen adquirir vida. Por los desnudos que aparecen en pantalla es apta sólo para mayores.'

**Vicenç Lluch, 'Algunas consideraciones sobre la realización cinematográfica', *Nuestro cine*, enero, 1971.**

'Sería una hermosa experiencia, semejante a un choque vitamínico, rodar sin tener más cortapisa que una idea siempre flexible de la película que se quiere hacer, e ir haciendo surgir con inspirada espontaneidad las imágenes que la realidad o la inspiración del momento nos fueran proporcionando, y comprobar luego en el montaje el valor y la eficacia de esas imágenes, gravitando unas sobre otras. Es posible que el resultado estuviera lejos de la perfección, pero sería tan insospechado, tan vivo, que una insistencia sobre este modo de proceder podría proporcionar a buen seguro el estilo y la faz de nuestro cine. Pero no podemos seguir este camino y hemos de trabajar denodadamente intentando esculpir una catedral en un grano de arroz.

(…) Yo no busco nunca el estilo apoyándome en modelos más o menos cercanos, ni en modas más o menos fugaces, puesto que éste ha de surgir, libre de mimetismos, de la conjunción de los diversos elementos que utilizo en el rodaje y mi propio impulso creador, confluyendo en el condicionamiento que el relato imponga. No censuro a los que buscan expresar su propia personalidad partiendo de un cierto servilismo a las formas externas, cualquier camino es lícito, considero "bienaventurados los que miran insistentemente a Buñuel por que ellos harán un cine *aragonés*".'

**Vicenç Lluch, diàleg inicial de *El Tibidabo no es tan sólo una montaña*, 1968.**
[Tibidabo, 1929]

Don Narciso [burgués de Barcelona que, desde lo alto de la atalaya del parque de atracciones del Tibidabo, habla con su hijo Jaime contemplando la ciudad]: Sí Jaime, hijo mío, el Tibidabo no es tan sólo una montaña

Jaime: ¿Qué quieres decir con eso papá?…

Don Narciso: Que es algo más. Es el lugar desde el cuál aprendemos desde niños a contemplar nuestra ciudad y a quererla. No sé si habrás pensado cómo ha llegado a ser lo que es… Te lo diré. Porque desde hace centenares… ¿Qué digo centenares?…¡Miles de años!… Nosotros, a lo sumo un millar de familias, la hemos hecho, con nuestro dinero, nuestro esfuerzo y nuestro trabajo.

Jaime: ¿Nosotros nada más papá?…

Don Narciso: No digo que no nos hayan ayudado, pero lo cierto es que el esfuerzo se ha debido a los más inteligentes, a los mejores, en una palabra, a los que tenemos el dinero. Por nosotros ha llegado a ser la más grande, la más culta, la más rica de nuestro país. Todo nos lo debe y sin nosotros no sería lo que estás viendo.

Tú eres uno de los nuestros, uno de los privilegiados, y no puedes negarte a continuar la obra que yo, tus abuelos, y los abuelos de tus abuelos, hemos sabido llevar a tan buen término. Ya está bien de hacer locuras, ya es hora de que empieces a ocuparte de nuestros negocios y de nuestra familia y sobretodo de que dejes a esa mujer [Gloria, *vedette* de revista famosa del Paralelo barcelonés] que no es para ti. Tú dirás que estás enamorado y yo lo comprendo, son locuras de juventud…'

**Vicenç Lluch, monòleg final de *El Tibidabo no es tan sólo una montaña*, 1968.**
[Tibidabo, 1968]

Gloria [convertida ahora en una respetable señora que habla con su nieto *hippy* desde el mismo Tibidabo con Barcelona a sus pies]: Como decía tu bisabuelo, el Tidibado no es tan solo una montaña, sino el lugar desde el cuál aprendemos desde niños a contemplar nuestra ciudad y a amarla. No se si se te habrá ocurrido pensar como ha llegado a ser lo que es, sencillamente porque desde hace muchos años, nosotros, a lo sumo un millar de familias la hemos construido con nuestro dinero, nuestro esfuerzo y nuestro trabajo, y digo que la hemos hecho nosotros porque quién pone el dinero pone lo esencial. Tú eres uno de los nuestros, uno de los privilegiados y no puedes perder el tiempo con esa *gogo-girl*, que ni siquiera es española, tienes que ocuparte de nuestros negocios y de nuestra familia y casarte con quién convenga, porque el matrimonio es el mejor negocio que se puede hacer en la juventud…'

**Anònim, atribuït a Vicenç Lluch, '*El certificado*. Motivos por los que solicitamos que sea declarado de "I.E.".'**

'Nacida la farsa en los grupos de mimos que gesticulaban sus sátiras en los más impensados rincones de Atenas, un poco como respuesta popular al hieratismo de la tragedia y llevada al ápice por Aristófanes y Plauto, se hace evidente que pertenece al acervo de los pueblos de cultura mediterránea, todos ellos dotados para la burla que, sirviendo de piedra de toque, haga de revulsivo en la vida social. Cinematográficamente, aparte de los grandes aciertos conseguidos por los italianos recientemente, la farsa ha corrido diversas suertes y en nuestro país casi siempre ha sido soslayada en el quehacer cinematográfico aunque literariamente haya tenido cultivadores tan importantes como Pío Baroja, Valle Inclán, Alberti, etc., por lo cual, cabe deducir que este género tan genuinamente nuestro y que ya nos llega desde las más profundas raíces, merece ser estudiado y tratado con mayor atención ya que todo camino que pueda conducir al encuentro de nuestro cine con su propia personalidad y con el entendimiento de nuestros públicos debe ser ensayado exhaustivamente, para tratar de convertir el cine español en algo mayor de edad, capaz de vivir y defenderse por sí solo.'

**Antonio de Obregón, 'Películas huérfanas', *ABC*, 16 de marzo de 1971.**

'De pronto, en el cine Pavón, por veintidós pesetas que cuesta la butaca, veo una película que me ha interesado por algunos conceptos, que viene a ser como la contribución a una especie de "neorrealismo" español, revela inquietud y supone un intento fuera de lo corriente, interpretada por Nuria Espert y Adolfo Marsillach. Son películas huérfanas, desamparadas de todos; no se anuncian, el crítico tiene que apuntar con el bolígrafo los nombres de los actores, y las gentes sencillas van a un cine popular, de barrio, en este caso chispero, sin reparar que se trata de un estreno.

(…) Ni aun siquiera tiene esta producción el apoyo de un clan, círculo o movimiento, como el de la llamada "escuela de Barcelona", la de los Jordá, Esteva, Durán, Aranda, etc., y esta orfandad es tanto más injusta cuanto la película, además de intérpretes de renombre, tiene aspiraciones, alguna gracia y el atrevimiento que rezuma su tema desmitificador.'

**Jaime Picas, *Fotogramas*, 14 de agosto de 1970**

Vicente Lluch ha concebido una idea realmente excelente para la realización de una comedia satírica, cuyos objetivos son, en definitiva, las "buenas costumbres" de una sociedad pequeñoburguesa en liquidación. Que el realizador y autor sitúe su acción en Cataluña no significa que la sátira cale íntimamente en la entraña del país. Más bien diríamos que Lluch ha visto las cosas "a la valenciana", que es la forma de ver que naturalmente le corresponde'.

**Anònim, atribuit a Vicenç Lluch, *Laia*, 'Resumen de incidencias'.**

'Se empezó a rodar la película el 7 de julio de 1969 en Arenys de Mar, terminándose el rodaje una semana antes del tiempo previsto, el 23 de agosto. Se procedió al montaje. A la vista del copión montado surgieron desavenencias y se decidió como remedio poner la película en manos de José Antonio Rojo, montador acreditado de Madrid. El Sr. Rojo realizó un montaje provisional, a la vista del cual surgieron nuevas desavenencias. Se discutió y se comparó con el montaje anterior y, finalmente se llegó a la conclusión de que debía volverse al espíritu inicial del primer montaje. Se finalizó este montaje a mediados de septiembre, que complació tanto a la productora como al equipo creador, en vista de lo cual se obtuvo la copia stanard y se mandó a censura.

Obvio es decir que en el transcurso de todo esto se crearon dos bandos: de una parte la productora, que propugnaba una solución más comercial, contraria a la idea central de guión; y de otra, el equipo creador formado por Salvador Espriu, Vicente Lluch y Jaime Vidal Alcover, que propugnaba una solución estética con fidelidad al guión inicial, produciéndose tensiones que estuvieron a punto de producir una ruptura total con notable riesgo del buen fin de la película.

Laia: *els jocs infantils, ni tan alegres ni tan innocents (fot. M. Faixat).*

*Envoltat d'amics a l'hora de rebre el premi Santiago Russinyol al XV Festival Internacional de Teatre de Sitges (1982) per l'obra* Sagitari *(fot. R. Josa).*

*Gal Soler, la fotògrafa Montse Faixat, Ketti Ariel i Vicenç Lluch en temps de* El certificado.

Desde antes de empezar el rodaje de "Laia", Jaime Vidal Alcover y Vicente Lluch tuvieron la idea de llevar al cine "Mort de Dama" de Llorenç Villalonga, el Sr. Vidal se lo comunicó al autor y éste dio su consentimiento por carta, no sólo a este proyecto sino a otros que Jaime Vidal le exponía. En vista de lo cual el Sr. Vidal y el Sr. Lluch empezaron a trabajar en la adaptación cinematográfica de la novela. En estos instantes, acabada "Laia", y cuando el guión de "Mort de Dama" está prácticamente terminado, y a expensas solamente de las últimas correcciones, el Sr. Villalonga retira su autorización, sin aducir motivo alguno para ello.'

**Carta manuscrita de Salvador Espriu a Vicenç Lluch.**
**(13 de maç de 1972)**

'Distingit i estimat amic,

Vaig rebre la seva amable i tan cortesa carta i la vaig posar a part amb el propòsit de contestar-la de seguida, però ara no la trobo, la qual cosa no és sorprenent, perquè estem en ple desordre de trasllat de pis. És possible que l'hagi presa el meu germà, que té, en general, cura de la meva correspondència i dels meus assumptes d'ençà de la greu claudicació, no superada, de la meva salut. No s'estranyi, doncs, si li arriba un comunicat d'ell paral·lel a aquest.

Vaig veure "Laia" divendres passar, dia deu, a la tarda. No em puc estendre gaire, com jo voldria i com el film es mereix, en el comentari, perquè no domino prou el pols i em canso molt, però afirmo que la seva pel·lícula és digníssima i, de bon tros, la millor del gènere realitzada en català. A estones, és extraordinària: per exemple, per al meu gust, a les seqüències finals. Pel·lícula pensada com a lluïment d'un personatge central, d'una "diva" (en el més recte sentit de la paraula), ella, la nostra Núria Espert en fa una gran, excel·lent, admirable, modèlica creació, sota la desvetllada, atenta, crítica i molt intel·ligent direcció de vostè. Miraré d'enviar a la il·lustre actriu el meu aplaudiment sense reserves, però li prego que vostè, si és al seu abast, em "representi" d'avançada, perquè no em puc fiar mai de les meves forces. En Rabal y la resta, molt rebé. La fotografia, esplèndida. La narració, en alguns punts, una mica confusa. Algunes seqüències, discutibles, però sempre explicables, i fins i tot justificables, per recolzar-se tothora en una evident honestedat, en un enorme esforç i en una autèntica preocupació d'assolir i mantenir sense defallences un alt nivell de dignitat artística.

Interessarà fora de les nostre fronteres nacional i idiomàtiques? Ho ignoro, però ho dubto, per massa "ibèrica", d'una banda, i massa catalana, de l'altra. Però està molt i molt per damunt d'un immensíssim nombre de films estrangers, que ens empassem amb aquella badoca satisfacció típica de nosaltres i filla del nostre multisecular complex d'inferioritat. Quant al cel·luloide castellà corrent, habitual i vergonyós, només cal adoptar, en front d'ell, un menyspreatiu silenci.

I res més per avui. No es molesti a respondre'm. Feliciti tothom de part meva. Rebi l'enhorabona i la cordial amistat del seu afectuós

Salvador Espriu

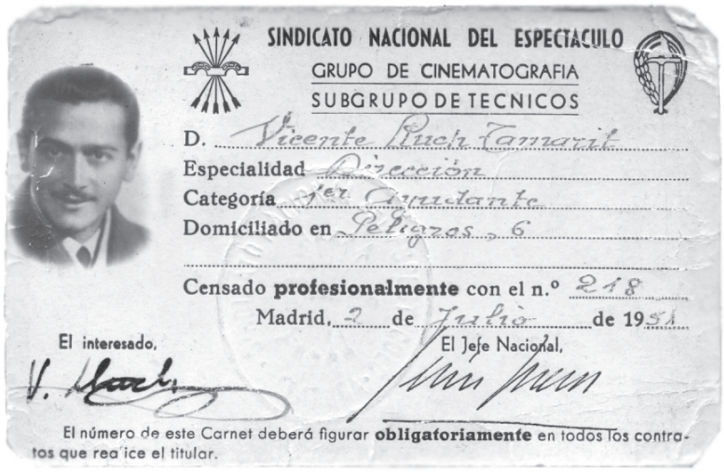
**Manuscrit de Vicenç Lluch (aproximadament, 1976)**

'Estoy en Valencia. ¡Hacía cuántos años que no estaba en mi ciudad! Desde la ventana del cuarto del hotel miro y remiro un panorama que durante muchos años me fue familiar y que, de hecho, siempre he llevado prendido a la retina del recuerdo. Pero, ¿es ésto que está ante mis ojos lo que realmente estoy viendo? He de contestarme que no, que aunque mis ojos discurran desde la blanca y alejada fachada del ayuntamiento hasta la esquina de la calle San Vicente, yo estoy contemplando algo que estuvo aquí pero que ya no existe, estoy viendo la Baixa de San Françesc empezando de la plaza, frente al kiosko donde un cartel multicolor con un mandarín de larga coleta anuncia las delicias refrescantes de una bebida titulada por su propietario e inventor "un chino". Y me estoy viendo a mí mismo, niño de pocos años, bebiendo con fruicción, en un abrasador día de "ponent" aquel líquido rojo con innumerables bolitas de carbónico que parecen empujar hacía la superficie, hacia mis labios unos trozos opalinos de hielo. Estoy sintiendo en mi garganta el sabor a granada, del líquido, en mis narices el picor del ácido y mis fauces la inmensa satisfacción de la sed calmada, de esa sed global y temblorosa que sólo se tiene durante la infancia. Estoy viendo a mi lado, con bigote negro, traje de dril y sombrero de paja a mi padre, que bebe también, pero calmosamente, sonriendo sin dejar de mirarme, sin reprobarme mi ansiedad, recordando en mí probablemente la perentoria e insaciable sed de su infancia.

*Vicenç Lluch, un adolescent del seu moment. Sense data (fot. García).*

Estoy viendo los cartelones del cine donde me llevaban a ver las películas de Polo y de Perla Blanca, la fotografía de Julio de Rey, el café Suizo, la farmacia en cuyo escaparate un frasco de ceregumil se vaciaba en un recipiente de cristal eternamente, sin descanso, horas y horas, sin acabarse nunca, ni llenar la copa que lo recibía, sumiendo mi ánimo infantil en la más tremenda perplejidad. Recuerdo que, a veces, yo lo había tomado a cucharadas como reconstituyente para hacerme alto y gordo, según deseo de mi abuela, que seguramente no concebía la perfección masculina sin esas dos características. Estoy viendo a mi madre, vestida de oscuro, con un "renard" sobre los hombros, llevándome de la mano un día gris, lluvioso, pasando por allí a buen paso, tras prometerme que al regreso me compraría un 'patinet' en casa Martí, para ir a la "Botiga de los Oller" a comprar lentejuelas rojas, azules, verdes, doradas, que se vendían por onzas y habían de servir para bordar los vestidos que mis tías se estaban haciendo para ir a un baile de carnaval. Todo eso y muchas cosas más estoy viendo mientras mis ojos contemplan las casas altas y grises, los cristales de los escaparates que reflejan la luz y las formas de la cara opuesta, celosos por guardar un secreto inútil.

Desde que he vuelto después de tan numerosas y largas ausencias siento más profundo el tirón de la raíz y lo contemplo todo con ojos nuevos o tal vez con ojos resucitados.'



SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO
GRUPO DE CINEMATOGRAFIA
SUBGRUPO DE TECNICOS

D. Vicente Ruch Tamarit
Especialidad Dirección
Categoría 1er Ayudante
Domiciliado en Peligros, 6

Censado **profesionalmente** con el n.º 218
Madrid, 2 de Julio de 1951

El interesado, V. Ruch
El Jefe Nacional,

El número de este Carnet deberá figurar **obligatoriamente** en todos los contratos que realice el titular.

*Carnet del Sindicato Nacional del Espectáculo. Pujant l'escala, el 1951 ja com a primer ajudant de direcció.*

*Vicenç Lluch en una sessió de fotos d'estudi amb la seva mare. Sense data (fot. Derrey)*

# Filmografía

## Luis Fernández Colorado

La presente filmografía ha sido elaborada teniendo en cuenta muy diversas fuentes, aunque de forma primordial los expedientes administrativos de la época y las cabeceras de las propias películas. No obstante, las dificultades para acceder a determinadas obras, e incluso para conocer en su integridad todos aquellos títulos en los que Vicenç Lluch participó como ayudante de dirección o actor de reparto, hacen que el presente trabajo deba ser tomado como un acercamiento fidedigno aunque desdichadamente incompleto. Así, este capítulo se ha dividido en varios apartados: el primero recoge los trabajos de Lluch como director cinematográfico profesional, aspecto éste que sí ha podido ser rastreado en su totalidad; el segundo engloba aquellos proyectos truncados por cuestiones financieras o de censura, al igual que un título de dudosa atribución, pero que en cualquier caso tuvieron la suficiente importancia como para iniciar los pertinentes trámites administrativos durante el franquismo; el tercero aborda sus trabajos como guionista o asesor literario; mientras que del cuarto al sexto apuntan su labor como intérprete, secretario de dirección y ayudante de dirección, siendo estos tres últimos apartados los que más incompletos deben juzgarse por parte del lector. Para clarificar determinados aspectos, se ha recurrido a la inclusión ocasional de un capítulo de observaciones.

*Vicenç Lluch amb càmara (fot. M. Faixat)*

## *A) DIRECTOR*

### DOCUMENTO SECRETO

1942

**Dirección: Vicente Lluch.**

*PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS VELASCO (BARCELONA).*

**PRODUCCIÓN:** Francisco Velasco. **ARGUMENTO:** Fernando de la Vega. **GUIÓN:** Vicente Lluch. **FOTOGRAFÍA:** Segismundo Pérez de Pedro. **MONTAJE:** Antonio Graciani. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** José María Maristany. **INTÉRPRETES:** Álvaro Vélez, Lili Vicenti, José Bordallo, Julio Vargas. **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 4 de septiembre de 1942. **PERIODO DE PRODUCCIÓN:** 10 de septiembre a 5 de octubre de 1942. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 9 de octubre de 1942. **ESTUDIO DE RODAJE:** Lepanto (Barcelona). **LABORATORIO:** Cinefoto (Barcelona). **NEGATIVO:** Blanco y Negro. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 550 metros. **CALIFICACIÓN MORAL:** Autorizada para menores de 14 años. **DISTRIBUCIÓN:** Balet y Blay. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 690-42; c. 5.515 / 3.795; c. 32.866.

**CORTOMETRAJE DE FICCIÓN.**

### TU NOVIO Y YO

1943

**Dirección: Vicente Lluch.**

*HELIOS FILMS (BARCELONA).*

**PRODUCCIÓN:** J. de Abizanda. **GUIÓN:** Vicente Lluch, R. Esteban de Abizanda. **FOTOGRAFÍA:** Segismundo Pérez de Pedro. **MÚSICA:** José Villar. **MONTAJE:** Ramón Biadiú. **DECORADOS:** Juan Espiga. **JEFE DE PRODUCCIÓN Y AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Ramón Esteban. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Ricardo Baños. **INTÉRPRETE MUSICAL:** Jesús Villar. **MAQUILLAJE:** Manuel Monroy. **SERVICIOS AUXILIARES:** Paquita (vestuario). **INTÉRPRETES:** Antonia Pedraza (Elena), Ángela Gavali (Rosita), Guillermo Urtasun (Jorge). **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 31 de julio de 1942. **PERIODO DE PRODUCCIÓN:** 30 de mayo a 2 de julio de 1943. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 6 de julio de 1943. **ESTUDIO DE RODAJE:** Orphea (Barcelona). **ESTUDIO DE SONORIZACIÓN:** Acústica (Barcelona). **LABORATORIO:** Riera (Barcelona). **NEGATIVO:** Blanco y Negro. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 580 metros. **OBSERVACIONES:** La Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, con fecha 8 de julio de 1943, prohibió el estreno en toda España y la exportación fuera de las fronteras peninsulares de esta —según calificativo de sus artífices— "comedia deportivo-musical". Dicho organismo, compuesto a la sazón por Antonio Fraguas (Presidente), Adolfo de la Rosa (Vocal Militar), Antonio G. Figar (Vocal de la Jerarquía Eclesiástica), Alfonso Iniesta Corredor (Vocal del Ministerio de Educación Nacional), Joaquín Soriano (Vocal de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía), Francisco Ortiz Muñoz (Vocal de la Vicesecretaría de Educación Popular) y José Luis Trigo Delgado (Secretario), no titubeó un minuto tras contemplar la película en pase privado: "Por deficiencia acústica debe prohibirse" (Adolfo de la Rosa); "No autorizar por decoro de la cinematografía nacional" (Joaquín Soriano); "Película de complemento muy mala cinematográfica y artísticamente" (Francisco Ortiz Muñoz) fueron algunos de los contundentes argumentos esgrimidos para adoptar esa traumática decisión. Reseñar por otra parte que este film fue la derivación de un proyecto anterior, titulado *Amor en el valle blanco*, que R. Esteban de Abizanda intentó poner en marcha de forma infructuosa a comienzos de 1942. Ese guión previo, escrito sin la colaboración de Vicente Lluch, transcurría al igual que *Tu novio y yo* en las pistas de esquí de La Molina, aunque la trama argumental variaba de forma sustancial: en el esbozo previo dos jóvenes se disputaban el amor de una chica a través de un peligroso descenso; mientras que en el cortometraje finalmente acabado son dos hermanas entre las que, por extraños equívocos, surgen ciertas suspicacias por el aparente cortejo que una de ellas mantiene con el prometido de la otra. En todo caso, tanto la protagonista elegida para *Amor en el valle blanco* (Antonia Pedraza) como el director de fotografía (Segismundo Pérez de Pedro) mantuvieron sus posiciones inalterables pese a los cambios. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 743-42; c. 5.517 / 756-42; c. 5.517 / 4.154; c. 32.875.

