



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

TESIS DOCTORAL

Saber mirar, saber contar.

La narrativa cinematográfica de José Luis Borau

José Antonio Mérida Donoso

Directora: Dra. Carmen Valcárcel

Programa de Doctorado:

Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento

Mayo 2017

ABSTRACT

The following work digs into one of the most fundamental characters in the history of Spanish Cinema, José Luis Borau. Borau's oeuvre is analysed from a textual perspective, focused on the issuing body, and receiver. We also examine elements of the production and socio-political context, and the film's script itself. An overall vision of Borau's work is offered, where we seek to model his particular way of understanding cinema, and investigate the creative process of his texts. This we do by following a path from the original idea, through the growth of the process, until and including the staging and handover.

In the same way, special consideration is given to the inference and importance of the elements of the context, and the dialogue between Borau's cinema and the viewer. After the success of *Furtivos* (1975), it became clear how the public and industry's approval is as easily won as it is lost. This work also underlines the importance of understanding Borau's cinema as part of a duality: the filmmaker searching for complete freedom of speech; and the author coping with the establishment and its obstacles.

Being conscious about the fact that Borau's manners cannot be normalised inside a single concept or textual aspect, a full research of his cinematographic language is done, as a way to obtain, from the study of its parts, an encompassing vision of his coherent and unique cinema. That is how, without trying to be complete, this work intends to offer an analysis of the multiple dimensions which can be found in the films of Jose Luis Borau. Further, to reevaluate his place in the history of Spanish cinema, both as a critic, and expert filmmaker, who at the moment of his death, was praised but quickly forgotten.

RESUMEN

La presente tesis doctoral se adentra en una de las figuras fundamentales de la historia del cine español, José Luis Borau. Para ello se analiza su cine desde una perspectiva textual, atendiendo al emisor, el receptor, el contexto –de producción y sociopolítico- y el texto fílmico. Bajo este prisma se ofrece una visión del estilo de Borau, englobada en un conjunto coherente que responde a su particular manera de entender el cine y que abarca todo el proceso creativo de sus textos fílmicos desde su idea originaria hasta la consolidación del guion, puesta en escena y recepción.

Del mismo modo, se atiende a la inferencia e importancia del contexto en sus textos fílmicos y a la dialéctica establecida entre el público y su cine, aplaudido a escondidas por cierta crítica, y que, tras el éxito con *Furtivos* (1975), puso en evidencia cómo el aplauso del público y el beneplácito de la industria cinematográfica se gana tan fácilmente como se pierde. Se subraya así la importancia de entender su obra cinematográfica desde esa doble faceta que siempre le acompañó, como las dos caras de una misma moneda: la del cineasta empeñado en expresarse con absoluta libertad y la del autor lidiando con los avatares y obstáculos de un medio tan condicionado.

Conscientes de que el estilo de Borau no se puede normalizar en un solo concepto o aspecto textual, se recorren los entresijos de su discurso cinematográfico para abordar el todo desde sus partes y obtener la visión de un cine coherente y propio. De esta forma, sin afán catalogador, se insistirá en su lugar en la historia del cine español como cineasta crítico y erudito, tan aplaudido tras su muerte como rápidamente olvidado, aportando un análisis de las múltiples dimensiones que alberga su obra cinematográfica.