**CORTOMETRAJE DE FICCIÓN.**

### LA ESPERA

1956

**Dirección: Vicente Lluch.**

*OSA FILMS (MADRID) PARA CIFESA (VALENCIA).*

**PRODUCCIÓN:** Manuel Torres Larrodé. **GUIÓN:** Vicente Lluch, José María Palacio, Mateo Cano. **FOTOGRAFÍA:** Emilio Foriscot. **MÚSICA:** Miguel Asins Arbó. **MONTAJE:** Antonio Ramírez. **SONIDO:** Plácido Colmenares. **DECORADOS:** Tadeo Villalba. **DIRECTOR GENERAL DE PRODUCCIÓN:** Eduardo Lafuente. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Fernando Navarro. **SUPERVISOR DE DIRECCIÓN:** Gonzalo Delgrás. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Mateo Cano. **AVISADOR:** Juan Gracia. **SECRETARIO DE DIRECCIÓN:** Gonzalo Pardo Robles. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Clemente Manzano. **AUXILIAR DE FOTOGRAFÍA:** Pedro Rodríguez, Abelardo Rodríguez. **FOTO-FIJA:** Miguel Guzmán. **AYUDANTE DE MONTAJE:** Teresa Bort, Luis Diego Álvarez. **MAQUILLAJE:** Carlos Nin. **AYUDANTE DE MAQUILLAJE:** María Luisa Rodríguez. **PELUQUERÍA:** Marisa. **CONSTRUCCIÓN DE DECORADOS:** Augusto Lega. **AYUDANTE DE DECORACIÓN:** Fernando Guillot. **ATREZZO:** Rafael Salazar, José Moreno. **SERVICIOS AUXILIARES:** Mateos (mobiliario, atrezzo), Cornejo (vestuario). **AYUDANTE DE PRODUCCIÓN:** Pedro G. Olmo. **REGIDOR:** Faustino Ocaña. **INTÉRPRETES:** Mónica Pastrana (María Teresa), Rafael Romero Marchent (Pedro), Rosario García Ortega (Dolores), José María Lado (Miguel), Rafael Arcos (Juan), Julio Riscal (Ramón), José Ramón

Giner (Eloy), Marcelino Ornat (Alcalde), Mario Morales (Medardo), Pedro Fenollar (Luis), Rufino Inglés, Heiko Vassel, Miguel Ángel Fernández, José María Rodríguez, José Antonio C. Murgoa, Calixto del Molino, Eduardo Marco, Celia Poster, Pilar Sirvent, Pilar López Rodero, Mercedes Thomson, Luis Varela, Francisco Amor, Gabriel González, Fernando Sanclemente, Manuel Torres, Miguel López, Pilar Sanclemente. **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 1 de septiembre de 1955. **PERIODO DE PRODUCCIÓN:** 10 de noviembre de 1955 a 15 de marzo de 1956. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 21 de marzo de 1956. **ESTUDIO DE RODAJE:** Ballesteros (Madrid). **LABORATORIO:** Ballesteros (Madrid). **SISTEMA DE SONIDO:** RCA. **NEGATIVO:** Blanco y Negro. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 2.250 metros. **CALIFICACIÓN ADMINISTRATIVA:** Primera B. **DISTRIBUCIÓN:** CIFESA. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 143-54; c. 13.821 / 60.103; c. 74.219 / 14.564; c. 34.561 / 14.230; c. 34.551.

**LARGOMETRAJE DE FICCIÓN.**

## CONCIERTO EN EL PRADO

1958

### Dirección: Vicente Lluch.

*TYRYS FILMS (VALENCIA).*

**PRODUCCIÓN:** Esther Cruz Díaz, Vicente Lluch. **ARGUMENTO:** Juan Gabriel Simeón. **GUIÓN:** Juan Gabriel Simeón, José Luis Navarro, Vicente Lluch. **FOTOGRAFÍA:** Mario Bistagne. **MÚSICA:** Miguel Asins Arbó. **SONIDO:** Jaime Torrens. **DECORADOS:** Luis Pérez Espinosa. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Fernando Navarro Correcher. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Gonzalo Pardo Robles. **AVISADOR:** Felipe Correcher. **SECRETARIA DE DIRECCIÓN:** Mercedes S. Thompson. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Ricardo Poblete. **AUXILIAR DE FOTOGRAFÍA:** V. Gómez Arana. **FOTO-FIJA:** Manuel T. Martínez. **INTÉRPRETE MUSICAL:** Carrasco Benavente. **AYUDANTE DE MONTAJE:** Carmen Frías, Teresa Alcocer. **AYUDANTE DE DECORACIÓN:** Emilio Ruiz. **ATREZZO:** José Roger. **SERVICIOS AUXILIARES:** Valero (grúas), Mole Richardson (arcos). **AYUDANTE DE PRODUCCIÓN:** Pedro G. del Olmo. **REGIDOR:** Juan Gracia. **INTÉRPRETES:** Juan Bautista Segarra Llamas [locución]. **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 26 de marzo de 1958. **ESTUDIO DE RODAJE:** Sevilla Films (Madrid). **ESTUDIO DE SONORIZACIÓN:** Sevilla Films (Madrid), Orphea Films (Barcelona). **NEGATIVO:** Eastmancolor. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 2.422 metros. **CALIFICACIÓN ADMINISTRATIVA:** Primera B. **DISTRIBUCIÓN:** Universal Films Española. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 48-58; c. 16.198 / 18.777; c. 34.696.

**LARGOMETRAJE DOCUMENTAL.**

## BRUJERÍAS

1960

### Dirección: Vicente Lluch.

*SICANA FILMS (VALENCIA).*

**PRODUCCIÓN:** Humberto Pilato Blat. **GUIÓN:** Juan Gabriel Simeón. **FOTOGRAFÍA:** Mario Bistagne. **ASESOR ARTÍSTICO:** Juan Miquel Riera. **MÚSICA:** Juan Alós. **MONTAJE:** Teresa Alcocer. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Filalicio Flaquer. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** José Montalbán. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Ricardo Marí. **AYUDANTE DE MONTAJE:** Ángeles Pruna. **INTÉRPRETES:** Juan Miguel Riera [locución]. **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 10 de febrero de 1960. **PERIODO DE PRODUCCIÓN:** 2 a 9 de mayo de 1960. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 9 de octubre de 1975. **ESTUDIO DE RODAJE:** Orphea (Barcelona). **ESTUDIO DE SONORIZACIÓN:** Cinefoto (Barcelona). **LABORATORIO:** Fotofilm (Barcelona). **NEGATIVO:** Blanco y Negro, Ferraniacolor. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 269 metros. **CALIFICACIÓN ADMINISTRATIVA:** Segunda B. **CALIFICACIÓN MORAL:** Autorizada para mayores de 14 años. **DISTRIBUCIÓN:** Selecciones Fuster. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 12-60; c. 18.756 / 21.312; c. 34.788.

**CORTOMETRAJE DOCUMENTAL FICCIONALIZADO.**

## ¿QUIÉN ES ÉL?

1960

### Dirección: Vicente Lluch.

*SICANA FILMS (VALENCIA).*

**PRODUCCIÓN:** Humberto Pilato Blat. **GUIÓN:** Juan Gabriel Simeón. **FOTOGRAFÍA:** Mario Bistagne. **ASESOR ARTÍSTICO:** Juan Miquel Riera. **MÚSICA:** Juan Alós. **MONTAJE:** Teresa Alcocer. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Filalicio Flaquer. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** José Montalbán. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Ricardo Marí. **AYUDANTE DE MONTAJE:** Ángeles Pruna. **INTÉRPRETES:** Juan Miguel Riera [locución]. **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 10 de febrero de 1960. **PERIODO DE PRODUCCIÓN:** 2 a 9 de mayo de 1960. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 9 de octubre de 1975. **ESTUDIO DE RODAJE:** Orphea (Barcelona). **ESTUDIO DE SONORIZACIÓN:** Cinefoto (Barcelona). **LABORATORIO:** Fotofilm (Barcelona). **NEGATIVO:** Blanco y Negro, Ferraniacolor. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 245 metros. **CALIFICACIÓN ADMINISTRATIVA:** Segunda A. **CALIFICACIÓN MORAL:** Autorizada para todos los públicos. **DISTRIBUCIÓN:** Selecciones Fuster. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 11-60; c. 18.756 / 21.314; c. 67.457.

**CORTOMETRAJE DOCUMENTAL FICCIONALIZADO.**

**LARGOMETRAJE DE FICCIÓN.**

## LAIA

1970

### Dirección: Vicente Lluch.

*FILMS P.A.C. [PRODUCCIONES ARTÍSTICAS CINEMATOGRÁFICAS] (BARCELONA).*

**PRODUCCIÓN:** Armando Moreno, Francisco Vives Reguant. **ARGUMENTO:** Salvador Espriu. **GUIÓN:** Jaume Vidal Alcover, Vicente Lluch. **ASESORÍA ESPECIAL:** María Aurelia Capmany. **FOTOGRAFÍA:** Juan Amorós. **MÚSICA:** Ángel Arteaga. **MONTAJE:** Emilio Ortiz. **SONIDO:** Jorge Sangenís, Federico de la Cuesta, Eduardo Fernández. **DECORADOS:** Juan Frexe. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Juan Zaro. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Fernando de Bran. **AUXILIAR DE DIRECCIÓN:** Galo Soler. **SECRETARIA DE DIRECCIÓN:** María Rosa Stewart. **SEGUNDO OPERADOR:** José Gaspar. **AUXILIAR DE FOTOGRAFÍA:** Pedro Domenech. **FOTO-FIJA:** Montserrat Faixat. **SUPERVISOR DE MONTAJE:** José Antonio Rojo. **AYUDANTE DE MONTAJE:** Ángeles Sánchez. **AUXILIAR DE MONTAJE:** Conchita Pino. **SEGUNDO AUXILIAR DE MONTAJE:** Rafael de la Cueva. **AMBIENTACIÓN Y VESTUARIO:** Fabià Puigserver. **AYUDANTE DE AMBIENTACIÓN Y VESTUARIO:** Carlota Soldevila. **MAQUILLAJE:** Francisco Manteca. **MAQUILLAJE ESPECIAL:** Carita. **REALIZACIÓN DE MAQUILLLAJE:** Montserrat Lluch. **FIGURACIÓN ESPECIAL:** Esbart Verdaguer. **AYUDANTE DE PRODUCCIÓN:** Manuel Rubio. **AUXILIAR DE PRODUCCIÓN:** Francisco Vives. **REGIDOR:** José Manrique. **INTÉRPRETES:** Nuria Espert (Laia), Francisco Rabal (Quelot), Daniel Martín (Esteve), Julieta Serrano (Paulina), Manuel Otero (Antón), Sylvia de Aragón (Anneta), Rosa María Fábregas (Señora Vallalta), Josefina Tapias (Dolores Batie), Elisenda Ribas (Coixa Fita), Nadala Batiste (Narcisa Mus), María Basso (Caterina), Rosa Vicente (Mujer 1ª), Amparo Valle (Mujer 2ª), Carmen Liaño (Mujer 3ª), Concepción Llach (Tendera), Enric Casamitjana (Climent), Josep Torrents (Enterrador), Alicia Moreno Espert (Laia, de niña), Benito Rabal Balaguer (Quelot, de niño), Nuria Moreno Espert (Niña), José Luis Alejo (Niño). **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 24 de septiembre de 1969. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 23 de agosto de 1970. **ESTUDIO DE SONORIZACIÓN:** Voz de España (Barcelona), Fono España (Madrid). **LABORATORIO:** Fotofilm (Barcelona). **NEGATIVO:** Eastmancolor. **FORMATO:** Techniscope. **METRAJE:** 2.549 metros. **DISTRIBUCIÓN:** Universal Films Española. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 2.461; c. 60.488 / 193-69; c. 46.006 / 65.778; c. 74.217 / 62.344; c. 74.233 / 63.344; c. 74.217.

**LARGOMETRAJE DE FICCIÓN.**

# *B) PROYECTOS TRUNCADOS, FILMS DE DUDOSA ATRIBUCIÓN*

## CRÓNICA DE SOCIEDAD

1950.

### Dirección y Guión: Vicente Lluch.

*PROCIAS (VALENCIA).* **PRODUCCIÓN:** Juan Perales Perpiñá. **FOTOGRAFÍA:** Manuel Berenguer. **MÚSICA:** Jesús García Leoz. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Felipe Fernansuar. **INTÉRPRETES:** Fernando Rey (Fernando), Miriam Day (Rosalía), Tomás Blanco (Antonio), Ramón Martori (Don Fernando), Jesús Tordesillas (Jefe de policía), Marta Grau (Doña Asunción), Julia Caba Alba (Ernestina), José María Lado (Desconocido). **OBSERVACIONES:** Este proyecto fue prohibido desde la Dirección General de la Cinematografía y Teatro a consecuencia del informe elaborado por el lector de guiones José Luis García Velasco: "El guión de que tratamos fracasa, a nuestro juicio, ante todo, porque carece de unidad de estilo. El autor comienza presentándonos un arranque de película de intriga para seguir con un melodrama que enlaza con un tema de miedo y, rozando de pasada la comedia de humor, termina estafando al espectador al colocarle un desenlace que es una verdadera tomadura de pelo. De todos los temas que sugiere la trama argumental debería haberse escogido el de la comedia de humor planteada al aparecer el hombre que estuvo durmiendo cien años, y que se conserva eternamente joven, entre sus viejos descendientes... El único inconveniente que ofrece el tocar este tema es que lo tocó y retocó Enrique Jardiel Poncela en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. Hay que reconocer por lo tanto que el autor ha sido comedido en el plagio y se ha conformado con algunas situaciones sin atreverse a más. En conjunto y resumiendo el guión es más confuso que interesante y puede asegurarse que únicamente podría dar origen a una insoportable película. Debe prohibirse por carecer de los valores mínimos exigibles."

Los datos reseñados en la ficha técnico-artística, por lo tanto, consignan los nombres de aquellos profesionales cuya intervención estaba prevista. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 139-50; c. 1.3134.

**[LARGOMETRAJE DE FICCIÓN].**

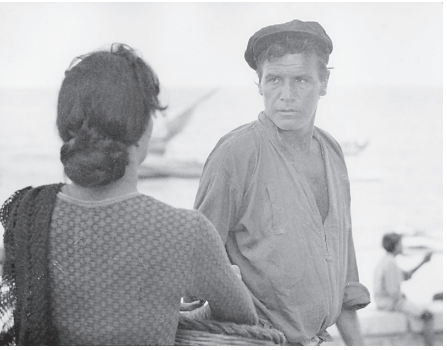
## SIEMPRE EN LA ARENA

1956

### Dirección: Jackson Barry Mahon, Ramón Torrado.

*ESPIRAL FILMS (MADRID).*

**PRODUCCIÓN:** Serafín Ballesteros. **ARGUMENTO:** Jackson Barry Mahon. **GUIÓN:** Jackson Barry Mahon, José Luis Dibildos. **FOTOGRAFÍA:** Godofredo Pacheco. **MONTAJE:** Antonio Gimeno. **DECORADOS:** Augusto Lega. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Eduardo Lafuente. **AYUDANTE DE DIREC-**



*Laia i Quelot cara a cara, la mar com a fons material i mental (fot. M. Faixat).*

## ¿QUIEN ES ELLA?

1960

**Dirección: Vicente Lluch.**

*SICANA FILMS (VALENCIA).*

**PRODUCCIÓN:** Humberto Pilato Blat. **GUIÓN:** Juan Gabriel Simeón. **FOTOGRAFÍA:** Mario Bistagne. **ASESOR ARTÍSTICO:** Juan Miquel Riera. **MÚSICA:** Juan Alós. **MONTAJE:** Teresa Alcocer. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Filalicio Flaquer. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** José Montalbán. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Ricardo Marí. **INTÉRPRETE MUSICAL:** María de los Remedios Blat. **AYUDANTE DE MONTAJE:** Ángeles Pruna. **INTÉRPRETES:** Juan Miguel Riera [locución]. **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 10 de febrero de 1960. **PERIODO DE PRODUCCIÓN:** 2 a 9 de mayo de 1960. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 9 de octubre de 1975. **ESTUDIO DE RODAJE:** Orphea (Barcelona). **ESTUDIO DE SONORIZACIÓN:** Cinefoto (Barcelona). **LABORATORIO:** Fotofilm (Barcelona). **NEGATIVO:** Blanco y Negro, Ferraniacolor. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 280 metros. **CALIFICACIÓN ADMINISTRATIVA:** Segunda A. **CALIFICACIÓN MORAL:** Autorizada para todos los públicos. **DISTRIBUCIÓN:** Selecciones Fuster. **OBSERVACIONES:** La trilogía compuesta por *Brujerías, ¿Quién es él?* y *¿Quién es ella?* juega con la interpretación que Francisco de Goya diera a una de sus más famosas series de grabados, los *Caprichos*, para mostrar las creencias supersticiosas del pueblo llano en la época decadente que le tocó vivir al famoso artista. El desfile de duendes, brujas y máscaras se orquesta alterando y confrontando los diversos grabados que componen dicha serie goyesca. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 13-60; c. 18.756 / 21.313; c. 34.788. **CORTOMETRAJE DOCUMENTAL FICCIONALIZADO.**

## EL CERTIFICADO

1968.

**Dirección y Guión: Vicente Lluch.**

*FILMS CANIGÓ (BARCELONA).*

**PRODUCCIÓN:** Ambrosio Farreres Bochaca. **FOTOGRAFÍA:** Jaime Deu Casas. **MÚSICA:** Jaime Cunillés Nogué. **SONIDO:** Jorge Sangenís. Director de producción: José María Cunillés. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Ambrosio Farreres. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Fernando de Bran. **SEGUNDO AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Galo Soler. **AUXILIAR DE DIRECCIÓN:** Jesús Yague. **SECRETARIA DE DIRECCIÓN:** Nieves Aiguaviva. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Daniel Ortiz. **FOQUISTA:** Salvador Bell. **AYUDANTE DE FOQUISTA:** José Luis Valls. **AUXILIAR DE FOTOGRAFÍA:** Juan Amorós, Teo Escamilla. **FOTO-FIJA:** Montserrat Faixat. **INTÉRPRETES MUSICALES:** Gran Orquesta Triunfal, Nuria Espert, Amparo Valle, Ventura Oller, Los Shetlands. **CREACIÓN DE PERSONAJES DE DIBUJO ANIMADO:** José María Blanco. **FONDOS:** Galo Soler. **ANIMACIÓN:** Francisco Vives. **AMBIENTACIÓN:** Xavier Domínguez. **MAQUILLAJE:** Elisa Aspachs. **AYUDANTE DE MAQUILLAJE:** Elisa Plana. **VESTUARIO:** Rafael Borque. **SERVICIOS AUXILIARES:** Pedro Rodríguez, Escorpión, Modas Peña, Peris Hermanos (vestuario). **AYUDANTE DE PRODUCCIÓN:** Francisco Colombo. **AUXILIAR DE PRODUCCIÓN:** Francisco Vives. **INTÉRPRETES:** Nuria Espert (Silvia), Adolfo Marsillach (Víctor), Carlos Otero (Jorge), Ketty Ariel (Mercedes), Rafael Anglada (Padre), Nadala Batiste (Madre), Amparo Valle (Conchi), Rafael Borque (Maitre), Ana María Barbany (Criada 1ª), Rosa María Sardá (Criada 2ª), Adrià Gual (Conserje), Gerardo Malla (Botones), Víctor Petit (Juan), José Vivó (Cónsul), Miguel Muniesa (Antonio), Carmen Contreras (Portera), Conchita Bardem (Señora 1ª), Carmen Liaño (Señora 2ª), Carlos Juliá (Santiaguín), Emma Cohen (Enfermera), Ventura Oller (El Gran Mikael), José María Santos (Peletero), Manuel Esteban (Militar), Antonio Plandolit (Roberto), Jaime Fina (Fernando), Teresa Gimeno (Juana), Anastasio Medina (Obrero), María Aurelia Capmany (Doctora Viñals), Gemma Rius (Lucía), Ethel R. Tunon (Dependienta), Xavier D. Roig (Jorge), Jesús Thomas (Policía), Elisa Aspachs (Camarera del hotel), Carlos Mendizábal (Camarero), Mario Gas (Fotógrafo), María del Carmen Sarrión (Maniquí), Víctor Quirós (Empleado del Banco), Concepción Llach (Campesina), Santiago Miguel (Soldado), Toni Roig (Fede), Rosa Flores (Compradora), Francisco Vives (Dueño del coche antiguo), Mireya Aras (Secretaria), Pablo Mussoms (Modelo), Jorge Abian (Dependiente de la joyería), Román Gubern (Párroco), Alfonso Rocafort (Alcalde), Dora Romaguera (Alcaldesa), Ángeles Reguant (Madrina de boda), Carmina de la More (Nurse), Armando Moreno (Padrino de boda). **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 27 de abril de 1968. **ESTUDIO DE SONORIZACIÓN:** Voz de España (Barcelona). **TRUCOS FOTOGRÁFICOS:** Estudios Faixat. **REALIZACIÓN DE CABECERA:** Estudios Proex. **LABORATORIO:** Fotofilm (Barcelona). **NEGATIVO:** Blanco y Negro. **FORMATO:** Panorámico. **METRAJE:** 2.581 metros. **CALIFICACIÓN MORAL:** Autorizada para mayores de 18 años. **DISTRIBUCIÓN:** Mundial Films. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 23-68; c. 44.809 / 2.339; c. 60.450 / 57.777; c. 74.199 / 55.964; c. 74.199.

# *C) GUIONISTA, ASESOR LITERARIO*

## RITMO EN LAS ONDAS

1942

**Dirección: Pedro Pujadas.**

*HELIOS FILMS (BARCELONA).*

**PRODUCCIÓN:** J. de Abizanda. **GUIÓN:** Pedro Pujadas. **COLABORACIÓN EN EL GUIÓN:** Vicente Lluch. **FOTOGRAFÍA:** Jaime Puig. **MÚSICA:** Juan Durán Alemany. **MONTAJE:** A. G. Nicolau. **INTÉRPRETES:** Katia Morlans, Raúl Abril, Cuarteto Orpheos. **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 17 de noviembre de 1941. **PERIODO DE PRODUCCIÓN:** 1 de abril a 30 de mayo de 1942. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 8 de junio de 1942. **ESTUDIO DE RODAJE:** Lepanto (Barcelona). **LABORATORIO:** Cinefoto (Barcelona). **NEGATIVO:** Blanco y Negro. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 300 metros. **CALIFICACIÓN MORAL:** Apta para menores. **DISTRIBUCIÓN:** Hércules Films. **OBSERVACIONES:** La endeble trama argumental que sustenta la intercalación de tres números musicales fue variada desde el proyecto inicial (obra exclusiva de Pedro Pujadas) hasta lo que finalmente acabó siendo *Ritmo en las ondas*, merced a las sugerencias estructurales planteadas por Vicente Lluch y a su habilidad para fijar un adecuado guión técnico. Así, el film arranca desde la imagen de un aparato de radio en un pueblo y de ahí lleva al espectador hacia el interior de una emisora radiofónica, donde el locutor irá presentando sucesivamente a Katia Morlans (que interpreta una "Romanza infantil"), Raúl Abril (la canción "Madrugada") y el Cuarteto Orpheos (el fox "Ida y vuelta"). **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 563-41; c. 5.512 / 3-639; c. 32.863. **CORTOMETRAJE MUSICAL DE FICCIÓN.**

## EL DUENDE DE JEREZ

1953

**Dirección: Daniel Mangrané.**

*SELECCIONES HUGUET (BARCELONA).*

**PRODUCCIÓN:** Daniel Mangrané Escardó.

*José Maria Nunes i Vicenç Lluch, possiblement en el rodatge de* Biotaxia *(1967).*

*Emma Cohen i Adolfo Marsillach a* El Certificado *(fot. M. Faixat).*

**GUIÓN:** Daniel Mangrané, J. Pérez Torreblanca. **DIÁLOGOS ADICIONALES:** Vicente Lluch. **FOTOGRAFÍA:** Antonio L. Ballesteros. **MÚSICA:** Ricardo Lamote de Grignon. **MONTAJE:** Antonio Cánovas. **DECORADOS:** Juan Alberto Soler. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Jesús María López Patiño. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Agustín Navarro. **SECRETARIA DE DIRECCIÓN:** Josefa Pruna. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Alejandro Ulloa. **FOTO-FIJA:** Emilio Godes. **INTÉRPRETES MUSICALES:** Orquesta Sinfónica del Teatro Liceo de Barcelona. **COREOGRAFÍA:** Juan Magriñá. **MAQUILLAJE:** Rodrigo Gurrucharri. **PELUQUERÍA:** Amparo Primo. **SERVICIOS AUXILIARES:** Peris Hermanos (vestuario). **AYUDANTE DE PRODUCCIÓN:** Victoriano García Giraldo. **REGIDOR:** José Zaro. **INTÉRPRETES:** Paquita Rico (Isabel), Conrado San Martín (Burguillos), Ángel Jordán (Byrnes), Miguel Pastor Mata (Don Enrique), Concepción Ledesma (Clavelillos), Tina Vidal (Doña Luisa), José Manuel Pinillos (Rafael), Aurora Pons (Eros), Enrique Borrás (Sicon), Manuel García (Rafaelito), Teresa Heredia (Bailarina), Francisco Albiñana, Fortunato García, Modesto Cid, Antonio Domenech, Milagros Artesero, Carmen Mercader, Pedro Aguilar, Rafael Casañez. **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 6 de febrero de 1953. **PERIODO DE PRODUCCIÓN:** 4 de mayo a 24 de julio de 1953. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 15 de octubre de 1953. **ESTUDIO DE RODAJE:** Orphea (Barcelona). **LABORATORIO:** Fotofilm (Barcelona). **SISTEMA DE SONIDO:** RCA. **NEGATIVO:** Cinefotocolor. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 2.400 metros. **CALIFICACIÓN ADMINISTRATIVA:** Primera B. **DISTRIBUCIÓN:** Selecciones Capitolio. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 12.105; c. 34.467 / 12.164; c. 34.469 / 12-53; 13.806.

**LARGOMETRAJE DE FICCIÓN.**

## TRIGO LIMPIO

1962.

**Dirección y Producción: Ignacio F. Iquino.**

**CIÓN:** Mateo Cano. **SECRETARIA DE DIRECCIÓN:** María Luisa Sarry. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Aurelio Torres. **FOTO-FIJA:** Simón López. **MAQUILLAJE:** Carmen Gómez. **SERVICIOS AUXILIARES:** Cornejo (vestuario). **AYUDANTE DE PRODUCCIÓN:** Enrique Cabeza. **REGIDOR:** Gonzalo Mena. **INTÉRPRETES:** Jeffrey Stone (Pablo), María Teresa del Río (María), Rafael Bardem (Francisco), José Sepúlveda (Juan), Fernando Sanclemente (Antonio), Matilde Muñoz Sampedro (Doña Luisa), Pilar Gómez Ferrer (Señora Ruiz), Marisol Luna (Tina), José Riesgo (Comisario), Joaquín Bergia (Apoderado). **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 14 de marzo de 1956. **PERIODO DE PRODUCCIÓN:** 2 de abril a 3 de junio de 1956. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 26 de julio de 1956. **ESTUDIO DE RODAJE:** Ballesteros (Madrid). **LABORATORIO:** Ballesteros (Madrid). **SISTEMA DE SONIDO:** RCA. **NEGATIVO:** Blanco y Negro. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 2.200 metros. **CALIFICACIÓN ADMINISTRATIVA:** Segunda B. **CALIFICACIÓN MORAL:** Autorizada para todos los públicos. **DISTRIBUCIÓN:** Ballesteros. **OBSERVACIONES:** Vicente Lluch, en diversas declaraciones personales, menciona su participación en este film de ambiente taurino como director adjunto de Jackson Barry Mahon, aunque sin embargo los expedientes administrativos reflejan de manera inequívoca la presencia en dichas funciones de Ramón Torrado. Ahora bien, justo cuando estaba procediéndose al montaje de esta película —cuyo título provisional fue *Milagro para Antonio*— Jackson Barry Mahon intentó poner en marcha una coproducción entre su productora Cine D'Afrique (con sede social en Nueva York y apoyo financiero de James C. Pratt) y Espiral Films, que la Dirección General de Cinematografía y Teatro prohibió el 23 de julio de 1956: "Esta Dirección General, a la vista de los informes emitidos por los organismos competentes en orden al aspecto económico y financiero de la coproducción, ha resuelto desestimar dicho proyecto, denegando en consecuencia el permiso de rodaje solicitado ya que según de dichos dictámenes se deduce la entidad coproductora norteamericana no tiene al parecer acreditada la solvencia económica necesaria." En este proyecto, titulado *Aguas profundas*, sí que figura administrativamente como posible director adjunto Vicente Lluch, al frente de un equipo técnico-artístico bastante similar en muchos aspectos al de *Siempre en la arena*. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 143-54; c. 13.821 / 13-56; c. 16.178 / 14.684; c. 34.566 / 16.244; c. 34.608.
**LARGOMETRAJE DE FICCIÓN.**

## EL TIBIDABO NO ES TAN SOLO UNA MONTAÑA

1968.

**Dirección y Guión: Vicente Lluch.**

*ESTELA FILMS (BARCELONA).*
**OBSERVACIONES:** Calificado por Vicente Lluch como "farsa musical", el guión fue sometido a censura y aprobado por los organismos pertinentes el 4 de diciembre de 1968, pero al final la aventura no llegó a buen puerto. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 839; c. 41.916.
**[LARGOMETRAJE DE FICCIÓN].**

---

## FERDINAND Y EL CIEMPIÉS

1969

**Dirección y Guión: Martí Pey.**

*FILMS P.A.C. [PRODUCCIONES ARTÍSTICAS CINEMATOGRÁFICAS] (BARCELONA).*
**PRODUCCIÓN:** Armando Moreno, Francisco Vives Reguant. **ASESOR LITERARIO:** Vicente Lluch. **ANIMACIÓN:** Ramón Galli. **TRUCA:** Ernest Blasi. **MONTAJE:** Emilio Ortiz. **SONIDO:** Jorge Sangenís. **INTÉRPRETES:** Victor Petit, Armando Moreno [voces en off]. **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 24 de septiembre de 1969. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 20 de octubre de 1972. **LABORATORIO:** Fotofilm (Madrid). **NEGATIVO:** Eastmancolor. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 245 metros. **CALIFICACIÓN MORAL:** Autorizada para todos los públicos. **DISTRIBUCIÓN:** José Esteban Alenda. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 212-69; c. 46.008 / 59.646; c. 74.218.
**CORTOMETRAJE DE DIBUJOS ANIMADOS.**

---

# *D) ACTOR**

## VIAJE AL MÁS ALLÁ

1981

**Sebastián D'Arbó**

## GARUM (FANTÁSTICA CONTRADICCIÓN)

1986

**Tomás Muñoz**

---

*IFISA (BARCELONA).*
**ARGUMENTO:** Juan Guarro. **GUIÓN:** Armando Moreno, Vicente Lluch. **FOTOGRAFÍA:** Ricardo Albiñana. **MÚSICA:** Enrique Escobar. **MONTAJE:** Juan Luis Oliver. **SONIDO:** Miguel Sitges. **DECORADOS:** Andrés Vallvé. **DIRECTORA GENERAL DE PRODUCCIÓN:** Julia S. de la Fuente. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Antonio Liza. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Juan Gabriel Tharrats. **SECRETARIO DE DIRECCIÓN:** José Ulloa. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Julio Pérez de Rozas. **AUXILIAR DE FOTOGRAFÍA:** Santiago Rodríguez. **FOTO-FIJA:** Rafael Pérez de Rozas. **AYUDANTE DE MONTAJE:** Asunción Bautista. **AYUDANTE DE DECORACIÓN:** José Rovira Manén. **MAQUILLAJE:** Manuel Manteca. **AYUDANTE DE PRODUCCIÓN:** Rafael Barasona. **INTÉRPRETES:** Nuria Espert (Lucía), Víctor Valverde (Alejandro), Ismael Merlo (Jerónimo), Fernando León (Miguel), Lina Canalejas (Natalia), Ángel Lombarte (Traidor), Consuelo de Nieva (Madre de Lucía), Eduardo Lizarza (Padre de Lucía). **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 16 de febrero de 1962. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 18 de octubre de 1962. **ESTUDIO DE RODAJE:** IFISA (Barcelona). **ESTUDIO DE SONORIZACIÓN:** Parlo Films (Barcelona). **LABORATORIO:** Riera (Barcelona). **SISTEMA DE SONIDO:** Klangfilm. **NEGATIVO:** Blanco y Negro. **FORMATO:** Panorámico. **METRAJE:** 2.626 metros. **CALIFICACIÓN ADMINISTRATIVA:** Segunda A. **CALIFICACIÓN MORAL:** Autorizada para mayores de 16 años. **DISTRIBUCIÓN:** IFISA. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 25.907; c. 42.135 / 26.727; c. 42.153.

**LARGOMETRAJE DE FICCIÓN.**

*Equip de rodatge de* Milagro para Antonio, *després* Siempre en la arena. *Lluch és el primer de l'esquerra a la segona fila (fot. S. López).*

## EL APRENDÍZ DE CLOWN

1967

**Dirección: Manuel Esteba Gallego.**

*CIRE FILMS (BARCELONA).*
**PRODUCCIÓN:** Miguel F. Alonso. **ARGUMENTO:** Manuel Esteba Gallego. **GUIÓN:** Manuel Esteba Gallego, José María Tavera, Manuel Bengoa, Vicente Lluch. **FOTOGRAFÍA:** Juan Amorós. **MÚSICA:** Rafael Ferrer. **MONTAJE:** Antonio Cánovas. **SONIDO:** Jorge Sangenís. **DECORADOS:** Juan Frexe. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Vicente Lluch. **SECRETARIO DE DIRECCIÓN:** Manuel Bengoa, Santiago Miguel Quiroga. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Carlos Franco. **FOQUISTA:** Juan Prous, Francisco Prous. **AUXILIAR DE FOTOGRAFÍA:** Salvador Bel. **FOTO-FIJA:** Montserrat Faixat. **AYUDANTE DE MONTAJE:** Ángeles Grau. **MAQUILLAJE:** Elisa Aspachs. **AYUDANTE DE MAQUILLAJE:** María del Carmen Terán Blesa. **PELUQUERÍA:** Isidro Plana. **VESTUARIO:** María Alonso Lasanta. **AYUDANTE DE PRODUCCIÓN:** Antonio Díaz del Castillo. **AUXILIAR DE PRODUCCIÓN:** Francisco Vives. **REGIDOR:** Ramón Castelló. **INTÉRPRETES:** Charlie Rivel (Charlie), Enrique San Francisco (Juan), Montserrat Porta (Maestra), Johnny Fairen (Sansón), Francisco Tuset (Alcalde), Enriqueta Font (Mujer), Antonio del Moral (Gaspar), Pilar del Moral (Dora), Rafael Vineis (Alguacil), Pedro Salinas (Mario), Jesús Thomas Zancajo (Chófer), Antonia Ricart (Ferrer), Juan López (Matón 1º), Manuel Izquierdo (Matón 2º), Pedro Fivercel (Matón 3º), Antonio Vera (Pandillero 1º), Joaquín Jardi (Pandillero 2º), Enrique Rovirosa (Pandillero 3º), Jaime Jardi (Pandillero 4º), Salvador Casas (Pandillero 5º), Francisco Navarro (Pandillero 6º), Eduardo Casas (Pandillero 7º), Alfonso Segura (Pandillero 8º). **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 3 de mayo de 1967. **ESTUDIO DE RODAJE:** Proex (Barcelona). **ESTUDIO DE SONORIZACIÓN:** Voz de España (Barcelona). **LABORATORIO:** Fotofilm (Barcelona). **SISTEMA DE SONIDO:** Western Recording. **NEGATIVO:** Eastmancolor. **FORMATO:** Panorámico. **METRAJE:** 2.393 metros. **CALIFICACIÓN MORAL:** Especialmente indicada para menores de 14 años. **DISTRIBUCIÓN:** Cire Films. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 47.182; c. 74.193 / 47.184; c. 74.193 / 3-67; c. 41.023. **LARGOMETRAJE DE FICCIÓN.**

## HOLA... SEÑOR DIOS

1968

**Dirección: Manuel Esteba Gallego.**

*CIRE FILMS (BARCELONA).*
**PRODUCCIÓN:** Miguel F. Alonso. **ARGUMENTO:** Manuel Esteba Gallego. **GUIÓN:** Manuel Esteba Gallego, Manuel Bengoa, Vicente Lluch. **FOTOGRAFÍA:** Julio Pérez de Rozas. **MÚSICA:** Rafael Ferrer. **MONTAJE:** Ramón Quadreny. **SONIDO:** Jorge Sangenís. **DECORADOS:** Juan Frexe. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Antonio Díaz del Castillo. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Vicente Lluch. **AUXILIAR DE DIRECCIÓN:** Segismundo Molist. **SECRETARIO DE DIRECCIÓN:** Josefa Pruna. **AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA:** Carlos Fango Manso. **AUXILIAR DE FOTOGRAFÍA:** Salvador Bel. **FOTO-FIJA:** José Adrián Abellán. **AYUDANTE DE MONTAJE:** Susana Lemoine. **AYUDANTE DE DECORACIÓN, ATREZZO:** Julián Bajo Mas. **EFECTOS ESPECIALES:** Antonio Molina. **SASTRERÍA:** Ana Salmerón Rubia. **MAQUILLAJE:** Francisco Ramón Ferrer. **AYUDANTE DE MAQUILLAJE:** Manuela Domenech. **JEFE DE TRANSPORTES:** Tomás Rodríguez Rius. **AYUDANTE DE PRODUCCIÓN:** Antonio Farreras. **AUXILIAR DE PRODUCCIÓN:** José María Cunillés. **REGIDOR:** Juan Gracia. **INTÉRPRETES:** Carlos Julia (Juan), José Nieto (Melchor / Viajante), Antonio Molino Rojo (Gaspar / Revisor), Antonio Machín (Baltasar / Chófer), María Mahor (María), Carmen López Lagar (Leñadora), María Victoria Durá (Lucía), Carlos Otero (Director), Gloria Roig (Madre), Santiago Rivero (Pastor / Médico), Montserrat Porta (Felisa), Luis del Pueblo (Recadero), Santiago Miguel (Ángel de la Guarda), Rossy Flores (Mujer gorda), Eulalia Boada (Mujer fuerte), José María Blanco (San José). **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 9 de noviembre de 1967. **REVELADO DE LA PRIMERA COPIA:** 3 de abril de 1968. **ESTUDIO DE RODAJE:** Proex (Barcelona). **ESTUDIO DE SONORIZACIÓN:** Voz de España (Barcelona). **LABORATORIO:** Fotofilm (Madrid). **NEGATIVO:** Eastmancolor. **FORMATO:** Panorámico. **METRAJE:** 2.181 metros. **CALIFICACIÓN MORAL:** Especialmente indicada para menores de 14 años. **DISTRIBUCIÓN:** Cire Films. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 117-67; c. 41.032 / 51.231; c. 74.196 / 51.232; c. 74.196.

**LARGOMETRAJE DE FICCIÓN.**

## CONSUMO DE FELICIDAD

1968

**Dirección: Joan Arnau.**

*FILMS CANIGÓ (BARCELONA).*
**PRODUCCIÓN:** Ambrosio Farreres Bochaca. **PRODUCCIÓN ASOCIADA:** José María Valls Volart. **ARGUMENTO:** Joan Arnau. **GUIÓN:** Vicente Lluch, María Aurelia Capmany. **FOTOGRAFÍA:** José Luis Valls. **MÚSICA:** Manuel Gas. **MONTAJE:** Ramón Quadreny. **SONIDO:** Jorge Sangenís. **JEFE DE PRODUCCIÓN:** Francisco Vives. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Medin Plandolit, Gal Soler. **INTÉRPRETE MUSICAL:** Latin Combo. **AYUDANTE DE PRODUCCIÓN:** José María Cunillés. **INTÉRPRETES:** Nathalie Rousseau (Go-Go Girl), Ernest Serrahima [locución]. **AUTORIZACIÓN DE RODAJE:** 19 de junio de 1968. **ESTUDIO DE SONORIZACIÓN:** Voz de España (Barcelona). **LABORATORIO:** Fotofilm (Barcelona). **NEGATIVO:** Blanco y Negro. **FORMATO:** Pantalla normal. **METRAJE:** 665 metros. **CALIFICACIÓN MORAL:** Autorizada para mayores de 18 años. **EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO:** 83-68; c. 44.814 / 54.211; c. 74.201.

**CORTOMETRAJE DOCUMENTAL.**

*Jove director d'un nou cinema espanyol. Foto de promoció de* La espera.

# Classicisme i Modernitat

## *E) SECRETARIO DE DIRECCIÓN**

LA DONCELLA DE LA DUQUESA
1941
**Gonzalo Delgrás**

UNA CONQUISTA DIFÍCIL
1941
**Pedro Puche**

MI ADORABLE SECRETARIA
1942
**Pedro Puche**

ALTAR MAYOR
1943
**Gonzalo Delgrás**

EL HOMBRE QUE LAS ENAMORA
1944
**José María Castellví**

HOY ESTABA ESCRITO
1945
**Alejandro Ulloa**

VIENTO DE SIGLOS
1945
**Enrique Gómez**

UN DRAMA NUEVO
1946
**Juan de Orduña**

*De boîtes: Núria Duran, Vicenç Lluch, Jaume Vidal Alcover, Maria Aurèlia Capmany i un jove Terenci Moix (fot. Barceló).*

*L'equip mínim necessari per a una escena íntima de* El Certificado. *D'esquerra a dreta: Jaume Deu Casas, Gal Soler, Vicenç Lluch, Víctor Petit (d'esquena), Núria Espert i J Jesús Yagüe.*

## *F) AYUDANTE DE DIRECCIÓN**

SU ÚLTIMA NOCHE
1945
**Carlos Arévalo**

HÉROES DEL 95
1946
**Raúl Alfonso**

HOY NO PASAMOS LISTA
1948
**Raúl Alfonso**

FANTASÍA ESPAÑOLA
1953
**Javier Setó**

CONDENADOS
1953
**Manuel Mur Oti**

MARÍA ROSA
1964
**Armando Moreno**

NOCHES DE VINO TINTO
1966
**José María Nunes**

BIOTAXIA
1967
**José María Nunes**



* *Nota del editor: la primera redacción de este trabajo incluía fichas completas de estos títulos a priori menos decisivos en la carrera de Lluch. La necesidad de ajustar el libro a un número de páginas determinado y la voluntad de mantener una unidad de formato con el volumen anterior de* Los Olvidados *nos ha obligado a reducir a un listado de títulos estos tres últimos apartados de la filmografía.*

# El meu descobriment de Vicenç Lluch

**Josep Lluís Font**

No vaig conèixer a Vicenç Lluch tot i que, durant un temps, vam conviure a la mateixa ciutat, en el mateix ambient, que no era ni tan gran ni tan ampli. Potser vam ser presentats en alguna estrena o en algun altre lloc, però mai vàrem tenir una conversa ni cap contacte prou llarg per a poder-ho recordar. I, no obstant, hauria de poder fer-ho perquè és evident, ara és clar, que Lluch no solament era un director únic, que això ho són tots, sinó clarament insòlit. La seva pel·lícula *El certificado* (1969) és molt difícil de col·locar dins de la història del cinema català, entre altres coses perquè s'acosta a un gènere molt infreqüent en la nostra cultura com és la farsa, i encara ho es menys en el nostre cinema.

De Vicenç Lluch ho ignoro absolutament tot, però em sembla que, si ens haguéssim conegut bé, hauríem estat d'acord en moltes coses. Tot això ho dic pensant en *El certificado*, única pel·lícula seva que he vist i no en les millors condicions. Però em sembla extremadament representativa de la cultura de la Barcelona de finals dels anys seixanta. Perquè si hi ha una cosa clara en aquest film, és que Lluch seguia la moda, però era capaç de fer-la servir per allò que li interessava. La direcció de la fotografia, per exemple, s'emparenta molt directament amb els francesos de la Nouvelle Vague —Coutard, Decaé— però també amb els anglesos del Free Cinema. L'onirisme present al llarg de tot el film ens condueix a Buñuel, que havia esdevingut un dels noms fonamentals d'aquella època, d'una manera ben palesa y explícita. Tot això configura un món de *dandisme* intel·lectual ben clar i explícit, i és precisament en la farsa on Lluch troba el vehicle ideal per a expressar-ho. Farsa i onirisme, doncs, configuren l'estil d'aquest film insòlit que precisament es basa en una situació inicial —l'obtenció d'un certificat de virginitat de la protagonista— de certes reminiscències *azconianes*, però que són ràpidament oblidades en la cerca d'una expressió estilística extremadament personal.