ÍNDICE

	Págs.
PREÁMBULO	9
I. INTRODUCCIÓN	15
INTRODUCERE (Traducción al rumano)	27
2. JOSÉ LUIS BORAU, HOMBRE DE CINE	39
2.1. BORAU, DIRECTOR	45
2.1.1. Primeros textos fílmicos	47
2.1.2. <i>Crimen de doble filo</i> (1965): <i>thriller</i> dramático	58
2.1.3. <i>Hay que matar a B</i> (1973): hacia una ética colectiva	66
2.1.4. <i>Furtivos</i> (1975): fresco rural	75
2.1.5. <i>La Sabina</i> (1979): mito y misterio	85
2.1.6. <i>Río abajo/On the line</i> (1984): amor en la frontera	91
2.1.7. <i>Tata mía</i> (1986): comedia familiar	98
2.1.8. <i>Niño nadie</i> (1997): fábula tragicómica	102
2.1.9. <i>Leo</i> (2002): una nueva Elektra	109
2.2. BORAU, GUIONISTA, PRODUCTOR Y DOCUMENTALISTA	115
2.2.1. Escritor sin cámara	117
. <i>Mi querida señorita</i> (1971), de Jaime de Armiñán	117
. <i>Camada negra</i> (1977), de Manuel Gutiérrez Aragón	119
. <i>El monosabio</i> (1978), de Ray Rivas	121
2.2.2. Productor	124
. <i>Un, dos, tres, al escondite inglés</i> (1969), de Iván Zulueta	125
- Otros trabajos como productor	128
- Co-productor	130
. <i>Adiós, Alicia</i> (1977), de Santiago San Miguel	131
. <i>In memoriam</i> (1977), de Enrique Brasó	132
. <i>El verano de Anna</i> (2002), de Jeanine Meerapfe	133
2.2.3. Documentalista	134
2.2.4. Publicista	139
2.2.5. Actor	141
3. DE LA PALABRA A LA IMAGEN: EL TEXTO FÍLMICO	145
3.1. EL AUTOR: UN CINEASTA “A CONTRACORRIENTE”	145
3.1.1. El cine de referencia de Borau	145
3.1.2. Influencias del realismo	155
3.2. EL GUION	163
3.2.1. Autoría	178
3.2.2. Idea-núcleo	182
3.2.3. El <i>storyboard</i>	190

3.2.4. La estructura narrativa	193
a. Los personajes	204
b. El conflicto	208
c. La enunciación y el punto de vista	214
d. Inspiraciones creadoras	218
3.2.5 Los guiones de Borau como género literario	222
3.3. LA NARRACIÓN FÍLMICA	227
3.3.1. El estilo de Borau	228
a. El ojo narrativo	228
b. Un cine de autor	233
3.3.2. Espacio y tiempo narrativos	243
3.3.3. Espacio históricos y de la memoria	258
3.3.4. Personajes-intérpretes	265
a. Radiografía de soledades	273
b. Personajes ante el espejo	283
c. Lenguaje	286
3.3.5. Temas y motivos recurrentes	295
a. Lo extranjero / Lo autóctono	295
b. Espacio rural / Espacio urbano	297
c. Amor / Odio	300
d. Violencia y rabia / Paz y reposo	302
e. Coherencia / Incoherencia	302
3.3.6. Un cine transgresor	303
a. Transgresión familiar	315
b. Transgresión amorosa	325
c. Transgresión religiosa	334
d. ¿Transgresión de género?	341
e. Prototipos de mujer	348
3.3.7. Un cine ético	365
3.4. EL RECEPTOR/ESPECTADOR	370
3.4.1. Receptores del texto fílmico	372
3.4.2. La crítica	384
4. EL CONTEXTO FÍLMICO	
4.1. El contexto industrial. La producción	393
4.2. La publicidad	393
4.3. El contexto histórico	408
4.2.1. La década de los 60	409
4.2.2. La década de los 70	417
4.2.3. La década de los 80	424
4.2.4. La década de los 90 y la primera década del siglo XXI	426
4.4. La censura	431
4.5. Panorama actual	438
4.6. Borau: lección de moral fílmica	443
5. CONCLUSIONES: BORAU IMPRESCINDIBLE	453
CONCLUZII: BORAU, FIGURĂ INDISPENSABILĂ	469
(Traducción al rumano)	

6. BIBLIOGRAFIA	485
6.1. FUENTES	485
6.1.1. Obras de José Luis Borau	485
6.1.2. Entrevistas y estudios sobre José Luis Borau	487
6.2. OTRAS FUENTES	492
6.3. MONOGRAFÍAS Y ESTUDIOS	493
6.4. OTROS	506
6.5. ENLACES Y PÁGINAS WEB	507
7. ANEXOS	509
ANEXO I. José Antonio Mérida, “Borau, un hombre por y para el cine”	509
Artículo publicado en <i>El Periódico de Aragón</i>	
ANEXO II. Carta de José Luis Borau	513
ANEXO III. Trabajo didáctico	515
. Consideraciones previas	515
. Ejercicio práctico	517
. Objetivos y metodología	518
. Datos obtenidos	521
. Análisis de los datos	524
. Conclusiones	530
ANEXO IV. Datos recogidos en Filmaffinity e Imdb	535
ANEXO V. Textos filmicos en los que Borau ha trabajado como director, guionista, productor o actor	541
ANEXO VI. Premios en Festivales y reconocimientos honoríficos destacables	543