Tot aquest plantejament formal, que de totes maneres no exclourà alguns apunts costumistes i d'altres d'una certa poesia lírica (esplendida *passegiata* nocturna amb la càlida veu de Núria Espert a la banda sonora), no amaga la clara posició moral de Vicenç Lluch davant la societat en la que viu. És aquella societat que ha descobert el consum, que ha abandonat el *600* per altres cotxes una mica més potents —encara que no gaire— i que ha deixat Perpinyà per Londres i unes tímides anades a Nova York, fets que son capaços de convèncer-la de què ja és cosmopolita, internacional i viatjada; però que és més provinciana i cada vegada més ignorant, no cal dir-ho, i la seva incapacitat de reacció davant de fets tan importants com el *maig del 68* —any de realització de la pel·lícula— ho demostren. La societat catalana del 1968 fa molta llàstima, perquè al cap dels anys s'ha demostrat més provinciana, ignorant i estòlida del que era la dels seus avis. Això Lluch ho sap —o ho intueix— i ho demostra en el seu film sense, però, encarar-s'hi directament. Potser per què no n'era prou conscient o per què no li convenia. Però, de fet, la castiga, titllant-la de pretenciosa i superficial. Si no va més enllà, em sembla, almenys en certs moments, és pel fet de ser presoner de la moda —tornem-hi— com, per exemple, en la primera trobada entre Espert i el germà de Marsillach, on la primera exhibeix una reproducció exacte del binomi Maria Callas-Audrey Hepburn, la qual havia fet furor en la portada d'una *Lucia di Lammermoor* de la Callas, que era quasi obligatòria a qualsevol col·lecció de discos de la part alta de Barcelona.

Lluch parla d'una societat que, certament, ha canviat respecte a la dels seus pares, però només en els aspectes més superficials i aparents. Ha desaparegut en gran part una determinada hipocresia religiosa, però al mateix temps ha quedat molt més de manifest el materialisme egoïsta, avariciós i despiatat que anys abans s'amagava entre falses tendreses caritatives. La *pela* està mes present que mai, perquè fins i tot es manifesta obertament o es justifica amb actituds més o menys polítiques del més variat plomatge. Jo diria que això li provoca un estat de desassossec que no sap gairabé com resoldre i que l'expressa.

Potser és aquest un dels motius que poden explicar un cert desequilibri narratiu que es pot advertir al llarg de tota la pel·lícula —i no parlo de l'antinomia realitat/onirisme— sinó d'una fluïdesa ben aparent en molts moments, contraposada a una tosquedat en d'altres: la seqüència del bar de putes i subsegüent trobada entre Petit i Espert semblen producte d'una altra mà, d'un altre autor.

*Viatge a València, després del rodatge de* La espera, *per recuperar-se d'una prollongada malaltia.*

El mateix passa amb el tractament dels actors, ja que la manca de primers plans dels secundaris a vegades clama el cel, no se subratlla la importància de certes reaccions que impedeixen un clar dibuix del personatge i, més greu encara, de la situació o del seu aprofondiment, o arribar a un més exacte coneixament dels personatjes. El tractament dels actors és molt divers, mentre els secundaris semblen una mica deixats de la mà de Déu, els principals estan extremadament cuidats, quasi acaronats.

I si d'interpretació hem de parlar, m'agradaria remarcar tres actors. Adolfo Marsillach demostra la seva categoria de gran actor fent un personatge evidentment farsaire, sense participar-hi, i això és una cosa molt difícil, que requereix una formació molt vasta i culta. Víctor Petit serveix al seu ambigu personatge convenientment, ni és tan bon noi com sembla, ni tan ingenu com aparenta, ni tan romàntic com el guió demana, just. Però la majúscula se'n va cap a la Núria —perdonin, però a casa nostra només la podem anomenar així-. Tots ens pensàvem que Núria Espert podia ser una de les grans *dolentes*. Però no sabíem —al menys jo— que la seva cara podia tenir una fascinació cinematogràfica tan gran. Els seus ulls immensos, quasi orientals, i separats a banda i banda d'una cara lluminosa. I el seu somriure —aquest somriure que no prodiga massa, que quan es fa tendre t'arriba al cor, i en aquesta pel·lícula es produeix diverses vegades— desfà el rostre del mite i el transforma en el d'una actriu importantíssima. A mi particularment m'agraden els plans de la Núria enamorada, en contraposició als de la Núria freda i cínica, ja que em donen la mesura d'una actriu plena de registres i possibilitats, i il·luminen una de les cares més fascinants que han passat mai per la pantalla. Quina llàstima!

Precedeixo a Vicenç Lluch en la secció de Los Olvidados, i només se m'acudeix dir una cosa: Vicenç, ens has deixat, i això és una malifeta perquè m'hauria agradat ser amic teu.

Lles de Cerdanya, 20 d'agost de 1999.

# Las primeras pandoras de Lluch

**Marina Díaz López**

Después de una larga carrera de más de una década en diversas tareas cinematográficas, Vicente Lluch se ve en la tesitura de dirigir su primera película de largometraje en un contexto de extrema peculiaridad. Se trata de una *opera prima* muy interesante, sobre todo si se tienen en cuenta los proyectos que llegó a materializar tiempo después a lo largo de su vida, respecto a los cuales se sugiere como tímida precursora. Con su primera dirección profesional, de alguna manera, antecede el compromiso de realizar un cine que no cae en la posición cómoda de satisfacer expectativas sino, muy al contrario, todos sus filmes apelan a un sentido narrativo honesto y severo con la idea de contar historias que pertenezcan a la gente a la que fueron dirigidas. O de apelar al público con contundencia. Se trata de un cine que quiere mantener un compromiso con el tiempo.

Así, *La espera* (1956) es una película inscrita con comodidad en el cine de mediados de los cincuenta ya que consigue matizar, destacándose de él, el cine normalizado del régimen y sus afectos. Pero también porque, sin quererse nombrar cine de disidencia, toma buena cuenta de los nuevos logros narrativos y temáticos que los jóvenes cineastas, *salmantinos* y no, están proponiendo a la institución cultural y política que es el cine español.

## Génesis

El argumento de la película es sencillo y apela a las pautas habituales del melodrama cinematográfico. La productora resumió así la sinopsis[1] de la misma: 'De un pueblo de España, un día de julio de 1941, salen los hombres, cuatro, a pelear en el confín de Europa. Según dice uno de ellos, Juan, se van porque aquí han ocurrido cosas que debemos luchar para que no se repitan. María Teresa, novia de Juan, le esperará "aunque tarde mil años" y Dolores, su madre, lo ve marchar agarrada al pecho de su marido Miguel, mientras éste traza en el aire la señal de la cruz para bendecir al hijo. Empiezan entonces las angustiosas horas de la Espera; la primera carta. La primera Navidad, sin él, únicamente mitigada por la ingenua alegría de Ramón, el hijo pequeño que sólo cuenta diez años. Después días angustiosos en que no llegan cartas y por fin, un comunicado, mojado muchas veces por las lágrimas de los padres, que dice que Juan ha muerto. Pasa el tiempo y otros, con más suerte, sus restantes compañeros, vuelven de allá. Uno de ellos pide en matrimonio a María Teresa, pero ella no puede "a fuerza de llorar y de rezar por él se ha metido muy dentro del corazón y es inútil que intente arrancarlo". El recuerdo va borrándose de todas las mentes menos de las de Dolores, Miguel y la muchacha. Un extranjero llega, y da la venturosa nueva: Juan vive, está prisionero en el interior de Rusia; y otra vez esperar hasta casi perder la fe cuando un día la radio dice el nombre querido. Es primavera y sobre las aguas azules llegan a su patria los rescatados. Ejemplo y recompensa para los que supieron esperar y para "el hombre que con su tesón y la ayuda de Dios hizo posible el rescate'.

Dos fueron las circunstancias que ayudaron a que Lluch realizara esta película. Primero la necesidad que tenía el productor propietario de Osa Films, Manuel Torres Larrodé, de realizar una película clara a ojos del franquismo renovador y, en segundo lugar, la oportuna existencia de un guión del propio Lluch, José María Palacio y Mateo Cano sobre la División Azul.

Obviamente, las circunstancias específicas del productor Torres, vinculado a los *vencidos* de la Guerra Civil, exigían un tema que pudiera pasar por significado, por adhesión a la *intelligentsia* cinematográfica. Contemporáneamente, la temática de la División ameritaba un puesto de honor en el proyecto de reconvertir las hazañas políticas de los primeros años del franquismo en música agradable a oídos de la política anticomunista que Estados Unidos venía imponiendo al bloque de Occidente. Y esto, muy a pesar de que la participación en la Guerra Mundial había sido patente de corso de Falange, precisamente la facción del Régimen menos favorecida por el curso de los últimos acontecimientos aperturistas. Después de un tiempo en el que se borró persistentemente su presencia y el apoyo a la divulgación de la *gesta* de los azules, quizá por considerarse incriminatoria y perjudicial, se reinterpretó su importancia para volverla a elaborar y hacerla pasar por una prueba más de España en su papel en contra del comunismo. El énfasis de esta propaganda, necesaria a raíz de la firma del Pacto de Amistad con Estados Unidos en 1953, ha sido el elemento que más ha llamado la atención recientemente en la consideración de la actividad intervencionista del gobierno en la posible divulgación de identidades políticas a través del cine. Y éste es el sentido en el que se ha recuperado esta película por los historiadores contemporáneos que, lógicamente, no dudan en enclavar *La espera* junto a las también divisionarias *La patrulla* (Pedro Lazaga, 1954) y *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956)[2], dentro del ciclo de cine anticomunista. Sociológicamente, esta correlación es evidente. En el expediente de la película se recoge una petición por parte de la Hermandad de familiares y caídos, prisioneros y excombatientes de la División Azul para que se autoricen dos pases, en el primer aniversario de la llegada del Semíramis, por no estar autorizado su estreno en este momento, primeros del mes de abril.

Y sin embargo, la factura del guión parece haber tenido otro curso. Según cuentan los guionistas[3], la historia de la película se les ocurrió a colación del suceso que provocó la llegada del Semíramis a las costas barcelonesas. El barco portaba entre trescientos y cuatrocientos prisioneros españoles procedentes de los campos soviéticos. La respuesta alborozada de los medios y del público que atestó los muelles, según se observa en las imágenes de NO-DO, que vieron en su momento los guionistas y que, luego, se incluirían en el filme, les hizo pensar en contar la historia de los divisionarios desde la óptica de los que dejaron atrás y les esperaron durante catorce años. La respuesta emotiva, colectiva llamó su atención y, reuniéndose periódicamente en un café, escribieron el guión que dirigiría después Lluch.

## Historia y recepción

El engarce histórico al que aludimos arriba exige matizar ciertas afirmaciones en torno a la contextualización precisa de la película. Por un lado, su escaso éxito, en cine de estreno[4] y, por otro, la discreta recepción en crítica y por parte del gobierno, necesitan la explicación de por qué una película de estas características no tuvo la acogida institucional esperada. Sin duda, resulta obvio que su temática resultó visible y atendible. Si repasamos a vuelo de pájaro lo dicho por la crítica diaria se observa con claridad, no la falta de unanimidad, sino la tibieza de los comentarios y de los contenidos encontrados en la película. Los calificativos según *Espectáculo*[5] pasan de "buena" a "mediana" simplemente aludiendo a la emoción, que se llega a conseguir o no, y a una acción cuyo ritmo desconcierta, no se sabe si calificarla próxima al documental o al melodrama. Esta selección resulta interesante para apoyar la curiosa naturaleza que silenciosamente posee la película, algo evidenciado en la parquedad de los comentarios, en la dificultad de expresar con contundencia una opinión significativa, sin encontrarla, empero, una mala película. Todo esto puede estar indicando una imposibilidad en identificar con claridad qué se quiere transmitir sobre ella, que es tanto como decir qué es la película en sí para su tiempo. Más adelante, en el desarrollo de las cualidades narrativas, esta imprecisión se nos hará un indicio de lo que allí se diga.

La ambigüedad de caracterización da un paso orientativo en la oposición que, a esto, se puede hacer entre la prensa especializada y en los comentarios de los miembros de la comisión de censura que la revisó. La prensa especializada, lógicamente, es la más generosa. Las revistas de la época siempre apoyaban el cine español, a no ser que fuera palmariamente ofensivo para los códigos morales e ideológicos que ejemplificaban lo que se pensaba que debía ser el cine español. Además de que en este caso la adhesión fue inmediata, pues trataba un tema evidentemente *patrio*. Los críticos llaman la atención, por un lado, sobre la configuración de melodrama, sobre los mecanismos de identificación y de trasmisión de las emociones que provocan el sufrimiento de estos jóvenes españoles y de sus familias. Y por otro, no pueden evitar la coda histórica y coetánea, que rápidamente se reseña como precisa para la configuración ideológica del país, para la semblanza del sufrimiento anónimo y valiente de un pueblo con conciencia de sí[6].

La censura fue menos retórica en sus comentarios, que permiten ver con mayor claridad el porqué de la posible desconfianza. La calificación de la película fue 1ªB. De los doce miembros, sólo cuatro replicaron a esta categoría dictada por el informe de clasificación pidiendo una 1ªA. Y únicamente seis de ellos escriben algún comentario en sus informes. De ellos se desprende la razón por la que la película no pudo vincularse propiamente a la retórica *política* del franquismo. Y todos ellos tienen precisamente en la temática su especial manzana de la discordia. Empezando por los favorables, consideran que es el tema, patriótico y de máximo interés para el país, la razón por la que se le debe otorgar la categoría superior, y esto muy a pesar de sus lacras formales, como son la interpretación (de los niños) o el ritmo[7]. Pero los detractores son fulminantes, y no sólo en los posibles defectos cinematográficos que malogran el excelso tema que tiene la película[8]. ¿Qué fue lo que falló, según esto? Probablemente, la negativa de la película a inscribirse como melodrama épico, que hubiera llenado de contenido las expectativas de una *intelligentsia* acostumbrada a interpretar en este tono genérico las poco sutiles formas de explicitar el discurso político.

## Cine popular

Estamos, no obstante, ante un film que procura dar un sentido anónimo por colectivo a la labor de afirmación de cierta identidad popular nacional, y esto se va a poner en marcha a través de una maquinaria melodramática que transmita un contenido emocional esencial; algo que debieron observar los guionistas en la respuesta seguida mediáticamente a la llegada de los prisioneros, como ya se ha explicado. La película está dedicada, en un énfasis de acomodo a las circunstancias, 'a los héroes que supieron esperar y a los que esperan todavía'. Es la imprecisión genérica la que se quiere traer a colación aquí, después de que la prensa diaria la indicara.

El presupuesto básico era hacer una película sencilla y siguiendo en parte al cine italiano[9]. La intencionalidad de no exceder los cauces más pulcros en el relato de la espera y de representar con fidelidad, con un realismo de lo cotidiano, tiene, al menos, el impulso de satisfacer el presupuesto básico del neorrealismo de fomentar un nuevo modelo narrativo del cine europeo[10], a través del apego a la realidad misma. Si bien la película de Lluch posee unas obvias marcas de adhesión a la postura básica del régimen franquista, hay un resquicio por donde intenta alinearse con este punto cinematográfico novedoso: ante la diatriba de contar una historia, al tiempo anónima y tan pública, opta por dejar hablar a los silentes, a los que están lejos de donde ocurren las *heroicidades*, para exponer la vida más acogotada por lo que no es significativo para el relato de la Historia, ahora sí con mayúsculas. Por otro lado, el ambiente coral, tan significativo en el cine de esta época, tiene también aquí su lugar. El pueblecito presenta a sus habitantes de manera constante y visible. En los espacios públicos: tenemos los bailes

*Presentació de* La espera. *La primera per l'esquerra és Rosario García Ortega, entre dos desconeguts apareix el rostre d'un jove Vicenç Lluch (fot. Guzmán).*

que marcan el fluir del tiempo, que va del pasodoble a la samba, y el café, donde los hombres juegan al mus y cambian sus roles de ganadores y perdedores con el paso del tiempo. Y, quizás lo más importante, la presencia del pueblo da la entrada a la raíz cómica tan propia del costumbrismo del cine hispano. Esto se observa muy especialmente en el personaje del cartero y cantante de la orquesta, interpretado por José Ramón Giner, que con una forzada risa también trae la parodia. Al inicio de la película lleva un bigotito que se cuida y que es idéntico al de Hitler. Termina la guerra y se lo hace rasurar. Al tiempo, comienza a llevar unas gafas como las de Eisenhower sobre las que llama la atención, lógicamente. Otra conexión con el tiempo y absolutamente extraña a la sobriedad del relato principal, que causará el desagrado total por parte de censura y crítica, es la demostración del transcurrir de la guerra mundial a través de un juego de los niños, en el que, repartidos los papeles de los contendientes, siguen su avanzar en sus guerrillas infantiles. Esta idea trivializa la guerra, aunque la explique, y es un elemento más que molesto del filme, además del cariz impostado de la propia interpretación de los niños.

No se puede obviar el matiz popular, que rehuye esa epopeya que debería ser la seria aventura de los forjadores de la patria. El verdadero protagonista de la película es el pueblo, en sus dos acepciones semánticas: el pueblo anónimo que se menta al inicio de la película, pero también, hipónimamente, al pueblo como constructo que se sabe a merced de un destino que no puede controlar porque le es dado, le es impuesto. Ambos sentidos de *pueblo* se trasladan en una fácil identificación con el sufrimiento familiar, en cierto sentido la comunidad, donde no aparecen posiciones ideológicas rotundas, sólo la impresión de incapacidad para creer en una vida feliz, una incapacidad para cerrar el círculo de un imaginado y creído estado de bienestar; algo que se atisbará al final del filme quizá aludiendo a las promesas implícitas de una conexión con nuevos estilos y economías de vida, suturando desde el bando de los victoriosos el lapso de guerra y autarquismo. Lógicamente, en esta exposición de los hechos que rodearon a la recepción y que la película absorbió, de alguna manera, se está apelando al gentío que se desvivió por recibir al barco real, pero también al público que en silencio llora en la sala y vuelve sobre la identificación con unos personajes que se piensan recíprocamente. Pues, al fin, el sentimiento de una soledad compartida que transmite la película apela a la suerte del desconcierto taimado y sutil que los historiadores nos dicen sentían unos españoles a mediados de los cincuenta.

La razón por la que se puede hablar del sentido popular de la película es, entonces, el probable éxito que debió tener el filme en el circuito rural. No se trata de una gesta heroica a cargo de un ser solitario y activo, como había propugnado el cine más propagandístico de los cuarenta y parte de los cincuenta, pues Juan está ausente de la narración sobre la pantalla durante ese tiempo en el que precisamente se lleva a cabo su acto de sufrimiento y resistencia, sino de la paciente elaboración de un fuerte sentimiento de comunidad que une a sus familiares y paisanos en una espera que no detiene ni siquiera la muerte, pues en ella se espera también, quizá la reivindicación del destino. Aquí es preciso llamar la atención sobre la fuerte presencia de la religión en la película, pues parece que la distinción en la mentalidad de los personajes del pueblo es la práctica de la fe; es ella el único fondo de provisión de explicación del porqué de los hechos. Y su medio de reconfortar. Puede que en esto tenga algo de responsabilidad el apoyo financiero de una sección de la orden agustina de Valencia a la empresa de Torres, aunque es conocida la referencia al catolicismo como vínculo fomentado *ad hoc* desde el gobierno entre las posibilidades explicativas de la españolidad, lo que es, por sí misma, una rotunda justificación para esta presencia temática en la película.

## Melodrama

Pero, sin duda, la película transita los lugares habituales del melodrama. La propia historia de los divisionarios es difícil contarla de otra manera sin caer en excesos para el panorama fílmico del momento. Pero el logro de la trama está en volver la vista hacia las mujeres. No es lugar aquí para recordar cómo el melodrama se asocia con un cine que les pertenece porque las hace protagonistas, les da la mirada y el cauce a cierta explicación oblicua de la vida misma. Las protagonistas esenciales de la película son la madre y la novia. Entre ellas se va tejiendo el devenir de la misma como relato de una acción que no pasa; demasiado suena aquí el lema tan de los cincuenta de que “nunca pasa nada”. La *espera* se comba en cierta esencialidad que impregna la película, donde los personajes masculinos son, más que nunca, máscaras. Y sin embargo, ellas emergen apostándose en el flujo narrativo e interrumpiéndole en su lógica para seguir fielmente el curso de una espera, cuyo paso lento por el metraje de la película no puede ser más metonímico.

Tanto la madre como la novia se salen de los condicionantes que les ponen los hombres que con ellas conviven. La novia resulta el acicate estelar y no duda en revolverse ante la salida fácil de casarse con otro hombre; algo difícil para una chica de sus condiciones históricas. O, por otro lado, cortarse el pelo modernamente para recibir a su novio que, como don Juan, regresa de los infiernos. Pero la auténtica reina del melodrama es la madre, como no podría ser de otra manera. La madre mantiene en un matriarcado dulcificado el recuerdo de su hijo sin consolarse con el olvido. Resulta altamente conmovedora, algo extremosa pero eficaz, la escena en la que su marido cierra el cuarto del hijo muerto prohibiéndola volver a entrar en él. Ella, firme, reivindica su derecho como madre. Le dice que otra mujer del pueblo, cuyo hijo murió en otras circunstancias, podría encontrar a ciegas su tumba entre las cruces del cementerio. Pero ella debe consolarse con el cuarto del muchacho que es donde está él, donde ella puede entrar a llorarlo, a verlo. Desgraciadamente, pues lleva a una pastosa respuesta al sentido melodramático de la misma, la escena es contestada con la cruz que, a suscripción pública, se erige en el camino del pueblo. De este modo, la sepultura simbólica del caído en Rusia pasa a ser asimilada socialmente, apoyando el sentido comunitario de la película.

Por otro lado, se debe resaltar la factura especial de Lluch en narrar cinematográficamente, que luego se percibirá con mucha más claridad y lucimiento en sus películas posteriores. Es necesario llamar la atención sobre la planificación de ciertos momentos y, sobre todo, su incipiente trabajo con el montaje abstracto. Hay infinidad de planos donde la composición interna merece una seria consideración formal. Por

ejemplo, cuando la madre se encuentra con los compañeros de su hijo en la cruz que para él se ha levantado, los uniformes de dos de ellos cierran por los extremos el plano trazando dos líneas rectas entre las que emerge la madre a cuya espalda se hiergue la cruz. Otro ejemplo es el de la llegada de la carta en la que se anuncia la muerte de Juan. El padre está sentado en primer término en un plano americano teniendo la mesa como línea inferior del fotograma. La madre entra por detrás, por el fondo donde está la puerta de la casa, alborozada ante la expectativa de una carta de su hijo. Mientras llega hasta la posición en la que está su marido, contrasta su alegría con la desesperación callada del padre que arruga el papel en sus manos. En estos dos ejemplos, la salida fuera de campo de los elementos que componen la escena misma ayudan a enmarcar con fuerza la intensidad melodramática del momento.