PREÁMBULO

La manera en que José Luis Borau concibe el cine, más allá de la pantalla, se presenta, en gran medida, condicionada por la necesidad de obtener el dinero suficiente para dirigir y producir sus propias películas. No obstante, su fidelidad como cineasta a un ideario de enorme coherencia ha despertado en mí una constante atracción, incrementada paulatinamente con las diversas publicaciones de sus libros de cuentos, lo que ha acabado por cuajar en la presente tesis doctoral. Consciente de la amplitud del tema de este trabajo, en estas primeras líneas tan sólo pretendo explicar los motivos de mi elección, pues si bien en toda introducción a una tesis doctoral tiende a prevalecer un “yo analizador”, más que “una otredad” analizada, es sin embargo esta última la única y verdadera “protagonista” del texto.

La idea de trabajar sobre el discurso narrativo de José Luis Borau y confrontar sus opiniones, como especialista y teórico del cine, con sus textos fílmicos, nace, en parte, del ciclo que la Filmoteca de Zaragoza realizó en 2002 en su honor y en el que tuvimos el privilegio de contar con su presencia. Ante nosotros se presentó un hombre especialmente cercano, dispuesto a discutir de manera abierta, humilde y directa, sin necesidad de grandes preámbulos ni artificios, sobre sus películas y sobre la interpretación que daban sus receptores. Acostumbrados a la petulancia que suele acompañar al analista en su práctica de la creación como autogénesis -a partir de la disección de textos fílmicos que, en numerosas ocasiones, lo único que consigue es engordar el texto a modo de palimpsestos interminables-, sorprendía encontrar a un teórico y especialista que no olvidaba que el cine es ante todo y sobre todo comunicación. En efecto, de alguna manera, la sencillez con la que “Borau profesor” se expresaba, acorde a su faceta didáctica, subrayaba la importancia que en las películas, como textos fílmicos, tiene no sólo el emisor o los agentes emisores, sino el receptor y su voluntad participativa en ese proceso comunicativo. Se hacía eco de las palabras de Renoir cuando apuntaba que una película será tantas películas como número de espectadores tenga. Una actitud, la de Borau, digna de destacar al provenir de un

director que descubriría, no sin cierto pesar, todas las reticencias a las que se había tenido que enfrentar para conseguir estrenar *El verano de Anna (Anna's Summer)* (2000). Dicha película, por aquel entonces, constituía el último proyecto en el que se encontraba inmerso, trabajando en este caso como co-productor para apoyar un texto fílmico ante su aparente falta de comerciabilidad.

Tras haber concluido esta tesis doctoral y haber pasado un tiempo prudencial desde la muerte de Borau (Zaragoza, 1929–Madrid, 2012), cuando los medios de comunicación dejan de hacerse eco de su figura, acuden a mi memoria las palabras de Ignacio Aldecoa en una entrevista realizada en 1968, al comentar la crítica desahogada que algunos especialistas hacían del realismo social: “Se ataca, se desprecia por parte de unos cuantos la novela realista y su coletilla social. Los pretextos son muchos. El más ingenuo de todos es el querer estar a la par de las literaturas europeas. Nuestra literatura estará a la par, cuando todo el país esté a la par”¹. Borau, que vivió el cine como obsesión vital, es el mismo que fue *aplaudido a escondidas* por cierta crítica, y que, al conseguir el éxito con *Furtivos* (1975), no dejó de ser consciente de que el aplauso del público se gana tan fácilmente como se pierde; en especial en autores como él, que nunca se doblegó ante las directrices de la industria cinematográfica². Por ello, a la hora de acercarnos a su figura y a su obra, no podemos dejar de considerar esa doble faceta que siempre le acompañó como doble cara de una misma moneda: la del autor empeñado en expresarse con absoluta libertad y la de ese mismo autor lidiando con los avatares y obstáculos de un medio tan condicionado.