En segundo lugar, el dominio significativo del montaje que llevará a las máximas instancias simbólicas y rupturistas en sus dos películas de finales de los sesenta, convirtiéndolo en montaje abstracto[11]. En este caso —y esto es algo que se le alabó por doquier— en la última parte introdujo las imágenes de NO-DO de la llegada del Semíramis, incorporando la presencia de la familia protagonista. El sentido de apelar a esto aquí no es tanto la efectividad en la edición, sino la oportunidad de involucrar las fuentes mismas que dieron origen a la película en el relato y, hasta cierto punto, convertirlas en el colofón de la película. El encuentro de los protagonistas es, desde luego, el climax del filme, no sólo por la obviedad genérica, sino por la auténtica anagnórisis de los personajes, y quizás, del público que pudo ver así confirmado la intuición de darle un sentido a la pertenencia a un lugar al que se vuelve. También incluye portadas de los diarios para apuntar al paso del tiempo histórico, que si bien es un recurso habitual, no deja de ser pulcramente utilizado para mantener la doble conexión entre la historia de la familia de Juan y el devenir de los acontecimientos internacionales.

## Pandoras

La pregunta final es quizás si Lluch escogió hacer *cine de mujer*, si podemos convenir este nombre para un melodrama de estas características, para contar de otra manera una historia que estaba afectando a la gente. Una narración que ya imposibilitaba, si es que alguna vez pudo, seguir predicándose de las representaciones habituales que de sí mismos tenían los españoles y de su devenir como pueblo y como país. El dominio femenino y agresivo para con las crónicas habituales es lo que debe explicar el que el título que encabeza este texto esté coronado por el nombre de *Pandora*[12].

Pandora simbolizaría aquí la existencia de un discurso alternativo que soterra el relato precedente de la Historia reciente. La clave interpretativa *femenina* está en que si la aparición y la existencia de la mujer resulta tan abusiva, desde el mito hasta la película, es porque se está ubicando sus demandas desde una lógica absolutamente patriarcal. Y eso oficia para darle un nombre negativo, pero que obliga ahora a rescatar otra forma de mirar y de contar. La opción de hacer un nuevo cine popular, o una sencilla apuesta por un cine que llegue y entronque con el público español de mediados de los cincuenta, pasa por presentar a sus gentes y por contar la Historia de otra manera.



Pandora, la primera mujer que esparce los males sobre la tierra y que en esta operación sólo se queda con la *espera*[13]. De alguna manera, las dos protagonistas femeninas de este filme son dos esbozos tímidos de los rompedores personajes femeninos que se fraguarán de manera absoluta en la obra próxima de Lluch, oficiados por la actriz-totem Nuria Espert. Gracias al sentido propio de la tragedia de la *espera* de estas dos mujeres se puede contar la historia de la marcha de la División azul de otra forma. Su mirada permite deconstruir la crónica habitual y heroica, con una apuesta reticente al relato institucional y normalizado de los hechos. La razón de Pandora está en que tras la imagen negativizante, que implica el mito y que conculcarán las mujeres que interpreta Espert, existe una relativización de la opinión común, del sentido habitual de comprender el mundo y lo que en él puede hacerse. Por ello, en *La espera* habría un primer paso para entender cómo las mujeres crean un discurso alternativo al sentido normalizante de la ideología y la mentalidad dominante. Un primer paso que luego Lluch daría como zancada.

Es el discurso alternativo de Pandora, su condenación a través de lo que con ella queda —la espera— y su subsunción bajo un discurso masculino —la vida como guerra, como defensa de valores eternos-. A través de la exposición en Lluch de un discurso marginal y defensivo, que patalea y que está implicado en sus construcciones de un universo femenino, está la reivindicación de un espacio y un tiempo negados para la regeneración de la sociedad, o para la evocación de discursos largamente callados. Tomar el *topos* de Pandora, y de él, el horizonte que se adivina tras su incursión en el mundo de los hombres, supone un modelo de análisis que arroja una lectura congruente de la obra de Lluch.

1 Esta es la sinopsis que presentó la productora a la Junta de Clasificación y Censura, sita en el expediente de la película (nº14230, signatura 34551). Sólo hay otro expediente de La espera que contiene lo relativo a los avances, que es el nº14564, signatura 34561.

2 Así lo hacen Carlos F.Heredero, en Las Huellas del Tiempo. Cine español 1951-1961, Filmoteca de la Generalitat valenciana/Filmoteca española, Valencia, 1993, pág. 215, y más pormenorizadamente, Sergio Alegre, en El Cine cambia la Historia. Las imágenes de la División Azul, Film Historia/PPU, Barcelona, 1994, y "Las imágenes de la División Azul: los vaivenes de la politica exterior e interior de Franco a través del cine", en Aitor Yraola (comp.), Historia contemporánea de España y cine, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1997, págs. 69-84.

3 Sergio Alegre, op.cit., 1994, págs. 263-278.

4 Es imposible calibrar la aceptación real de la película, si bien ésta debe estar muy por encima de los tres días que estuvo en el cine Rialto de Madrid, la sala donde habitualmente estrenaba sus películas Cifesa en su rama distribuidora. Poco sabemos del funcionamiento de esta subempresa a través de las fuentes secundarias para atisbar el funcionamiento de La espera en salas de reestreno, e incluso, en el circuito rural y de verano. Sin embargo, apoyándose en lo descrito por Félix Fanés en su monográfico sobre la productora por excelencia del franquismo, parece obvio que tenían un buen control sobre las salas del país, compitiendo con otras grandes distribuidoras hispánicas. Esto podría explicar, tal y como hace Lluch a Alegre (1994) que si la película estuvo tan poco tiempo en cartel en el cine de estreno fue porque su

*Silvia (Núria Espert), una noia amb desigs (fot. M. Faixat).*

popular, a través de una postura reivindicativa por trivial en su argumen-

*Laia persegueix una impossible comunicació amb el seu entorn, Núria Espert i Manuel Otero (fot. M. Faixat).*

*Antón (Manuel Otero), amb la seva barca varada, observat per una Laia (Núria Espert) fermada a terra (fot. M. Faixat).*

exhibición estaba destinada a los circuitos menores. Félix Fanés, Cifesa. La antorcha de los éxitos, Instituto Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1982, págs. 228-230.

5 En *Espectáculo*, nº105, mayo de 1956, la sección llamada "Esto dijo la crítica" recoge los comentarios generalizadores de las críticas, principalmente de diarios (*Arriba*, *Ya*, *ABC*, *Informaciones*, *Pueblo*, *Dígame* y *Primer Plano*). Por otro lado, Alegre, op. cit., 1994, anota que la prensa diaria fue inclemente con la película.

6 Resulta difícil dejar fuera estas palabras de Luis Gómez Tello en la reseña de la película en *Primer Plano* nº811, 29 de abril de 1956: "Hipócrita el mundo actual, lleno de fariseos, que finge ignorar el sufrimiento humano, que ennoblece, mientras se complace —¡oh esos estetas!— en mostrar las lacras y los vicios que son el resultado de esa ignorancia deliberada del dolor". Esto es lo que no es la película, claro. Además, más tarde, apela a la juventud española representada en la película que nada tiene que ver con los *vitelloni* que hay por ahí, referencia al filme de Federico Fellini (1952).

7 Manuel Andrés Zavala, octavo vocal, matiza: 'Pero pese a todos los defectos que pueda tener en el aspecto técnico, es un tema tan noble y valiente que a mi juicio merece la máxima protección supliendo así su posible falta de comercialidad y premiando a la par el plausible deseo e intención de los productores al afrontar este tema y si no propongo el Interés Nacional, lo hago en razón de sus defectos cinematográficos', expediente nº14230, signatura 34551.

8 Alberto Reig, quinto vocal, sentencia: "Teniendo, además, en cuenta la nobleza del tema parece oportuna la categoría propuesta, pues evidentemente por sus cualidades temáticas y artísticas no llega a la máxima. Cabe, eso sí, lamentar que se haya en cierto modo estropeado un tema tan noble e importante".

9 Según cuenta el propio Lluch a Alegre, op. cit., 1994: 'Intentamos seguir la influencia del cine italiano, buscando una narración sin demasiado lirismo pero poética', pág. 68.

10 Carlos F. Heredero, op. cit., 1993, recoge una triple categorización para identificar la influencia del neorrealismo en España que procede del trabajo inédito de José E. Monterde y que se divide en tres formas de concebir el neorrealismo 1) como moda, 2) como categoría regeneracionista y 3) como modelo a superar. La película no sigue específicamente ninguna de las dos primeras, donde únicamente es posible enclavarla.

11 El único ejemplo de este tipo de insertos ajenos a la diégesis realista que existe en esta película —que será clave en *El certificado* (1968), pero también presente en *Laia* (1970)—, tiene lugar en el momento en el que María Teresa, la novia, regresa a casa con su nuevo pretendiente. Cuando éstos se van a besar, por la calle avanza el hermano de Juan. Ella al mirarlo ve en realidad al propio Juan, y así es, pues la imagen lo inserta y muestra de manera figurada pero queriendo ser real en la imaginación de María Teresa. Será esta visión la que dé fuerzas a la chica para romper el compromiso.

12 Se puede una arrogar el uso de un mito como explicación contemporánea a un suceso histórico, como puede ser el que esta película explicite una serie de evidencias autorales y lo que ello puede significar. Tiene la ventaja de posibilitar un panorama explicativo que englobe todo; narración e historia. Es decir, si se puede traer como referente una imagen mítica que tiene una serie de interpretaciones inmediatas con las que dialogar, también se tiene la posibilidad de permitir encontrar conexiones nuevas a formas totales de hablar de la realidad. Y además populares, como puede defenderse que es el discurso de la película, que no pretende ser una fuerza regeneradora alternativa, sino eficaz, sencillamente

to. Para refozar esto, está la cuestión del fracaso de la crítica diaria, la permisividad tan elocuente de la crítica especializada y el rechazo, más o menos contundente según fuera su sensibilidad analítica, de la censura. Todo ello condujo a la invisibilidad de la película.

13 Tradicionalmente se ha leído de manera errónea el mito. Detrás de Pandora no está la esperanza sino la espera, cuyo matiz moral y existencial es más tremendo y trágico. La espera es el mal que va a suponer la irrupción de Pandora en el seno de la humanidad, por quedarse atrapado en la caja/ánfora que ella abre. Este sentido conlleva la absoluta falta de control sobre el devenir, pero el conocimiento de los límites de la existencia. Esto es; no se conoce el momento de la muerte, pero se sabe que ésta es segura. Aquí resulta absolutamente ilustrativo en este sentido del mito de Pandora, pues la asociación entre el prototipo y la película de Lluch está, precisamente, en el título de la película. La espera es asumida como propia para las mujeres, con toda la carga de destino y de sufrimiento, pero esa persistencia del tiempo y su fidelidad a la acción nula del esperar es la que las convierte en hacedoras del milagro de su supervivencia, la de Juan y la de ellas mismas. Aquí entraría entonces la famosa esperanza, la lectura optimista, que se abriría al final del filme. Una sintética explicación del mito se puede encontrar en Jean-Pierre Vernant, "El mito prometeico en Hesíodo", en Mito y sociedad en la Grecia antigua, Siglo XXI de España, Madrid, 1987, págs. 154-169

# La inconvenencia de los deseos

**Marta Selva Masoliver**

Al iniciar mi acercamiento a *El certificado* (1968) y *Laia* (1970) pensaba en recorrer estos films siguiendo modelos ya dados e instar, por tanto inconscientemente, a un encuentro un tanto aberrante —aunque desgraciadamente bastante habitual— entre prejuicio y obra. Por fortuna, los personalísimos dibujos que Vicenç Lluch trazó de la realidad social catalana de los años sesenta, a la sombra del gran ciprés que fue *la escuela de Barcelona,* escapan sin ningún género de dudas, a cualquier acercamiento tan superficial.

Hoy después de haber revisionado sus tres producciones de ficción no puedo si no hablar con cierta admiración de un autor que tanteó estéticamente una disconformidad mediante la transgresión formal y también la transgresión narrativa, colocándose por ello en un incomodo lugar que les valió el ostracismo durante décadas. Cabe la posibilidad, además de leer la obra cinematográfica olvidada, complementariamente desde un punto de vista distinto, aquél que contempla el rescate como un espacio oportuno de encuentro entre lo que ha acontecido artísticamente en el pasado —no por reciente menos olvidado en este caso— y el momento contemporáneo en, que lo acontecido es leido, de nuevo. En ese encuentro, ahora, pueden ponerse de manifiesto las epifanías que los films contienen y entenderlas en el grado de trascendencia que revelan. Es decir, podemos llegar a comprender mejor en este caso la naturaleza del malestar de entonces y las indagaciones que generó en diversos ámbitos.

## El certificado

A la vista de las tres producciones a las que he podido tener acceso —*El certificado, Laia* y *La espera*[1] (1956)—, *El certificado* es quizá el lugar privilegiado desde donde observar la emanación de lo más personal y creativo de Vicente Lluch. Para empezar, se trata de un film que, hecho desde un punto de vista que rehuye los universales, se sitúa visiblemente en los márgenes de lo que ha acabado siendo relato hegemónico sobre este período. Los margenes inscritos en el silencio de los que nunca tienen voz propia y a los que *El certificado* les dará esta posibilidad, dislocando las pretendidas globalidades que indiferencian sexo y clase, tan acomodadas al estilo burgués.

Las referencias críticas a la coyuntura en la que se inscribe la película no son sólo amplías si no punzantes y felizmente sesgadas. El film evoluciona a base de pasarle cuentas a un mundo al que nada perdona, desarrollándose narrativamente gracias a la agudización, a cada secuencia, de su posición crítica respecto a las falsarias *buenas maneras* de la burguesía catalana. Mediante habílisímos diálogos sostenidos entre los protagonistas principales y secundarios, el film destila una consistente discusión respecto a la doble moral de esta clase social cómplice de un estado de las cosas que, para el autor, parece rayar en lo miserable. Para ello usará su protagonista femenina como elemento catalizador del cinismo de la burguesía catalana, poniendo a partir de ella, en jaque mate, a todos los convencionalismos que han construido unos modos sociales en perpetuo estado de falsete moral. El director opondrá dos mundos, el de los poderosos industriales y el de los que, desatendidos por esta casta, y a su vez instrumentalízados por ella, vivirán las consecuencias de la impunidad moral: desde las prostitutas, el inmigrante Juan y la protagonista femenina, Silvia, incluyendo al personaje de la mujer de "las afueras" que busca desesperadamente a su hermana Eulália en el laberinto de unos modernos grandes almacenes. A todos ellos, en abierta oposición a los demás, Lluch les deparará un tratamiento lleno de complicidades. Este será uno de los ejes entorno a los que el film construirá su ordenamiento.

Silvia —Núria Espert — consciente de su atractivo para los hombres, pergueñará una artimaña detrás de otra para conseguir llegar socialmente lo más lejos posible. De su inicial relación con Víctor —Adolfo Marsillach—, hombre fuerte del empresariado textil catalán, casado con una mujer totalmente decidida a salvar su matrimonio para no perder sus privilegios, Silvia pasará a ceder a la propuesta que le hace Jorge —Carlos Otero—, el hermano mayor de Víctor, para que contraiga matrimonio con é1 y así salvar el honor y la fortuna de la familia, evitando el escándalo y dando a su vez un escarmiento al arrogante comportamiento de Víctor. Incluso su inoportuno encuentro con Juan —Víctor Petit—, a pesar de que la conmueve profundamente, no dejará de ser inicialmente un "inconveniente" en una trayectoria que ella prevee ascendente y sin sentimentalísmos. El azar intervendrá de diversas maneras en esta narración hasta concluirla felizmente, llegando a conseguir Silvia ser la rica viuda heredera de Jorge, deshacerse del pesado e indeciso Víctor y casarse finalmente con su auténtico amor, Juan, un muchacho venido de Valencia que trabaja de dependiente en unos grandes almacenes y que parece amarla de verdad.

El uso de claves cercanas a la farsa, aderezadas con un grado importante de *fallerismo*, que a veces raya en lo *naïf*, le sirve al director para desplazar las convenciones narrativas del momento y acercar a su ambicioso personaje femenino hacia el final feliz. Como muestra de estas claves, el mismo título del film. Silvia tiene un comodín en la mano que irá exhibiendo en distintos momentos de la narración; un papel en el que se demuestra su virginidad —gracias a un guiño del autor, expedido por la escritora Maria Aurélia Campmany[2] en una severa interpretación de ginecóloga— y que le dará un innegable poder en el momento de negociar cualquier entrega a un Víctor impaciente y del que no se fía en absoluto. Habrá penetración vaginal cuando haya boda y Silvia juega con esta arma para garantizar su relación con un personaje que no parece gustarle en absoluto más que por su posición social y económica.

Vicente Lluch asevera, a partir del tratamiento distinto en su intensidad y objetivos en que se sostienen los dos personajes —el de Silvia y Víctor—, el hecho de que si uno tiene derecho a vivir y a garantizar la satisfacción de su deseo, la otra también. De esta manera el film parte de un punto de vista voluntaria y explícitamente favorable a la actitud de Silvia. ¿No quieren virginidad?. ¡Pues para todo! nos viene a decir la misma Silvia cuando expresa en un momento de su encuentro con Juan: "Lo que para ellos es una virtud, para mí es un arma". Sí cede, y ella lo sabe bien, sus aspiraciones con Víctor peligran ya que conseguido el objeto amoroso, éste puede empezar a perder interés y por tanto rehuir el compromiso de ruptura con su esposa lo que llevaría a Silvia a enquistarse en un papel de *querida*, nada gratificante y lleno de riesgos de perder la partida. Hay, por tanto, que ser precavida en las jugadas. *El certificado* abre, pues, un espacio en el que narrativamente el deseo femenino no resulta penalizado si no tratado con una cierta legitimidad. Bien es cierto también que esta emergencia y el tratamiento con que se representa, están teñidos de ironía y de mordacidad, pero la ternura que también contiene, lo hace más excepcional.

El deseo de Silvia en este caso, y por extensión los deseos de las mujeres, vienen a ser siempre una, *sorpresa*, para la cultura patriarcal. Algo imprevisto, y hasta el momento de su aparición, negado. Por el contrario, en *El certificado*, ese deseo, el de control de su cuerpo por parte de Silvia, se representa desde la mirada generosa, fresca y divertida, en la que su razón de ser recibe el apoyo estético y formal de la fisura, en clave de ironía. Lluch compromete, en este film, no solo las convenciones que hacen de la feminidad lo aleatorio en relación a la autoridad de la masculinidad, si no que huye también de la idealización femenina que tan perniciosos efectos ha producido. Difícilmente se encuentran, en el contexto cinematográfico cercano al director, visiones tan aventuradas en sus tesis que, además de una manera consciente lleven la anécdota que recrean al punto máximo de tensión crítica aunque, insisto, en una oxigenante clave de comedia. Silvia será el pretexto que utilizará Lluch para desenmascarar unos modos sociales de carácter amoral mediante el uso de recurrentes situaciones en las que el personaje solo querrá jugar con sus cartas que, por supuesto, como las de la mayoría de sus antagonistas masculinos, excepto las de Juan, están marcadas.

La toma de partido de Lluch por su personaje de Silvia es tan evidente que el director presta todo tipo de apoyo a su personaje. Veo a Lluch como ese loro chillón e incómodo opinando ruidosamente a cada estupidez de Víctor en la secuencia del consulado de Venezuela. Veo también a Lluch abriendo campo a la cámara para indagar en el interior hipócrita de Víctor en la misma escena, cuando desconfía en un ataque de celos, sobre la afirmación de *pureza* de Silvia. Y lo veo también a través de Victor en la escena del coche, dando éste último rienda suelta a sus fantasías hogareñas que recrean a Silvia al estilo de una "house wife" imposible de concordar con su ambición personal. También la enunciación se subjetiviza en el enredo que viven los dos personajes con la mujer de Víctor en el hotel y en las imágenes superpuestas de este personaje en el espejo de la habitación de Silvia antes de que ésta abandone el hotel: un Víctor sátrapa que quiere literalmente comérsela. Pero ya en las primeras secuencias del film, Vicente Lluch toma partido por su personaje femenino en la secuencia del *pub*, donde ridiculiza *el sex appeal* de Víctor y permite al personaje de Silvia fantasear con la superposición de diferentes prótesis capilares sobre la aguda calvicie de Adolfo Marsillach.

Sin embargo, esta toma de partido parece espoleada más por las ganas de desenmascarar la doble moral característica de los personajes sobre los que descansa el retrato de la descripción de esa burguesía industrial, que por un trato de favor hacia el personaje femenino que más bien da la sensación de convertírse en imprescindible para llevar a cabo ese objetivo. Ello nos sitúa frente una originalísima y extraña aportación nunca antes abordada por nuestro cine: la de considerar a los personajes femeninos productivos narrativamente, es decir que desde ellos se hacen revelaciones importantes y que su evolución es significante para el desarrollo del film.

También el personaje de Juan, emigrante valenciano y modesto dependiente recibe al final su premio gracias a una empatía explícita del director que parece vivirlo como un *alter ego*. Es el Juan desconcertado ante los juegos malabares de Silvia, extraño anónimo como tantos emigrantes de una ciudad de la que sólo puede refugiarse en sus sueños

*Visita al literat durant la preparació de Laia. D'esquerra a dreta: Salvador Espriu, Maria Aurèlia Capmany, Fabià Puigserver, Jaume Vidal Alcover, Vicenç Lluch (al fons), Juan Amorós (en primer terme), Gal Soler i Paco Vives.*

incendiarios de fallas —cuando visita con Silvia la Plaça del Rei —, en su sencilla paella en Las Planas, retratada con una ternura llena de reivindicación popular frente al *look* superficial y dominante de lo burgués moderno que lo menosprecia, o en los cafés de cálidas y cómplices prostitutas.

Todo el film exhala el gusto por un juego malabar de finas ironías manifiestamente ocurrente, como en la secuencia desarrollada en la entidad bancaria donde Víctor y su mujer vivirán un encuentro azaroso mientras se desarrolla una sesión de fotografías muy al uso de una modernidad tipo *Tuset Street*, tortillería *Flash-flash*, *Bocaccio* y *la escuela de Barcelona*, poniendo de manifiesto la corta distancia entre discrepancia estética y los modelos económicos y convenciones sociales sobre las que su pretendida modernidad se sostenía, muy a su pesar.

Por otra parte, sólo desde la ironía se puede justificar en el film la inclusión en el relato de las continuas, y estéticamente anacrónicas, sobreimpresiones de los difuntos padres de los hermanos Víctor y Jorge, dando indicaciones de como solventar a favor suyo —como familia adinerada— el conflicto planteado por la aparición de Silvia en su mundo.

Sin embargo no todo queda cerrado en esta polaridad de la que hablábamos al principio y así, en la secuencia final del film, cuando Silvia se dispone a casarse con Juan, el director la coloca en una situación abierta haciéndola coquetear mediante un provocativo intercambio de miradas con un actor que está filmando un espot de camisas —¿Terlenka?— de moda.