El cineasta crítico, que no renunció a su manera de ver y entender el medio, el erudito del séptimo arte tan aplaudido tras su muerte, no consiguió encontrar ningún productor que apostara por sus propuestas y tuvo que entrar en el cine de la mano de un *western* que le resultaba totalmente ajeno, *Brandy* (1963). Borau hilvanó, a partir de entonces, su coherencia con su manera de entender el cine, una bandera que enarboló hasta el final de sus días. Fue capaz de empeñar no sólo parte de su patrimonio, sino su

¹ Miguel Fernández Braso, “Ignacio Aldecoa levanta acta de los años de crisálida”, *Índice de Artes y Letras*, 236 (octubre 1968), pp. 41-43.

² Como apuntaba Borau: “En los momentos en los que tenía el favor del público yo sabía que lo perdería, pero seguro”. Subrayado por Agustín Sánchez Vidal, *Borau*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1990; recogido posteriormente en Luis Martínez de Mingo, *José Luis Borau*, Madrid, Editorial Fundamentos Colección de Arte, 1997, p. 109. Los trabajos realizados por estos dos autores, al ser anteriores a las dos últimas películas de Borau, *Niño nadie* (1997) y *Leo* (2000), no abordan el estudio de las mismas.

propia vida, para sacar a flote un proyecto en el que creía, así como esperar nueve años, al no disponer de las condiciones adecuadas, para hacer lo que más le gustaba: dirigir y contar historias tras la cámara³.

Junto a su faceta cinematográfica también hemos tenido en cuenta su faceta literaria, ya que, conforme avanzaba el desarrollo del presente trabajo, se fue haciendo cada vez más evidente la necesidad del acercamiento a otros horizontes creativos; a la par que descubría la dificultad que supone abarcar su producción completa. De esta forma, al profundizar en su obra, me he visto obligado a acotar el objeto de estudio; mientras, en aparente paradoja, para no obviar su literatura, he utilizado un *corpus* amplio de fuentes que permitiera analizar su discurso narrativo -conforme a una misma impronta en sus guiones, sus textos fílmicos y sus relatos literarios- para acceder a su particular juego intertextual. El “posicionamiento ético” que mantuvo durante toda su vida el autor nos conduce a un trabajo aglutinador, que beba de todas las fuentes posibles, tanto textuales como bibliográficas, no con afán de trazar una visión definitiva, sino abierta a nuevas relecturas y propuestas. En definitiva, se persigue una triple intencionalidad:

- **Académica:** por las evidentes posibilidades que supone estudiar su literatura y su cine, sin comparar ni priorizar los distintos lenguajes y medios semióticos.
- **Cinematográfica:** por revisar el papel de su obra y poner las bases para futuros estudios, lo que, sin duda, permite acercarnos más a una perspectiva totalizadora de su creación.
- **Personal:** como homenaje más completo a su figura.

A pesar del esfuerzo invertido, uno no puede dejar de alegrarse por haber iniciado en su momento este largo camino hacia la obra de Borau. La intertextualidad, entendida como la posibilidad de abarcar toda la obra de un autor, es la piedra angular de este estudio⁴. En ese sentido, hemos comprobado cómo si la cultura se nutre de una

³ En la entrevista concedida a Isabel Bugallal, publicada en el periódico digital www.laopinioncoruña.es: “Borau: «Vivía más descansado cuando rodaba películas»”, el autor afirmaba: “Con el cine gané mucho dinero, con *Furtivos* y con *Mi querida señorita*, aunque luego lo fui perdiendo con las otras películas. Con *Río abajo*, no perdí dinero, sino el dinero que me costó”. Disponible *on-line* en el siguiente enlace: <http://1.1.1.1/http.www.laopinioncoruna.es/contraportada/2010/04/06/contraportada-borau-vivia-descansado-rodaba-peliculas/372784.html>.