Es ahí donde el director concluye el film, en una clara posición de apertura narrativa, que deja en suspense el siguiente paso que puede dar Silvia en su ambición y también su punto de vista sobre el personaje. ¿Hará igual que Víctor, una vez llegada al *cenit* de la escala social?. O símplemente, el director, reconoce esta posibilidad?. Sea como fuere el film se nos muestra complejo a pesar de que es deudor de una factura un tanto naïf, devolviéndonos a unos ecos de rupturismo formal, que no siempre consiguieron su objetivo. En *Laia*, sin embargo, el tratamiento formal juega a una acomodación mucho más clásica aunque teñida a menudo de recurrencias que nada tienen de convencionales.

## Laia

Laia es una mujer *distinta*. Hija de estas periferias sociales económicas y morales de los pueblos, tildada de niña mala, medio *bruja* e hija también de *bruja*. Su infancia, adolescencia y madurez las vivió en la conciencia del extrañamiento. Laia parece haber sido una niña valiente, capaz de seducir al grupo de niños con los que jugaba y ocupar un indiscutido liderato que generaba envidias, acusaciones y hasta violencias por parte de los adultos, no siendo otra cosa que formas de reacción ante la fascinación que desataba en los otros y el deseo de doblegarla. En un intento de acomodarse, a pesar de las *malas lenguas del pueblo*, a una vida más común decide casarse con Quelot, con quién tendrá un hijo que morirá pronto debido a una malformación. La vida con Quelot será un infierno por la violencia desmedida de sus celos, y el arrogante silencio y frialdad de Laia ante todo tipo de aproximación. Esta inmolación que representa el matrimonio, que ella prevee como una redención, no surtirá el efecto deseado y tampoco conllevará la aceptación social esperada. Ella vivirá como una sombra en el pueblo, rechazada por extraña y por ser poco complaciente con su marido. El círculo se va cerrando a medida que pasan los años y finalmente intenta inducir a Esteve, un ex-amante al que renunció por las sospechas de Quelot, para que en una de sus salidas de pesca, tire a su marido al mar. La barca vuelve sin Esteve y con Quelot vivo. El grito desesperado de Laia cierra el film.

La distancia entre la obra de Salvador Espriu[3] y la de Vicente Lluch, está marcada, básicamente, por la evocación poética que el primero utilizará para recrear la disfunción existente entre una personalidad como Laia, y un espacio siniestramente cerrado descrito como el de *unas desvanecidas sombras de nuestro mar*. Lluch no desestima el uso de este lenguaje poético pero queda deudor del realismo de los escenarios y de los actores, y no acaba de traspasar este peaje a pesar del trabajo estilístico al que recurre para describir las ensoñaciones del personaje interpretado por Núria Espert.

Las escenas evocadoras de los sueños y sensaciones del personaje central, Laia, se representan en este film mediante fundidos que se abren a universos metafóricos como el del galope de caballos, que funcionan correctamente como descripciones de las formas de percepción más íntima aunque no consigan reproducir el tono poético que la sugerencia estilística podría haber aportado. Así mismo, en la narración el uso de *flashbacks*, entrelazando el presente de una Laia ya adulta y desesperada, con el recuerdo de los episodios vividos como niña, adolescente y joven, mediante un uso particular de los recursos fotográficos al servicio de recrear visualmente la evanescencia de esta memoria, está marcado fundamentalmente por el peso ilustrativo que la anécdota tiene para con el presente de la narración —una Laia adulta— y no consiguen despegar tampoco de su peaje realista aportando más como síncopas que como hilvanes significativos entre pasado y presente.

Otro de los peajes a los que el film parece obligado es el uso en *off* del relato de Laia, ese hilo que teje su pensamiento y que a menudo le resta densidad a la capacidad comunicativa de sus encuadres, que quedan débilmente reforzados en su capacidad sonoro-comunicativa, a pesar de un evidente y redundante uso de lo visual, hiperacentuado mediante primerísimos planos. Este efecto, genera un extrañamiento que, a diferencia de lo que la modernidad del momento pretendía, en este caso no consigue dejar traspasar los ecos del dramatismo que parece proponer.

En *Laia*, Vicente Lluch, persigue, en el fondo, el mismo objetivo que en *El Certificado*, desvelar la tiranía de los modos sociales y sus efectos en las mujeres y los hombres, en esa construcción llamada género sexual. Partiendo de la obra homónima de Salvador Espriu y contando para su adaptación cinematográfica con la colaboración directa de Jaume Vidal Alcover, y en menor grado con la de María Aurèlia Campmany, Laia está provista de un atractivo particular —entre asilvestrado, nada temeroso e hipersexuado— que desencadena todas las pasiones y deseos de los demás fundamentalmente hombres, aunque también es víctima de las confabulaciones de las otras mujeres que la ven como enemiga potencial del lugar que ocupan en el espacio sexual de sus hombres[4]. Pasiones y deseos que los demás viven claramente

*La conspiració pren forma al llit. Esteve (Daniel Martín) escolta Laia (Núria Espert), amb la mirada perduda (fot. M. Faixat).*

*Una mirada (a càmara) a to amb la pel·lícula (*El certificado*). De dreta a esquerra: Jesús Yagüe, Núria Espert, Vicenç Lluch, Carlos Otero i Gal Soler (fot. M. Faixat).*

*La tragèdia s'ha consumat. Quelot dóna explicacions de la mort d'Esteve (fot. M. Faixat).*

como un peligro de pérdida de su situación privilegiada. Este lugar que ocupa Laia, a medio camino entre la expresión de su deseo y el miedo y la violencia que provoca en toda la comunidad, la convertirá en la diana que buscan todos, rechazos sociales y deseos de eliminación.

En el fondo, el mismo tema que en *El certificado* pero con resultados totalmente distintos. Si el personaje de Silvia ejercerá un control durísimo, de cálculo matemático sobre el deseo que despierta y, fructíferamente, lo hará cuadrar con el suyo para poder ganar las partidas en las que decide jugar, Laia, en cambio, vivirá infructuosamente la tensión que, con sus deseos, provoca su existencia en los demás. El entorno también será muy otro al de Silvia. En *Laia* se trata del marco aislado de un pequeño pueblo de pescadores de la costa catalana, donde a la endogamia y al control social ejercido sobre sus habitantes, que desencadenan todo tipo de presiones, se suma el lugar común de que todo lo que atañe a las mujeres, si se sale de lo previsto y preestablecido, es vivido como un cuerpo extraño que hay que neutralizar. No hay en este sentido, en el marco social que describe el film ni una brizna de cultura de diálogo al respecto. Siempre es vivido en forma de peligro lo que viniendo de ella —de su deseo— se desencadena, sus juegos de niña, sus relaciones con los hombres, su distancia con los roles previstos en la comunidad.

Del mismo modo *Laia* por pasiva, recrea otra cárcel perfectamente visible, aquella que atañe a la experiencia de una masculinidad también constreñida a unos arquetipos que conducen a la locura de los celos, a la estrangulación de los intercambios y que parten de una falta absoluta de aprendizaje de relación inteligente *con* las mujeres. También es cárcel la sujeción de Quelot y Esteve a unos modelos asfixiantes que marcan su imagen pública de conducta viril. Aún a pesar del desgarro vital claramente protagonizado desde el sujeto de la enunciación por Laia, frente a la que el director da muestras de una complicidad recalcitrante dándole la palabra indiscutida gracias a la voz en *off* a la que aludía anteriormente, el film insiste en dialogar con el otro extremo donde se inscribe, punzante también, una crítica a esa concepción o idea hegemónica de la virilidad, presa de un delirio de poder sobre las mujeres. Así, en el distinto desenlace que el film depara a los dos protagonistas masculinos —Quelot y Esteve, marido el primero y amante el segundo—, se propone hablar de algo más que de convenciones; destaca la importancia de un destino que lo social acaba imponiendo a quien pacta con las redes del deseo femenino y también a quien se enfrenta *valientemente* —¿o violentamente?— a ellas. Fórmulas de un mundo que sostiene esta necesidad de doblegar lo femenino ante el temor de que lo femenino subvierta las jerarquías inoportunamente. Y ahí es donde se fragua ese miedo a la castración, ese entender el juego relacional entre los deseos solamente como prólogo al fin de la hegemonía. El destino que las narrativas clásicas deparan a personajes como Esteve son un ejemplo, por otra parte, de ejercicios de *didáctica* patriarcal: el que cede, pierde. Por tanto, en *Laia* conviene atender no sólo a la visibilidad de los personajes femeninos —que escapan a las espectativas sociales de sexo y género, además de ser objeto de una dislocación social que pretende paralizarlos—, sino también a los masculinos, ya que desde ellos se eleva el conflicto a una categoría más general que

nos habla de la capacidad que las estructuras tienen para perpetuarse aniquilando a quién las revuelve con sus acciones.

El tratamiento que Lluch —*versus* Espriu— ofrece de los personajes, tanto femeninos como masculinos, está teñido en su totalidad por una visión sulfúrica y casi rencorosa de la tradición definida desde todos los ángulos de su ahistoricidad, de su incombustible pervivencia y en su inmovilidad dando como resultado una toma de partido que tira por tierra la idealización que determinada literatura ha hecho de las *esencias* de los marcos donde la tradición pervive íntegra. Esto presupone una visión de las tensiones y conflictos en *Laia* llenos de acidez, que va a dar en el centro mismo donde se articula un idealizado folklorismo nostálgico ruralista, construido en franca oposición a la experiencia urbana, por parte de una determinada opción ideológica que ha venido construyendo sobre esta base un paraíso nacional aberrante.

La confrontación que Lluch indirectamente promueve entre estos dos films es ilustrativa en su forma de definirse en cuanto a los espacios de relación social. El entorno urbano por el que se mueve Silvia es un espacio cómplice, favorece su deseo de movilidad social. En cambio, el entorno de Laia es un espacio adverso que penaliza cualquier movilidad. Ambos dibujos marcan la categoría de las sustanciales diferencias que ofrecen respecto a las posibilidades de transformación de los dos personajes y el tono empleado en el retrato social, que teñido de crítica, se ejerce en ambos films. Si en *El certificado* hablábamos de ironía, comedia y ternura, en *Laia*, tendremos que hablar de tragedia y de dolor, en general el tono de este film en todo su tratamiento. No hay lugar para los guiños socarrones, si no para punzantes descripciones sobre la vida de esta mujer capturada entre las redes de su entorno, arrancada de sus deseos, como un pez fuera del agua: ahogándose desde el principio.

Silvia es descarada y cínica, irrespetuosa con las limitaciones impuestas, mientras que Laia, o los deseos de Laia, son desafiantes y germinan en lo más íntimo de la exclusión de la que ha sido objeto por su manera de ser; resultando, por tanto, siniestros a los ojos de los demás y de trágicas consecuencias en su desenlace. Estos dos escenarios dramáticos resultan ser como las dos caras de una misma moneda que durante mucho tiempo solo ha mostrado la cara de *Laia*, hasta que nos hemos atrevido a pensar y ver sin miedo los matices de otra cara, la de Silvia.

Así recibido del director, el legado de estos dos magníficos retratos femeninos que, a pesar de un más que discutible rigor formal —imposible de exigir por otra parte en el momento y contexto intoxicado en que se realizaron los films—, tienen en su intención primera y última adentrarse por encima de las superficialidades en los conflictos que las mujeres han experimentado por el mero hecho de ser conscientes de sus saberes y sus deseos.

1 No voy a entrar en esta curiosísima producción, podríamos decir que de las pocas del cine español en su tratamiento anti-belicista, por el hecho de que en esta monografía ya cuenta con un detenido estudio.

2 Las aportaciones que en su conjunto desarrolló Maria Aurélia Campmany en el plano histórico-feminista y más concretamente en la recuperación crítica realizada en su libro *El feminisme a Catalunya* (Nova Torres, Barcelona, 1973) resuenan ya en la obra de Lluch con quien colaboró estrechamente tanto en *El certificado* como en *Laia*.

3 Salvador Espriu, *Laia*, Edicions,62. Barcelona,1993.

4 Camille Lacoste-Dujardin, *Las madres contra las mujeres. Patriarcado y maternidad en el mundo árabe*, Cátedra, Madrid, 1993, demuestra la oclusiva política de sujeción a las normas que los mismos grupos de mujeres ejercían a modo de *control social* sobre las mujeres que pretendían, en el marco de la cultura mediterranea, evitar su determinismo.

# Distorsiones

**Carmen Arocena Badillos**

## Apariencias y distorsiones

Ser clásico, tanto en la escritura como en el vestir, consiste en actuar conforme a ciertas reglas que definen nuestra obra o nuestro comportamiento como estructurado, cerrado, ordenado, permanente[1]. Lo clásico se impone desde los orígenes de la civilización y permanece a través de los tiempos y de sus avatares. En el cine, es ya sabido que las normas clásicas fueron definidas casi desde sus inicios y alcanzaron su culminación con el modelo hollywoodense de las décadas de los 30 y 40[2].

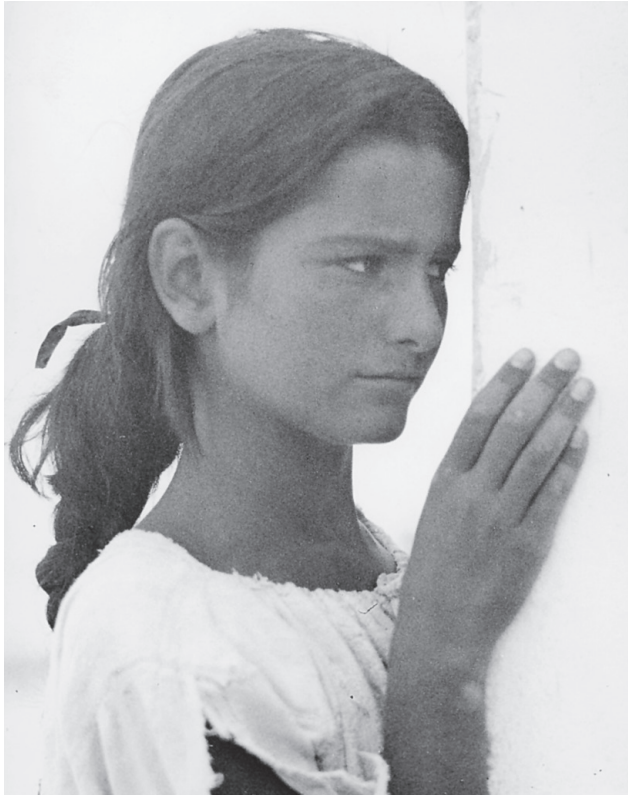
Una de estas clásicas reglas es la que aconseja (clasifica y manda) cómo se debe contar una historia y se argumenta en los tradicionales mandatos que la *Poética* de Aristóteles precisa. Todo relato clásico debe adoptar como medida clasificatoria la de la descomposición de la base de su historia en tres actos, que se corresponden con la división de la línea argumental en una presentación, un nudo y un desenlace. Estos tres momentos diegéticos se articulan sin perder la cara al objetivo que toda narración tradicional persigue: la aparición de un conflicto y su posterior solución.

En *El certificado* (1968), Vicent Lluch respeta aparentemente esta regla clásica. En un principio, se nos presenta una situación: una pareja clandestina formada por un abogado de prestigio y su secretaria desean contraer matrimonio. El conflicto aparece cuando la narración nos descubre que el abogado ya está casado y le resulta imposible divorciarse en España. La primera alternativa que la película nos ofrece para solucionar el conflicto representado es la huída a Venezuela de la pareja. De esta manera se podría resumir la primera secuencia de esta película. Las motivaciones de cada uno de los personajes quedarán explícitas más tarde. El hombre busca sexo y la mujer poder. El proble-

ma que tienen que afrontar los protagonistas se complica con la aparición de la esposa legítima, Mercedes, que, enterada de la infidelidad de su marido, trata de frustrar los proyectos de los dos *amantes*, y con la aparición de Juan (un dependiente de unos grandes almacenes) del que se enamora Silvia, la secretaria, quien se verá obligada a elegir entre el amor y el poder. La última parte de la película plantea el desenlace. Silvia opta por el poder pero no elige a Víctor sino a su hermano mayor aún soltero, Jorge, que muere durante el banquete de bodas dejándola en posesión de toda su fortuna y con un heredero, fruto de su única relación sexual (vaginal) con Juan.

Hasta aquí tenemos un guión que se corresponde con las reglas dictadas y obedecidas por todo argumento clásico. Sin embargo, si intentáramos resumir de esta manera la película de Lluch pecaríamos de simplicidad por omitir el elemento fundamental que sostiene todo el relato y hace que la historia narrada tome un cariz totalmente diferente. Me refiero al certificado de virginidad de Silvia que da título a la película y es el instrumento que sirve a la protagonista para ejercer su poder de manipulación[3] sobre el resto de los personajes.

Este certificado se convierte en el elemento distorsionador de toda la línea argumental y hace que la historia de Lluch se conciba más como una exageración modernista que como una estructura clásica.
El documento que gira durante todo el metraje de la película no señala una presencia (la del himen) sino una ausencia (la sodomía jamás mostrada) inaugurando una dicotomía entre las apariencias y la realidad.[4] Gracias a este certificado y a las actividades sexuales omitidas, Silvia enloquece tanto a Víctor como a Juan o a Jorge y silencia las actividades sexuales sodomitas que sólo las mujeres de la película saben ver. Únicamente Mercedes, la esposa abandonada, y la madre fundadora de la dinastía de los Escuder[5] son las que dudan de la *pureza* de Silvia ya que son los únicos personajes capaces de ver tras las apariencias. El certificado de virginidad enmarcado por Jorge y convertido en el principal protagonista de la historia plantea el verdadero tema de la película: la subjetividad y lo erróneo de las apariencias.



*Alicia Moreno, els ulls d'una Laia infantil ja temorosos del seu espai vital (fot. M. Faixat).*

Si otra de las normas que constituyen la técnica de construcción de un guión aconseja la introducción de subtramas que hagan respirar al argumento y que confluyan en la resolución del problema de los protagonistas, Lluch utiliza la primera de las recomendaciones y hace caso omiso de la segunda. Por ello, *El certificado* está plagada de inserciones diegéticas que poco tienen que ver con el conflicto planteado en la película y que intentan distraernos y deformar el esqueleto básico argumental. Como ejemplos podemos citar la aparición del cantante *pop* que se desamaya acosado por sus fans, la anecdótica aparición de la pueblerina que llama a gritos a su prima desde el ascensor o la escena de la paellada.[6] Estas dilataciones argumentales se insertan en el núcleo de la diégesis de manera insólita y aparentemente inadecuada. Las dos primeras tienen lugar en uno de los puntos de tensión de la película, el encuentro de las dos mujeres (la esposa legítima y la amante) en unos grandes almacenes y puntúan la secuencia indicando una pausa que exaspera al espectador. Todos estos fenómenos dilatorios sobresalen de la tónica rítmica general de la película que es la de la concentración narrativa. Tomemos otros dos ejemplos que ilustran perfectamente estos movimientos de densidad del relato. El primero de ellos se refiere a la relación de Silvia con su paisano, Juan: la declaración de este último va a ser seguida por una serie de planos que muestran su borrachera, continuada con las escenas que narran el encuentro amoroso y la posterior ruptura de la pareja. La relación de Silvia con Jorge sigue el mismo esquema de concentración de acciones: declaración en el restaurante, matrimonio, viudedad. Parece que Lluch lleva hasta los extremos las normas de construcción argumental estableciendo un movimiento rítmico que oscila entre momentos de inesperada dilatación e instantes de exagerada concentración con la finalidad de romper la tendencia del espectador hacia el ensoñamiento y hacerle consciente de que no hay ventanas abiertas al mundo, que la ficción que se despliega ante sus ojos no se corresponde con la realidad sino que es una construcción lingüística con su propias normas, que el cineasta, no deja de manifestar constantemente.

La ruptura de la verosimilitud se advierte ya desde la primera secuencia de la película. Dos de los protagonistas (Silvia y Víctor) son mostrados durante una conversación, eliminando voluntariamente cualquier intento de insertarlos en su medio ambiente al presentarlos recurriendo a la estructura clásica del plano/contraplano sin que ningún plano general nos muestre el espacio en el que comienza la película e insertando, además, planos cercanos de un loro que aporta un rasgo de exotismo y cuya función narrativa únicamente se justifica por compartir el espacio con los dos personajes. Bien avanzado el diálogo se situará al espectador en el interior de la embajada de Venezuela y éste podrá comprender la relación que une a los diferentes personajes.

*El destacadíssim treball amb els actors. Lluch i Espert escoltant Rabal mentre Amorós ultima l'enquadrament (fot. M. Faixat).*

*Silvia (Núria Espert) al desaparegut Zurich (fot. M. Faixat).*

*El personatge i l'espai es fonen. Laia i el dormitori que desperta tot el seu passat (fot. M. Faixat).*

En *Laia* (1970), la construcción argumental continúa manteniendo patrones clásicos: la película cuenta la historia de una mujer que recuerda lo que ha sido su vida y, para ello, adopta la estructura de *flashback*. Sin embargo, esa construcción clásica no se utiliza para narrar un recuerdo sino un sentimiento oculto en el interior de una mujer lo que hace que las referencias narratológicas se acentúen y que la cronología de los acontecimientos resulte confusa hasta que el espectador, conocedor de todos los acontecimientos de la vida de la protagonista, pueda ser capaz de reconstruirla. En definitiva, el esquema formal constitutivo de *Laia* es parecido al de *El certificado* ya que se van a resaltar las argucias narratológicas y se van a ocultar los indicios cronológicos que ordenan el flujo de los acontecimientos. Volvemos a un juego de dilataciones y contracciones, llevadas en algunos casos a su máxima expresión.

## Anatomía es destino

Sin lugar a dudas, este aforismo freudiano es aplicable a las protagonistas de ambas películas. El caso de Silvia es claro. La protagonista de *El certificado* es consciente del poder de su cuerpo o, en otras palabras, conoce la existencia de esa frontera que mantiene intacta y divide su cuerpo en interior/exterior. Lo interno le sirve de moneda de cambio y mercancía, lo externo funciona como un reclamo al macho, que ofrece todo lo que posee para acceder a un instante único y privilegiado que, ilusoriamente, le otorgaría la posesión de la mujer. Evidentemente, el mantenimiento intacto de su anatomía es el destino de Silvia, es su objeto instrumental que le proporcionará el poder que reclama.