⁴ Intertextualidad netamente diferenciada de la noción de influencia. Esta, por lo general, tiende a referirse a elementos externos que tienen importancia en la formación y en la producción artística de un autor determinado y, en menor medida, a una relación interna efectiva entre las obras ajenas al emisor y la

evidente tradición que le es preexistente, en el caso de Borau, estos vínculos y relaciones se acentúan de manera evidente tanto en su cine como en su literatura. El resultado, más que un modelo acabado, signado por afirmaciones sentenciosas, pretende sugerir un horizonte de trabajo que compartir con todos los que piensan que el análisis y la creación pueden ser dos caras de una misma inquietud, dos reflejos complementarios de un texto fílmico⁵. Una realidad que nos acerca al discurso de Borau en su ingreso en la Real Academia Española, cuando ensalzaba la omnipresencia cinematográfica en el habla y la escritura y, en esencia, cómo todos los autores “quieran reconocerlo o no, lo sepan o lo ignoren, cuentan con el Cine a la hora de fabular”⁶. De esta forma, su saber mirar cine se muestra en su saber hacerlo, tal y como recoge el título de esta tesis, perspectiva que en última instancia hace referencia a la interpretación del significado de sus narrativas fílmicas, siempre vinculadas a un sentimiento ambiguo que perdura tras ellas, tan inconfundibles como coherentes, complejas pero revestidas de sencillez, repletas de personajes lejanos pero extrañamente cercanos y, en definitiva, únicas y heterogéneas al mismo tiempo. Merece la pena recordar la formulación de la teoría de la relevancia presentada en la célebre *Communication and cognition* de Sperber y Wilson. En ella, más que intentar exponer el principio por el que se explicarían todos los actos comunicativos lingüísticos, se constata que conferir mayor relevancia al interlocutor permite obtener una modificación o enriquecimiento de nuestro conocimiento del mundo⁷. Valga en suma el siguiente trabajo para subrayar, una vez más, la relevancia del cine de Borau, así como la admiración personal hacia él y su obra, fruto de su profunda reflexión sobre la naturaleza del cine y de la literatura.

Finalmente, cabe añadir que el presente estudio no podría haber sido realizado sin una de las Ayudas para Estudios de Posgrado de la Universidad Autónoma de Madrid, que subvencionó mi estancia investigadora en Rumanía. Tanto durante mi estancia en el Instituto Cultural Rumano de Bucarest, como en la Universidad Stephan cel Mare de Suceava, pude consultar material bibliográfico sobre las distintas

obra global del mismo. En este sentido, la intertextualidad también abarca las relaciones entre textos producidos por el mismo autor.

⁵ En el trabajo utilizaremos la terminología texto fílmico, en cuanto toda película es una obra artística autónoma analizable y por tanto “susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)”. Jacques Aumont y Michel Marie, *L'analyse des films*, París, Nathan, 1988, p. 8.

⁶ José Luis Borau, *El cine en nuestro lenguaje*, Madrid, Real Academia Española, 16 de noviembre de 2008, p. 38.

⁷ D. Sperber y D. Wilson, *Relevance: Communication and cognition*, Oxford, Blackwell, 1986.

metodologías para analizar los textos fílmicos de Borau, permitiéndome presentar este trabajo como Tesis Internacional. Tampoco hubiera sido posible sin mi Lectorado en la Universidad de Ioan Cuza de Iasi. Del mismo modo, cabe agradecer la atención, reflexión, crítica y paciencia que me ha prestado mi directora, Carmen Valcárcel, verdadero pilar sobre el que se ha sustentado este trabajo.

1. INTRODUCCIÓN

La búsqueda del sentido de la obra de José Luis Borau, su impronta y huella personal, tanto en sus textos fílmicos como literarios, obliga a plantearnos un acercamiento académico a su *narratividad* desde la Narratología. Creemos que el estudioso puede adentrarse de manera adecuada, desde esa perspectiva teórica, en la descripción y características de sus textos, así como en sus señas de identidad estilísticas. Dado que el autor compartió ambos mundos –literatura y cine-, se ha planteado un trabajo que intenta seguir sus pasos a lo largo de su trayectoria creadora, cuestionando el concepto de *autoría*, al incluir en la presente tesis también guiones que Borau no dirigió, en busca de un mejor conocimiento de su obra. En esencia, no se trata más que de un intento de captar su estilo personal -entendiendo en última instancia que este siempre responde al juego creativo del autor-, su reinterpretación de la realidad, su exploración estética y su posicionamiento ético, no sólo como reflexión, sino también como actitud vital.

Borau ha sido conocido principalmente como cineasta y, en concreto, por hacer un cine *independiente*. La primera dificultad con que nos encontramos es concretar qué se entiende por esta calificación, ante las múltiples acepciones e interpretaciones que contiene tal delimitación significativa⁸. En este sentido, son pocos los casos en los que se habla de un cine independiente, no por troncar el discurso narrativo más convencional, sino por mantenerse coherente a una filmografía personal y por tanto -y sin ánimo de estimular falsos elitismos- a “contracorriente” de cintas más comerciales. Este es precisamente el caso de nuestro autor: su independencia como actitud ética es la que ha quedado en la memoria colectiva. Cabe ahora contrastar esa personalidad con

⁸ *Independiente* tiende a incluir desde las narrativas más vanguardistas hasta los textos realizados con producciones cuyas fuentes de financiación transcurren paralelas a los modelos unívocos y convencionales de las grandes productoras. De ahí que, ante las numerosas perspectivas y acepciones que recoge dicha etiqueta, el estudioso tenga que reelaborar una definición coherente con el objeto de estudio que pretende delimitar.

sus técnicas y su expresión, sin ambages ni artificios, para apreciar hasta qué punto sus textos han contribuido a enriquecer nuestro patrimonio fílmico.

Antes de esbozar la perspectiva metodológica adoptada en la tesis, creemos conveniente subrayar ya, desde un primer momento, que todo trabajo que verse sobre Borau deberá tener como estudios imprescindibles los de Agustín Sánchez Vidal y Carlos Fernández Heredero –ambos publicados en 1990–, así como el trabajo, no siempre mencionado o reconocido, de Luis Martínez de Mingo (1996). Por ello, a lo largo del trabajo, se recurrirá frecuentemente a los mismos. En cuanto a las recopilaciones colectivas, es necesario mencionar el número especial de la revista *Turia* (núm. 89-90) y el importante trabajo dentro del campo teórico que supone *Un extraño entre nosotros*, coordinado por Hilario J. Rodríguez. A esta bibliografía se han unido más recientemente diversas publicaciones –en un intento de saldar la deuda que en su momento se tuvo con él–, como sus guiones de *Furtivos* (2009), *A cucharadas* (2010) y, nada más morir Borau, *La vida no da para más* (2012) de Bernardo Sánchez Salas. Por todo ello, cabe, en principio, preguntarse hasta qué punto es necesario ampliar los estudios sobre su obra. Además de que, a día de hoy, no existe ningún trabajo que analice con profusión y detenimiento los distintos aspectos de sus textos fílmicos, nuestra propuesta pretende acercarse a su discurso narrativo, en un afán de aunar cine y narratividad en su obra creadora y en su persona.

Si la bibliografía existente sobre el cine de Borau es importante, más que por la cantidad por la calidad de los autores señalados, no ocurre lo mismo con su literatura, generalmente más marginada, quizá no de manera intencionada, sino por tratarse de una obra publicada recientemente y ya bajo la sombra del reconocimiento de su cine. Quizá por ello todavía no se ha ponderado lo suficiente su valor literario, evidenciando la falta de una perspectiva crítica global; de tal forma que sus cuentos apenas han merecido alguna crítica minoritaria en ciertos medios de comunicación. Como tímida excepción, no obstante, podríamos mencionar los breves apuntes ofrecidos por Jesús Angulo y Antonio Santamarina, que anteceden a la extraordinaria entrevista a Borau⁹. Junto a

⁹ Apuntes que sirven de introducción a la entrevista que Jesús Angulo y Antonio Santamarina realizan en *Borau: la independencia como obsesión*, Málaga, Biblioteca de Cine en Español, 2011. Cabe mencionar, aunque sea a pie de página, las interesantes fotos que ilustran este trabajo, correspondientes a algunos de los rodajes de Borau; así como su relato sobre las convulsiones psíquicas de un seminarista *En el río* (1960) o sobre *La despedida* (1959), su primera experiencia detrás de la cámara como práctica de

ellos es de obligada mención también el artículo, breve pero muy revelador, de José-Carlos Mainer en la citada revista *Turia*, así como un breve artículo de Susanna Farré, recogido en la colección *Trayectorias*.