Laia, otro personaje re-creado en la filmografía de Lluch, también mantiene diferenciada la frontera entre lo interno y lo externo, aunque, en este caso, la línea divisoria no es aplicable a lo físico sino a lo emocional. La película basada en la obra de Salvador Espríu desvela los sentimientos de una mujer que no llora, es decir, que es incapaz de mostrar su interior. Laia ha crecido en un mundo masculino de peleas, lucha por el poder y violencia y durante este periodo de socialización ha aprendido a reprimir la expresión de sus afectos, ha reprimido toda forma de expresión del miedo y de la inseguridad[7] y también ha aprendido a vivir con escaso apoyo afectivo. Durante su transformación en mujer, continúa arrastrando carencias emocionales, como ella misma confiesa en un momento del film cuando dice 'de lo que yo sentía no se ocupaba nadie', para culminar esta desertización emocional en el propósito de que nadie la vea llorar, de que ningún ser humano acceda a su interior. Por ello, la película muestra este trayecto que parte de lo interno (el recuerdo de los acontecimientos que han marcado su vida, a partir de una mirada hacia sí misma que únicamente comparte con el espectador) para terminar en lo externo, las lágrimas que fluyen imparables. Este trayecto va a ser indicado ya con las primeras imágenes de la película. Los títulos de crédito muestran encadenados, *travellings* y panorámicas que parten del mar y regresan a él. Estos interminables movimientos de cámara no se vinculan figurativamente con la construcción del espacio diegético sino con la búsqueda interior de la protagonista. El final de la secuencia de arranque corrobora esta afirmación: un plano fijo del mar embravecido, final de las esperanzas de la protagonis-

ta y origen de sus lágrimas, servirá de línea divisoria entre los títulos de créditos y el arranque de la narración propiamente dicha en la que el dinamismo visual esbozado retorna en el interior de la casa del personaje principal con la cámara que continúa con su búsqueda hasta encontrar a Laia/Nuria Espert sentada en una silla, dispuesta a contarnos su vida, a sacar a la superficie sus pensamientos, deseos y recuerdos.

## Los ojos, the eyes, les yeux, gli occhi...

Una de las construcciones narrativas que se repite un mayor número de veces en *Laia* es un primer plano de los ojos de la protagonista que enlaza con un recuerdo del pasado, esquema clásico introductorio del *flashback*. Así, la mirada de esta mujer se dirige hacia el pasado, jamás hacia el presente o el futuro, que quedará definitivamente anulado con la vuelta del marido a salvo de la amenaza urdida.

Así, la mayor parte de la película se construye mediante una ocularización interna secundaria[8] que ofrece un plano de la mirada de la mujer como punto de anclaje en un trayecto de ida o de vuelta desde/hacia un recuerdo. La mirada de la Nuria Espert de *Laia* se dirige hacia su interior donde se encuentra el germen del sufrimiento de una mujer que jamás ha llorado. Sin embargo, los *flashbacks* de esta película no siguen un orden narrativo lógico, sino que se presentan aislados, pendulantes entre un pasado remoto y otro más reciente, respondiendo al confuso orden de los sentimientos o a la caprichosa concatenación de recuerdos que la memoria realiza.

A pesar del predominio de la ocularización interna secundaria hay un ejemplo llamativo de ocularización interna primaria[9] en una de las primeras secuencias de la película: continuamos anclados en la mirada de la protagonista que se subjetiviza aún más y el contenido de su visión se vislumbra a través de las telas desenfocadas que rodean su campo visual, reforzando la idea de inmersión en los sentimientos de una mujer que narra su propia historia.

Si la representación de la mirada de Laia sirve para profundizar en la idea de verosimilitud, el caso de Silvia plantea el problema opuesto. De *El certificado* resalta su voluntad de destrucción del relato clásico y, en este sentido, las miradas de todos los personajes, y no sólo de la protagonista, se confunden con deseos limítrofes con el territorio de las alucinaciones que despojan a la película de su caracter de *ventana abierta al mundo*. Así, la mente de Silvia representa a su *amante* Víctor (Adolfo Marsillach) en una ocasión como una especie de vampiro y, en otra, con la calvicie disimulada con una abundante mata de pelo. De la misma manera, el descubrimiento del certificado de virginidad hace que cada uno de los protagonistas masculinos reciba la imagen de la mujer que se corresponde con sus deseos: novia inmaculada, atenta ama de casa, madre de familia numerosa, colegiala ingenua, etc[10].

*Laia a la recerca d'uns sentiments negats (fot. M. Faixat).*

## Recapitulando...

En estas dos películas, Vicent Lluch plantea un juego que oscila entre las referencias a la verosimilitud (de la que la mirada que inicia o termina las analepsis de *Laia* es un claro ejemplo) y su ruptura (ejemplificada por las alucinaciones de los personajes de *El certificado*) planteando una confrontación entre el lenguaje cinematográfico como un signo estrechamente vinculado a su referente, y la falsedad de todo lenguaje, concebido como un símbolo.

Estos juegos lingüísticos, que nos hacen ver verdades y mentiras van a utilizar, fundamentalmente, dos grandes patrones formales opuestos. Por un lado, la forma se dilata con insertos diegéticos ajenos al desarrollo de la trama o con *flashbacks* marcados que dotan al acontecimiento de la imprecisa duración de un recuerdo; por otro lado, la forma se concentra y en este sentido es significativo el agujero negro narrativo que forman tanto las acciones narradas en *El certificado* como en *Laia*.

El contenido de estas dos películas tambien se podría resumir en las relaciones que se establecen entre tres elementos: dos opuestos y un tercero que nos lleva de uno a otro, siguiendo el modelo del operador mítico propuesto por Lévi-Strauss. El interior y el exterior de las dos mujeres y, canalizando el paso de uno a otro, un elemento fronterizo que, en *El certificado* adoptará la forma del himen y en *Laia* la de las lágrimas de la protagonista como canal que nos transporta de las apariencias al verdadero ser de cada una de las mujeres encarnadas por Nuria Espert.

*La mar, tràgic desencadenant del destí dels personatges a* Laia *(fot. M. Faixat).*

*Una noia del seu temps; Silvia (Núria Espert) a* El certificado *(fot. M. Faixat).*

*El Sot, local de moda de la Barcelona de finals dels seixanta: Jaume Cunillés Nogué (músic de* El certificado*), Maruja Torres, Vicenç i Toni Roig (propietari del bar)*

*El certificado* y *Laia* son un ejemplo de lo que Francesco Casetti y Federico De Chio han denominado escritura moderna 'reconocible por la presencia de saltos bruscos y la ausencia de nexos, que manifiesta en toda su evidencia la función de mediación lingüística (...). [Un tipo de escritura que] exagera la parcialidad de los propios puntos de vista, exalta las manipulaciones del montaje, se muestra desnuda en sus propias intervenciones, proponiéndose como filtro explícito de la realidad'.[11] En definitiva, un tipo de escritura cinematográfica que nos desvincula del referente y hace que nos fijemos en el proceso de construcción de la película.

1 En concreto H. Wölfflin diferencia algunos elementos que presuponen la continudad de lo clásico como es el alto grado de consolidadión formal de sus obras, es decir, son obras unitarias, que responden a un orden y a determinadas medidas. Otra de ellas es el alto grado de claridad y transparencia que hacen que una obra clásica pueda ser percibida sin esfuerzo. También en palabras del mencionado autor, en el estilo clásico 'lo particular es atravesado por la luz fundamental de lo genérico' (en Heinrich Wöllfflin, *Reflexiones sobre la historia del arte,* Barcelona, Península, 1988, págs. 37-63).

2 En este sentido, surgen de la cinematografía clásica ciertas reglas como la de los 180 grados, la de la estructura argumental, y otra serie de normas no tan codificadas que regulan la producción de películas. Así, las obras cinematográficas clásicas ofrecen una historia que se comprende con claridad y se presentan a si mismas como una especie de ventana abierta al mundo que parte de los problemas que acaecen a un individuo de ficción como pretexto para hablar de conflictos universales. Al menos, así debería de ser una obra de arte de estilo clásico en el ámbito de la cinematografía. La escritura cinematográfica clásica surge de 'elecciones situadas en la vertiente de la neutralidad y homogeneidad; es decir, elecciones medias sobre las que se permanece con coherencia. De ahí surge una escritura que manifiesta un gran equilibrio expresivo, funcionalidad comunicativa e imperceptibilidad de la mediación lingüística' (Francesco Casetti y Federico De Chio, *Cómo analizar un film,* Barcelona, Instrumentos Paidós, 1991, pág.113)

3 Esta manipulación se entiende tanto como un estímulo a la actuación de los demás como una revalorización de sí misma como objeto de deseo.

4 Silvia parecerá ser honrada, pura, doncella... y podríamos añadir una larga lista de epítetos sustitutivos de la virginidad femenina pero en las estructuras profundas del film, el nivel de la manifestación silencia y subsume al nivel inmanente.

5 No de cuerpo presente, sino, si podría escribirse así, *de imagen presente.*

6 La escena de la paellada en el campo posee una simbología más profunda. Sin mencionar su vinculación con una posible variante catalanista del sainete, asevera que la identificación de casta (social, geográfica...) es un requisito indispensable para la consecución del amor. Y sólo con un igual (un asalariado y un valenciano) Silvia puede perder la virginidad.

7 Según la psicología, éstas serían algunas de las desventajas de la socialización masculina. Consultar María Jayme y Victoria Sau, Psicología diferencial del sexo y el género, Barcelona, Icaria-Antrazyt, 1996, pág.159.

8 F. Jost y A. Gaudreault definen de la siguiente manera esta figura narratológica: 'Se define por el hecho de que la subjetividad de la imagen está construída por los raccords (como en el plano-contraplano), por una contextualización. Cualquier imagen que enlace con una mirada mostrada en pantalla, a condición de que se respeten algunas reglas sintácticas, quedará anclada en ella' en André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico,* Barcelona, Paidós Comunicación, 1995, pág, 143.

9 La ocularización interna primaria surge 'cuando se señala en el significante la materialidad de un cuerpo (...) o la presencia de un ojo que permite, sin que sea necesario recurrir al contexto, identificar un personaje ausente de la imagen, Se trata entonces de sugerir la mirada sin la obligación de mostrarla; para ello, se construye la imagen como un indicio, como una huella' en André Gaudreault y François Jost., *Op. cit.*, págs. 141-142).

10 La reanimación de las figuras de los padres fundadores de la dinastía de los Escuder, recordados en una fotografía es una muestra más de esta voluntad de destruír la transparencia del relato.

11 Francesco Casetti y Federico De Chio, *Op. Cit,* pág. 118.

# Del Pop-Art al Flower-Power

**Joan Pons**

'La semana pasada hicimos las fotos en las calderas del gas, pero no eran lo suficentemente *pop*'. Esta frase remata uno de los muchos gags de *El certificado* (1968). Un comentario bilioso que suelta un alocado fotógrafo (que era, ni más ni menos, que Mario Gas) en pleno ataque creativo en las oficinas de un banco. Aunque, en realidad, quien habla por boca de este *artista pop* es el propio Vicenç Lluch. Con esta sentencia envenenada, Lluch apuntaba a dos dianas: primero al propio lenguaje cinematográfico de *El Certificado*, un clarísimo exponente de la cultura *pop* en el cine español de los sesenta. Y luego, a la modernidad *avant la lettre* y presunción artística de La Escuela de Barcelona, terreno que Lluch conocía muy bien: fue ayudante de dirección de *Noche de vino tinto* (1966) y *Biotaxia* (1967) ambas de José María Nunes, sin ir más lejos.

Sin embargo, la búsqueda de un decorado 'suficientemente *pop*' por parte de este caricaturesco personaje está en sintonía con las intenciones plásticas de *El Certificado*. Para empezar, todos los escenarios del film forman parte de lo que podríamos llamar la cultura *pop*ular joven de los últimos sesenta: las *boîtes*, los grandes almacenes (donde hasta los cantantes supuestamente más famosos de la época firman autógrafos), los bares nocturnos… La misma ciudad, que inevitablemente tenía que ser Barcelona, es el único marco posible para el desarrollo de una obra de las características de *El Certificado*.

Otro aspecto absolutamente condicionado por la voluntad *pop* de Lluch en este film es el género que adopta *El Certificado*. Resulta del todo lógico que un film inscrito dentro de la cultura *pop* tome las formas de comedia alocada y frívola (previamente ya lo habían hecho otros títulos *pop* como *El Knack… y como conseguirlo* [The Knack… and How to Get it, 1965), donde la mayoría de situaciones se solucionan de una forma absurda: de hecho, *esa licencia-para-todo* que es el famoso certificado de Núria Espert es un recurso muy propio de un tipo de vanguardia, del teatro del absurdo, a lo Miguel Mihura.

Y, claro, no hay película *pop* sin banda sonora *pop*. Ya de entrada, la música original de Jaime C. Nogué que interpreta la Gran Orquesta Triunfal se sitúa al rebufo de las partituras más festivas de Burt Bacharach (*Qué tal, Pussycat* [What's new pussycat?, 1965] o *Casino Royale* [Casino Royale, 1966] serían dos buenos ejemplos) o incluso del Henry Mancini de los últimos sesenta. Pero el auténtico sello *pop* lo confiere la presencia de un grupo, Los Shetlands, tocando dos canciones en directo en una *boîte*: una al estilo de Los Bravos con un estribillo que recuerda sospechosamente al de "Land of 1.000 dances" de Wilson Pickett; y la otra, instrumental, primando el sonido de los organos hammond y farfisa tan explotado en la época en los discos de Brian Auger o James Taylor.

*Núria Espert, Juan Amorós, Vicenç Lluch i Maria Aurèlia Capmany, bucòlic exterior de* Laia *(fot. M. Faixat).*

*El certificado* tiene, además, otros dos apuntes musicales de interés. El primero es el personaje de El gran Maikel (Ventura Oller), ídolo de la canción y fenómeno de fans que Vicenç lluch se inventa para que firme autógrafos en El Corte Inglés. El tema "Ten piedad de mi", empalagosa muestra de canción ligera filo-italiana, acompaña su fugaz aparición en pantalla. Y el segundo es una canción pequeña, delicada, de tratamiento afrancesado (no está tan lejos de las piezas más naïf de Serge Gainsbourg) que Amparo Valle canta en un club más íntimo mientras Juan (Victor Petit) y Sílvia (Núria Espert) apuran los momentos más felices de su romance. La misma Sílvia interpretará esta canción de letra boba y multilingüe en su paseo nocturno hasta la Plaça del Rei.

Hija de su época aún siendo una genuina rareza, *El Certificado* no habría sido posible sin el relativo aperturismo ideado por José María García Escudero en su paso por la Dirección General de Cinematografía. Esta comedia chispeante desprende alegría creativa en todas y cada una de sus imágenes. Llena de discontinuidades narrativas, de gags visuales muy imaginativos (las fotografías que hablan, los insertos de Núria Espert con sus amantes, vestida de novia o como madre, siempre según la imaginación de Adolfo Marsillach…) y recursos expositivos francamente valientes (el montaje en paralelo de la secuencia de la cita en el hotel), *El Certificado* es un película muy libre. Podría ser vista únicamente como una emulación del cine *pop* que llegaba, principalmente, desde Gran Bretaña (la imagen *pop* en la pantalla es, en el fondo, un derivado tardío del *free cinema*); pero puesta en relación con el resto de la producción nacional de su época, *El certificado* es un caso único, solo parecido, quizá, al de la posterior *Topical Spanish* (1970), del fotógrafo Ramon Marats.

Pero si *El Certificado* es un exponente del *pop-art* aplicado al cine, el alcance, intención y resultado de *Laia* (1970), la siguiente película de Lluch, son muy otros. Es casi un film opuesto, antagónico. Ya desde la misma base, *Laia* resulta un film más serio, más de prestigio. El material de partida es mucho más noble: se trata de una adaptación de la novela homónima de Salvador Espriu.

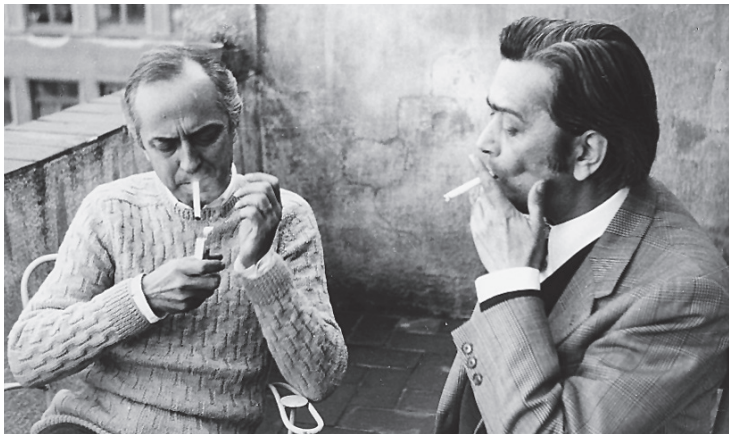
Convertida por su propios orígenes literarios en uno de los títulos señeros de la eclosión del cine catalán y en catalán de principios de los setenta, *Laia* es un producto de *qualité*. Aunque la historia que cuenta no anda tan lejos, en el fondo, de la de *El Certificado* (ambos films hablan de dos mujeres descontentas con la vida que les ha tocado vivir), la traducción en imágenes del texto de Espriu requería un lenguaje visual menos lúdico y más sereno que el que Lluch utilizó en su anterior título. La mayoría de opciones estilísticas tomadas por Lluch convierten *Laia* en un film más místico y trascendente: la omnipresente voz en *off*, el marcado carácter naturalista de todo el film, el espesor psicológico de las relaciones entre los personajes…

Y precisamente es este cambio a un registro más grave el que nos permite establecer la siguiente analogía: si *El Certificado* era una película *pop*, *Laia* es un film… *hippie*. Una teoría aparentemente imposible, pero no tan descabellada si tenemos en cuenta, al menos, el aspecto externo del film.

A diferencia de *El Certificado*, los escenarios de *Laia* tienen muy poco que ver con la urbe. Situada en Arenys de Mar (o Sinera, como lo denominaba Espriu), pueblo pescador de la costa catalana, las localizaciones de la cuarta película de Lluch respiran, evidentemente, de forma muy distinta a las de *El Certificado*. En consecuencia, la manera como son explorados plásticamente estos paisajes costeros (las imágenes de las olas rompiendo en el mar, por ejemplo) recuerda poderosamente al gran icono del *hippismo* de nuestro cine: *La llarga agonia dels peixos fora de l'aigua* (1969). Esta película de Rovira Beleta establece no pocas correspondencias con *Laia*: también está sujeta a una base literaria (un texto de Aurora Bertrana); participa de una voluntad catalanizadora (fue otro de los grandes éxitos del cine catalán de los primeros setenta); el aspecto tonal, paisajístico, es más que parecido; el deseo de interiorizar en el carácter del personaje principal es el mismo… Lo único que le falta a *Laia* es la excusa de la nova cançó (al fin y al cabo, ésta no era más que una asimilación, particular eso sí, de las tendencias *hippies* de aquellos momentos). Mientras el film de Lluch apuesta por una banda sonora clásica (la música de apoyo de Angel Artega, además, se esfuerza excesivamente en resultar melancólica y evocadora), *La agonia dels peixos fora de l'aigua* contaba con el infalible gancho de Joan Manel Serrat como actor principal; un vínculo evidente con la generación de la nova cançó, y en consecuencia, del *hippismo* de la época. No obstante, la poética visual de *Laia*, muy presente en los *flashbacks* de la protagonista, por ejemplo, se hace notar más que en el film de Rovira Beleta.

Sin embargo considerar tanto *El Certificado* un film *pop*, como *Laia* un modelo de cine *hippie* es casi un capricho que nos permite la perspectiva del tiempo. Contextualizada en su época, no creo que la actividad de Lluch fuera encaminada (y más en concreto en el caso de *Laia*) a realizar esta suerte de ejercicios de estilo sobre las formas más modernas del cine popular.

Lo que sí parece que quería Lluch en estos dos films, era apartarse de las principales tendencias del cine español contemporáneo. De una forma u otra, el trabajo de Lluch intenta siempre romper, al menos en las formas, con el cine que conoce. *El Certificado* y *Laia* son films atrevidos, quizá levantados a partir de referencias exteriores, quizá más preocupados por la imagen que por la historia, pero valientes al fin



*Jaume Vidal Alcover i Vicenç Lluch, els quals van col·laborar en tres projectes:* Laia, Mort de Dama *i* Els darrers dies, *original del primer.*

y al cabo. Y en su voluntad más o menos *transgresora*, ambas películas se encuentran con unos modelos de representación visual atados a la cultura joven y *pop*ular de sus respectivos momentos.

Claro que en dos años el paisaje de esta cultura *pop*ular ya se había transformado profundamente. Como las modas son, valga la paradoja, lo primero que pasa de moda, en 1970 una película tan marcadamente *pop-art*, tan *sixties* como *El Certificado* ya no conectaba con ninguna generación; estaba totalmente *out*. Exactamente el mismo caso se repetiría con *Laia*: pasado, pongamos, un lustro de su estreno, ya era un film absolutamente desfasado, de otra época.

Sin embargo, el tiempo ha acabado poniéndose más de la parte de *El Certificado* que de *Laia*. Digamos que el cine *pop* envejece mejor que el *hippie*. Y eso que la tendencia general es considerar que todas las películas que se mueven dentro de las coordenadas *pop-art* estan absolutamente caducas. Al bueno de Richard Lester, por ejemplo, siempre se le achaca lo mal que han soportado el paso de los años *¡Qué noche la de aquel día!* (A Hard's Day Night, 1964), *El Knack… y como conseguirlo* o *¡Socorro!* (Help!, 1965). Cuando en realidad, son clarísimos precedentes de esa *estética video-clip* que ya lleva más de quince años estando de actualidad. Una consideración que vale igual para *El Certificado*, ¿o no es más moderna, con todas las connotaciones del término, la película de Lluch que el noventa por ciento del reciente cine joven español?

A *Laia* ya se le ven más las arrugas. Su estética, quizá por intentar capturar un lirismo profundo y simbólico en cada imagen, se ha vuelto más rancia. De la misma forma que *Blow Up. Deseo de una mañana de verano* (Blow Up, 1966) ha envejecido mucho mejor que *Zabriskie Point* (Zabriskie Point, 1970), ambos films de Michelangelo Antonioni, *El Certificado* se ve mejor hoy que *Laia*. Y eso que ni la Barcelona donde se movían Adolfo Marsillach y Núria Espert era el *Swinging London* ni el Arenys de Mar de Salvador Espriu era el San Francisco del verano del amor. Por no ser, no era ni Ibiza.

# Farsa, esperpento y Odisea

**Bernardo Sánchez Salas**

"..., doña María Antonia Bearn, doña María Gradolí
y Remedios Huguet pensaban las tres lo mismo:
«nos perdió el ser demasiado decentes»".
Llorenç Villalonga, *La muerte de una dama*.

## Un maledetto imbroglio

El último tramo de la carrera como director de cine de Vicenç Lluch Tamarit tuvo no poco de un *maledetto imbroglio*, que, desbrozado, puede aclarar intenciones, tendencias y desenlaces.