Creemos que falta un análisis de la obra del autor en toda su dimensión, así como una propuesta que se detenga en la fina relación que el cine y la literatura presentan en su creación, a través de esa impronta personal que tan bien le define. No obstante, hemos optado por centrarnos en Borau como un *hombre de cine*. Del mismo modo, al margen de los trabajos mencionados, los artículos que versan sobre el autor tienden, en gran medida, a ser una mera recopilación de ideas que, en muchos casos, repiten el mismo contenido –incluso en ocasiones con la misma forma– sin transmitir nuevas miradas, corriendo el peligro de considerarlo única y definitivamente como un “francotirador”. Si bien esta catalogación definía su determinación y apuesta por un tipo de cine poco comercial, no podemos obviar que una “ociosa caracterización” puede hacernos perder el análisis crítico que merece y necesita un personaje de estas características.

En cuanto a la metodología utilizada, hemos tenido como pilar fundamental el pensamiento de Nietzsche cuando afirmaba “que un mismo texto permite incontables interpretaciones: no hay una interpretación ‘correcta’”¹⁰. Atendiendo a esta realidad y dado que el discurso narrativo es el eje vertebrador de esta tesis, es necesario analizar los indicadores más representativos, aquellos capaces de producir una multiplicidad de significaciones derivadas de la estructura textual, ya sea fílmica o literaria. Puesto que toda narración es una composición estructural que relata y describe un suceso, generalmente mediante un conflicto, entendemos que puede guiar tanto un análisis literario como fílmico (una cinta narrativa argumental), ya que en ella conviven elementos fundamentales como personajes, acciones y acontecimientos. Por otra parte, ante la evidencia de que todo texto dialoga con otros textos, será necesario analizar este proceso comunicativo en la obra de Borau. Teniendo en cuenta que nunca se está

segundo curso de carrera. Otras fotografías responden a algunos momentos significativos de su vida, en las que por ejemplo aparece el cineasta junto a Claudia Cardinale; en la toma de posesión como Académico de Bellas Artes de San Fernando (2002) y Académico de la Lengua (2008); o las de *Mi querida señorita* (1972), con fotogramas especialmente significativos de José Luis López Vázquez; de *Furtivos* (1975); de *Río abajo/On the line* (1984), con David Carradine; o las del rodaje de *Tata mía* (1986) con Imperio Argentina, por citar tan sólo algunas de las más ilustrativas.

¹⁰ J. B. Linares (ed.), *Nietzsche*, Barcelona, Península, 1988, p. 179.

suficientemente solo para “escribir” cine o literatura, y lejos del eterno malentendido que postula que la soledad del escritor (cinematográfico o literario) supone el deseo de no tener un destinatario (por más difusos que sean sus contornos), se trabajará el proceso comunicacional de los textos fílmicos de Borau. A su vez, la intertextualidad, como nexos del trabajo, no menoscabará la importancia que puede tener el receptor en los mismos, ni la contextualización del texto, sino que permitirá un marco comparativo de toda su obra. Bajo esta coyuntura, dos son, en principio, los planteamientos que se mantendrán a lo largo del trabajo:

- Estudiar el **discurso narrativo**, “como el conjunto sistemático de opiniones generalizadas sobre un segmento de la realidad”¹¹.
- Estudiar la **intertextualidad**, analizando para ello la obra de Borau no sólo desde la individualidad de sus enunciados cinematográficos, sino desde la percepción de estos como manifestación de una concepción del mundo, la del emisor, sin olvidar la del receptor que, si bien está ausente, también participa en el diálogo¹².