Villalonga había publicado *Mort de dama* en 1931, el mismo año en que Salvador Espriu comenzaba a redactar *Laia. Unas desvanecidas sombras de nuestro mar*. Casi una cuarentena de años más tarde pero muy poco después de que Espriu realizara en 1967 la primera revisión de su novela, ambas obras volvieron a coincidir, esta vez en dos proyectos cinematográficos consecutivos guionizados por Lluch y por Jaime Vidal Alcover, los cuales simultanearon durante el verano de 1969 el rodaje[1] de la adaptación de la segunda con la escritura de la adaptación de la primera, hasta ese momento consentida por Villalonga pero finalmente denegada y, de resultas, frustrada.

A mayor coincidencia —y ascendencia del escritor mallorquí— en ese mismo año, Seix-Barral publicó una edición en castellano de *Bearn o la sala de las muñecas* y, por su parte, Lluch había finalizado con anterioridad a *Laia* (1970), la "farsa barcelonina" *El certificado* (1968), que, aunque había sido objeto de un pre-estreno gratulatorio en Calella[2] en el mes de mayo, habría de esperar hasta el 31 de julio de 1970 para ser estrenada comercialmente en Barcelona y aún otro año más, para conocer su estreno madrileño, que tendría lugar en 1971[3], a tan sólo unos pocos meses del estreno de la posterior *Laia*[4], película que —de suyo— ya llevaba prácticamente dos años remontándose conflictivamente en Madrid a causa de una discrepancia en torno a —qué ironía— el orden expositivo de su argumento. La confusión llegó hasta el punto de que el entonces crítico de *La Vanguardia*, A. Martínez Tomás, en su comentario sobre *El certificado*[5], habla de ésta como "tercera película larga" del director "tras *La Espera*, realizada hace bastantes años y últimamente *Laia*".

Sin embargo es imprescindible restaurar el orden de proyectos y realizaciones de Lluch entre 1968 y 1970 para alinear el sentido de su obra como autor cinematográfico, un sentido truncado del que tan sólo perviven marcas definitorias. Entre el rodaje de *El certificado* y *Laia* se abandonó el proyecto de la que iba a ser segunda farsa "barcelonina": el guión de la "farsa musical" (*sic*) de época *El Tibidabo no es tan sólo una montaña*, escrito[6] en solitario por Lluch a continuación de *El certificado*. La lectura del guión descubre que se trataba —como veremos— de una glosa de aspectos dramatúrgicos ya presentes en *El certificado* y de la reincidencia en algunos de sus principales recursos narrativos más audaces. *El Tibidabo...* era ni más ni menos que la pieza central de un tríptico de farsas a cerrar por otra tercera que ni siquiera pasó de la cábala. Pero la longitud de onda del plan tenía más alcance, ya que la incursión en la "comedia clásica tan catalana, tan atrevida, tan divertida" que se proponía dicho tríptico era el pretexto para desarrollar un repertorio de cine de género que pasaba por el "cine negro, de tipo policial y finalmente el drama clásico"[7].

En lo que respecta a *Laia* —que debía corresponder ya a la fase del clasicismo dramático— se rodó con la previsión de *La muerte de una dama* en la recamara, lo que tengo la impresión no se saldó gratuitamente desde el punto de vista estructural. El bastidor narrativo del guión, por ejemplo, resulta más cercano a la novela de Villalonga, que a la homónima de Espriu. Si en ésta, la protagonista, diríase que acogida a la leyenda que han divulgado hombres como Esteban o Quelot sobre su personalidad tenebrosa, enigmática, turbadora y emblematizada por el misterio de sus ojos —en los que, en cambio, sí se anclará ocularmente el curso de la

*El poble de Sinera, com si es tractés d'un cor de tragèdia grega (fot. M. Faixat).*

*Laia fugint, a contracorrent. Les llàgrimes esclataran al seu rostre, només visible per als espectadors (fot. M. Faixat).*

*Silvia (Núria Espert) i Juan (Victor Petit) enamorats a* El certificado.

película— es reservada por la narración, a partir de un punto, en favor del retablo coral, siluetístico y hasta esperpéntico, en la película de Lluch, invirtiendo los planos, se prefirió una situación vertebral liderada en todo momento por la presencia destacada de Laia —fijada atractivamente por el físico y la mirada de Nuria Espert, a quien el director confía la focalización—, de forma que fuera alojando subrogadamente, entretanto *la espera* de la muerte en el mar de su marido y el retorno de su amante, los sucesivos insertos en *flashback*, explicativos de su situación y de su entorno. En *La muerte de una dama*, el interín de la espera agónica de doña Obdulia Montcada, baronesa de Bearn —a su vez, una especie de "Fragata" de Palma, como apodaban a la Teresa Vallalta de *Laia*, también finada— y la intriga de la expectación interesada de sus familiares y vecinos le servían igualmente a Villalonga para pautar alternativamente el retrato retrospectivo no sólo del personaje sino de la isla, que vive el contrareloj suspensivo de una muerte capital.

Considero hipotéticamente a la película *Laia* un catalizador de textos afines. La secuencia asociativa[8] *Bearn* (novela)*/Il Gattopardo* (película) podría, a mi juicio, haber ejercido —respectivamente— una cierta influencia en el retrato popular y la filiación mediterránea, en la puesta en escena, en el tratamiento compositivo del espacio del pueblo y de sus figuras, y —en lo que atañe a la espectacularización— en el formato fotográfico (Techni)Scope. El arranque de *Laia* me recuerda al de *Il Gattopardo*: tras los planos marítimos provinientes de los créditos iniciales, la cámara aterriza en una callejuela en cuesta barrida por una nube de polvo y acaba trasladándonos al interior de una habitación velada por unas cortinas de encaje donde —mediante un *travelling* orbital— vemos a Laia, sentada en una silla baja, con el cabello movido por una corriente de Xaloc y con las manos ensambladas en posición casi orante, observando enfrentada al túmulo de su lecho conyugal una especie de bodegón alegórico de su vida e iniciando en voz en *off* la recapitulación que será secundada por una letanía fantasmagórica de ruidos de viento y de puertas. Inevitablemente se convoca aquella inmersión de la cámara de Rotunno en la estancia siciliana del principe di Salina mientras el rezo del rosario, azotado por el viento que arrastraba la arena blanca de la isla a través de los cortinajes hasta encalar las figuras del *gruppo di famiglia in un interno*.

El presentimiento de la muerte, en varias de sus formas, grados y tonalidades es el tema sostenido de las novelas *La muerte de una dama*, *Laia*, *Bearn* e *Il Gattopardo* (novela y film). La *Laia* de Vicenç Lluch catalizó esta amalgama logrando por partida doble una variante del drama (mítico-Odiseico) de su primer largometraje *La espera* (1956) en cuanto al horizonte de la muerte, al cerco social, a la penitencia del deseo femenino y a su esquema global —que el mismo definiera como "un pueblo, una vieja, un viejo, una chica, cuatro chicos que vuelven, el protagonista que no lo hace..."[9]— y una versión fatalista de la trama de *El certificado* en cuanto a la publicidad social de la decencia, al dilema amoroso de la protagonista, y al margen de maniobra de su elección, irreconciliable en *Laia* con la oferta inapelable del destino.

Sin embargo, la imposilidad de llevar a cabo *La muerte de una dama* impidió, quizás, el culminar la síntesis entre la línea trágica y la línea satírica tan irónicamente entreveradas en la novela de Villalonga.

Le impidió, en definitiva, consumar una tragicomedia y, al hilo, reflejar fielmente su memoria de formación teatral —el principio de todo: aquel grupo de teatro estudiantil valenciano— deudora a partes iguales de Muñoz Seca y de Sutto Vanne, de Arniches y de Emili Fornet. En general, el periodo 1968-1970 supondrá para Lluch una etapa de planes cinematográficos tan superpuestos que acabarán por dislocar la consecución de su proyecto inicial de ciclo farsesco —recuérdese: sólo primer movimiento de un ambicioso proyecto "genérico"— y la operación final de completar el trazado de eso que en un entrevista a propósito del estreno de *El certificado* denominó el "ángulo mediterráneo"[10]. De la escaleta original queda, pues, *El certificado* como único vestigio filmado del tríptico adscrito a la farsa y *Laia*, como pieza de transición: (además de reflejo invertido de *La espera*) apéndice de dicho tríptico, pieza de "drama clásico" y ensayo de la síntesis que podría haber constituido *La muerte de una dama*.

## El programa farsesco

Con una experiencia muy acrisolada en todos los oficios y géneros teatrales y cinematográficos —del sainete a la *Biotaxia* — Vicenç Lluch pretendió un modelo comediográfico, en consecuencia, ecléctico, supuestamente popular, supuestamente catalán, y yo diría que desprejuiciado en lo estilístico y en lo dramatúrgico; apreciado en su día por la crítica como autónomo en tanto en cuanto pretendía serlo de los referentes imperantes de la comedia "a la madrileña" por un lado, y por otro —tangente—, de la Escuela de Barcelona, pero empapado de casi todo lo demás: del cine de Pietro Germi[11], del *collage pop*, de la foto-novela[12], de un neorrealismo español[13], de "la socarronería popular a la valenciana", de "un comedido criticismo a la catalana"[14] y —a *tutti*— de la "compenetració catalano-valenciana sobre bases decididament populars"[15]. Cuando Lluch le responde a un periodista[16] que en el cine español echa en falta "la libertad gráfica del cine italiano, la sutileza del francés, la perfección del inglés y la comercialidad del norteamericano" está desvelando parte de las aspiraciones de *El certificado*, propuesta que él reivindica como farsa a "no confundir con la comedia cómica, ni con la película de costumbres".

Veamos:

Lluch, al pensar en clave de "farsa", recurre en teoría al ideal esperpentizante —y las dos novelas de Espriu y Villalonga lo son parcialmente en la pintura y luz de ambientes y personajes—, artefacto de más prestaciones estéticas y críticas que el simple juguete cómico. En el documento presentado al Ministerio "Motivos por los que solicitamos que sea declarado de Interés Especial (*El certificado*)"[17] cita en cabeza a Valle Inclán, seguido de Baroja y Alberti como cultivadores magistrales de la farsa y manifiesta: "..., por lo cual cabe deducir que este género tan genuinamente nuestro y que ya nos llega desde las más profundas raíces, merece ser estudiado con mayor atención, ya que todo camino que pueda conducir al encuentro de nuestro cinema con su propia personalidad y con el entendimiento de nuestros públicos debe ser ensayado exhaustivamente, para tratar de convertir al cine español en algo mayor de edad, capaz de vivir y defenderse por sí solo. Esto es lo que me ha inducido a pensar y escribir una farsa".

Pero Lluch no ejercería la farsa esperpéntica acuñada por Valle Inclán; Lluch, por proximidad, clamaba para su cine por un tipo de comedia que resultó más cercana ideológica e industrialmente a la que sólo cuatro años más tarde preconizaría la llamada "tercera vía"; es decir: una comedia regenerada en sus materiales. ¿La fórmula?: una carpintería cómica reconocible, de género y popular (que no despreciaba el enredo, la caricatura, la ligereza, una implantación de clase media) pero un sumario de temas y tratamiento fidedigno al momento que vivía la sociedad española del tardofranquismo, lo que exigía más apertura intelectual, sexual, política y estilística. "...se hace evidente que pertenece al acervo de los pueblos de cultura mediterránea, todos ellos dotados para la burla que, sirviendo de la piedra de toque, haga de revulsivo en la vida social" proseguía el pliego de descargos de la farsa alegado por Lluch. Sus intereses se centraban en una comedia que no fuera falsaria en su representación de los fenómenos, sino adecuada y que además mantuviera un nivel competente de comunicación y entretenimiento. "Se trataba de patentar una fórmula que aunara la calidad con el rigor y el tono popular con la perspectiva crítica...un cine comercial formalmente digno y para adultos": éstas ya no son palabras de Lluch sino de Dibildos, y referidas a su propia "vía"[18], pero casan si pensamos en *El certificado*.

La farsa —como sucedía con la visión esperpéntica en Valle— era para Lluch el método: cómodo en cuanto a la libertad de modos, tipos, máscaras y estilos; rentable en su cualidad crítico-descriptiva, empleada, de entrada, en la sátira del círculo tradicional de la empresa familiar barcelonina (como exponente); y abierto a tonos (no sólo cómicos), situaciones y escenarios distintos no excluyentes, por lo que lo farsesco se puede prorrogar con naturalidad hasta algunos momentos de la tragedia *Laia* y adivinarse, desde luego, en "comentarios" como los juegos de guerra infantiles del melodrama *La espera* o los bigotes de Hitler y las gafas de Truman que, según pintaban, exhibía don Eloy en la misma película.

*El certificado* era el manfiesto mediante comedia de su esquema de farsa: la develación de un entramado social trapisondista, hipócrita y letal a través de la muerte (o sacrificio) de una dama: María Teresa, Silvia Gener, Laia, Obdulia Montcada o...Gloria Ribas, porque un inmediato correlato del esquema fue *El Tibidabo*..., cuya protagonista sería la tiple de revista del Teatro Principal Palacio de Barcelona, "la Ribas", asediada por Jaime Torner, hijo de un matrimonio del textil a los que "sólo les importa la fachada del establecimiento" (secuencia 11) y por Oswaldo, el estrafalario príncipe de Dardania. *El Tibidabo*... reproducía los arquetipos, conflictos y escenas *vaudevillescas* de *El certificado* y, en lo estructural y estilístico preveía el uso de recursos editoriales (y pantomímicos) idénticos —insertos varios en una secuencia master, saltos de montaje[19], figuraciones prolépticas o analépticas, metamorfosis y animaciones de personajes debidas a subjetivaciones, autoescopias y hasta una reflexión metacinematográfica final—, si cabe aún más atrevidos y complicados coreográficamente por la inclusión de números musicales, el último de los cuales —y última secuencia del guión, la 64, una boda, como en *El certificado*— es habilitado por Lluch para una sorprendente vuelta de tuerca que convierte, de pronto, todo lo visto (leído) hasta el momento en la resultante

del rodaje de la primera película sonorizada por el sistema "Barcino-fono-kino" protagonizada por la famosa tiple. El guión desenmascara *in extremis* este rodaje apócrifo, pero todavía nos deparará más mutaciones, pues Gloria Ribas, mientras canta, pasará "revista musical" a todas las hojas del álbum familiar Torner desde 1929 —tiempo de la acción— hasta finales de los 60, en que comparecerá ya el nieto *hippy* de Gloria y como apoteosis "la visión se ensancha, toma el formato de cinemascope y estamos de nuevo en el Tibidabo, ahora en mil novecientos setenta y nueve". *El Tibidado...* era la película de una película.

La reedición de *El certificado* es tal que los Torner, don Narciso y doña Clotilde, podrían ser los padres de Victor Escuder desenmarcados de sus porta-retratos de mesa. Sus funciones de celo mercantilista y las maquinaciones a propósito disimuladas en la observancia de la trayectoria moral de su hijo y de su pareja son idénticas. A partir de aquí, la consideración del matrimonio como una transacción comercial, la descendencia como posibilidad de continuidad patrimonial y el estatus de la mujer dudosa que se aventura en el reconocimiento social y en la patente de su decencia son *items* calcados en el desarrollo de *El Tibidabo...*, si bien, so capa de opereta se asestan confesiones más negras que en todo *El certificado* —Jaime, por ejemplo, espetará lo siguiente : "No es que estéis podridos, es que estamos podridos todos. Yo, el primero" (secuencia. 53)— y el triunfo de la mujer es más radical porque aunque Silvia Gener nos guiñe que a pie de altar aún puede si quisiera burlar a Juan con un cuarto, el modelo de "Camisas El Burlador" —estribillo que, burla burlando, se va imponiendo en la película—, Gloria Ribas acaba por ser la clave de todo el dispositivo dramático: se trataba sólo de una filmación para su lucimiento y un operativo a su entero servicio. *El Tibidabo...* insistía en los giros más esperpénticos de la primera farsa: como los Escuder aceptaban el matrimonio Silvia-Jorge para salvar un *negoci* inmobiliario, los Torner promueven el de Gloria con Oswaldo para librarse del *trust* algodonero; como la consumación matrimonial(?) de Silvia-Jorge(?) arruina los planes de Victor, el hijo de Gloria-Oswaldo(?) complica los planes textiles Torner; como los amagos de infarto de Jorge, Oswaldo sufre de síndrome de Picwick; y como Silvia, Gloria está forzada a negociar con su decencia.

No sabemos cuáles hubieran sido los efectos de una tercera dama farsesca de Lluch, pero hay suficiente con las conocidas para deducir el proceso en que aparecían comprometidas y aventurar una posible ascendencia de su arquetipo en cierto periodo teatral español. Aprecio en *El certificado* y *El Tibidabo...* una analogía con lo que supuso la reforma comediográfica neoclásica de finales del XVIII. La comedia nueva que practicaron don Leandro Fernández Moratín & Cía. —correctora, satírica, ridiculizadora, avecindada en un clase burguesa— empezó su transformación por el replanteamiento de su pivote funcional: el papel de la mujer protagonista. El modelo femenino que se recrea en Silvia o Gloria procede del logro de la "marcialidad"[20] que detentó aquélla frente a los satélites masculinos, la opinión pública, el recato y el dictamen patriarcal. La casadera, niña o viuda *marcial*: despejada, postulanta de su independencia, discreccional en sus gustos amorosos y clara en sus objetivos sociales y afectivos. Más de un parecido puede detectarse entre la crisis del finales del XVIII en lo que se refiere la redefinición del

*Vicenç Lluch i Maria Aurèlia Capmany, refrescant pausa durant la localització d'exteriors per a* Laia.

estatuto socio-sexual-político de la mujer y la salida de otro *ancien régime* como el franquista: conminatorio, enclaustrador, *caballeresco* y donde todo decía estar atado y bien atado (por supuesto, la mujer).

"Quiso escaparse de uno, se había casado con otro y estaba enamorada de un tercero" rezaba la gacetilla publicitaria de *El certificado*. Manuel Bretón de los Herreros, epígono de don Leandro ya en el XIX, escribió en 1831 su celebradísima comedia *Marcela o ¿a cuál de los tres?*. En ella, Marcela, una viuda *marcial*, era pretendida —con la connivencia de familia y criadas— por un petimetre, un poetastro y un soldado fanfarrón. Al final, despreciará a los tres con un discurso en octosílabos demoledor: "Boda quiere la soltera / por gozar su libertad, / y mayor cautividad / con un marido la espera. / En todo estado y esfera / es la mujer desgraciada; / sólo es menos desdichada / cuando es viuda independiente, (...) Celibatos camastrones / buscad muchachas solteras, / que hay muchas casaderas. / Dejadme a mí con mi luto"[21]. Lo hubieran suscrito la Gener y la Ribas, ésta especialmente, por ser además su personaje, el de actriz tonadillera, el de *maja*, uno de los mitos eróticos femeninos preferidos por el teatro del XVIII. Atendamos a la defensa *marcial* que de sí misma realiza ante los camastrones capitaneados por Narciso Torner: "En una palabra, señores, que como soy bastante joven, bastante bonita, tengo bastante dinero y bastante fama, no comprendo qué es lo que ustedes pueden ofrecerme".

Hablando de preferir el luto: en último lugar, *Laia* le brindará la oportunidad a Lluch de reinterpretar extremándola —y abonando, de nuevo, el ámbito mediterráneo— la marcialidad de sus heroínas y su cualidad de dispositivo impugnador. ¿O no se trata de una subversión sin paliativos del modelo mítico de Penélope, el que Laia, desmintiendo a la Maria Teresa de *La espera*, desee que Ulises regrese muerto o —mejor— que no regrese?

1 El rodaje de *Laia* se inició el 7 de julio de 1969 en Arenys de Mar y se concluyó el 23 de agosto, una semana antes de lo previsto.

2 Por haber sido una de las localizaciones del rodaje. Según los datos del expediente que sobre la película recoge la página de internet del Ministerio de Cultura/Secretaría de Estado de Cultura se produjo un estreno oficial el 11 de julio de 1969, sin referencia a la ciudad ni a locales.

3 Según la misma fuente del Ministerio de Cultura el 17 de mayo de 1971, pero la crítica correspondiente de Antonio de Obregón en el *ABC*, —titulada "Películas huérfanas"— lleva fecha del 16 de marzo, que no de mayo. Por lo demás coinciden en el nombre de dos de los locales: cines Metropolitano y Pavón (a los que el Ministerio añade el Jorge Juan, el Voz y el Niza). Obregón, que asistió al estreno en el Pavón, relata que *El certificado* se proyectaba en programa doble con *El valle del fugitivo* (*Tell them Willie Boy is here*, A. Polonsky, 1970) antes de ser muy prontamente retirada de cartel.

4 Estreno el 10 septiembre de 1971.

5 Aparecida el 2 de julio de 1970.

6 En el guión consta la fecha de redacción de 1968. En cualquier caso, según testimonio de Gal Soler, secretario de Vicenç Lluch en aquellos años, su redacción fue siempre posterior al rodaje de *El certificado*.

7 Vicenç Lluch en Sergio Alegre, *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División azul*. PPU, Barcelona, 1994, pág. 271.

8 *Bearn* es redactada en 1945, se publica en castellano en 1956 y en catalán mallorquín en 1961; la novela de Lampedusa se publica en 1958, es traducida al castellano precisamente por el propio Llorenç Villalonga en 1962 y en 1963 se realiza la adaptación cinematográfica de Luchino Visconti, estrenada en España en el Palacio de la Música de Madrid (14 de diciembre de 1963) y algo más tarde en el Aribau de Barcelona.

9 Lluch en la Sergio Alegre, *Op. cit.*, pág. 268.

10 Juan Armengol, "Magnetofono: Un «ángulo mediterráneo» para el cine español", *El Correo Catalán*, 4 de mayo de 1969.

11 Felix Fanés, "Crítica de cine: *El certificado*", *Tele-Express*, agosto de 1970.

12 Juanjo, "*El certificado* de Vicente Lluch", *Noticiero*, agosto de 1970.

13 Obregón, Art. cit.

14 M.P.M. en *Destino*, 8 de agosto de 1970.

15 J. Picas, *Tele-Estel*, 16 de mayo de 1969.

16 Armengol, Art. cit.

17 Ministerio de Educación y Cultura/Secretaría de Estado de Cultura/ Gabinete Archivo Central. Expediente 23-68, c/44.809.

18 Francisco Javier Frutos y Antonio Llorens, *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, 43 Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1998, págs. 63-64.

19 Un *salto* literal de montaje es el que edita por corte la secuencia 54 con la 55. Al final de la 54, Oswaldo sale lanzado por los aires tras sufrir un accidente de coche para caer sentado sobre su sillón principesco en el primer plano de la 55. Practicamente una licencia de *cartoon*.

20 *Vid*. Carmen Martín Gaite, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Anagrama, Barcelona, 1987, págs. 120-121.

21 Miguel Ángel Muro (Ed.), *Manuel Bretón de los Herreros. Marcela o ¿a cuál de los tres?*, Universidad de La Rioja/Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1997, págs. 170-171.