El análisis que proponemos abarca la totalidad de la obra fílmica de Borau, manteniendo el paradigma narrativo establecido por Walter Fisher, sobre la “comunicación con sentido”, que nos permite reforzar la experiencia y ver este tipo de comunicación en forma de una historia¹³. En este sentido, cuando nos refiramos a “la historia” estaremos hablando del contenido del relato, ya sea mínimo, trivial o sorprendente; mientras que cuando aludamos al discurso narrativo o a su narrativa, nos centraremos en su estructura de significado, con la consecuencia ordenada de sucesos que permite interpretar, estructurar y organizar sus textos fílmicos. Creemos que con estas posibilidades de interpretación textual y con el apoyo de la lectura crítica es posible abordar la obra cinematográfica de Borau; y ello sobre la idea de que todo texto fílmico comparte ficcionalidad -para muchos especialistas, inherente a lo literario- no sólo con la tradición literaria sino con el propio cine. Del mismo modo, se atenderá a la recepción textual, ya que enfrentarse al análisis obliga a reflexionar, en última instancia,

¹¹ Mieke Bal, *Teoría de la Narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 11.

¹² Todorov, en su famoso trabajo sobre Bajtín, sostenía que, en los niveles más elementales, todas y cada una de las relaciones entre dos enunciados son intertextuales, siendo estas las relaciones semánticas (T. Todorov, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1998). Bajo este paradigma, lo que se subrayará en este trabajo son las relaciones entre los diversos discursos de Borau.

¹³ Walter R. Fisher, "Narration as Human Communication Paradigm: The Case of Public Moral Argument", en *Communication Monographs*, 51 (1984), pp. 1-22. Puede consultarse también el trabajo de K. Miller, *Communication theories: Perspectives, processes, and contexts*, New York, McGraw-Hill, 2005.

sobre la interpretación y valoración que el espectador/lector ha hecho y hace de la obra del autor.

A pesar de lo evidente –e incluso irrelevante- que pueda parecer sostener hoy un lazo comunicacional entre cine y literatura, creemos que es necesario y enriquecedor seguir analizando estas relaciones textuales en determinados autores. Especialmente en aquellos con una producción tan versátil como es el caso de Borau. Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis, se descubre que existe una coincidencia en la necesidad de descomponer el texto en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y establecer relaciones entre tales elementos para explicar y comprender los mecanismos por los que se constituye un “todo significativo” (reconstruir = interpretar). Con un armazón metodológico lo suficientemente sólido, nutrido por las teorías existentes acerca de las relaciones pragmáticas, se pretende analizar la obra de Borau y la indudable comunión entre su literatura (como expresión por medio de la palabra) y su cine (fundamentado en imágenes), con el fin de desdibujar la frontera entre sus enunciados filmicos y literarios¹⁴.

Así como a partir de los años sesenta se abrieron nuevos estudios sobre el análisis de la literatura y el cine -partiendo de investigaciones y métodos de trabajo seguidos por otras ciencias, como la semiología, la psicología, la sociología o el psicoanálisis-; para todos estos especialistas, la pragmática continuó abarcando el estudio de la interpretación de los distintos enunciados. Por ello, es fundamental apropiarse de los mecanismos estratégicos que tienen lugar en todo intercambio comunicativo¹⁵. Se configura así una serie de teorías y postulados al entender que pragmática y análisis van intrínsecamente unidos, siendo extensibles tanto a la literatura como al cine. Ambos universos se perciben entonces como procesos comunicativos en los que el emisor y el receptor se encuentran irremediamente en dos polos, permaneciendo en conexión a través de un elemento relacional¹⁶. Dado que, en su

¹⁴ S. J. Schmidt, *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 19-21. Y F. Lázaro Carreter, “La literatura como fenómeno comunicativo”, en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987, pp. 160-172.

¹⁵ Autores como Levinson han señalado que la pragmática se ocupa de estudiar el modo en que la lengua funciona en los procesos de comunicación. S. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

¹⁶ Así como el análisis del discurso y la pragmática fueron reconocidos como disciplinas nuevas a comienzos de los años setenta, no será hasta finales de esa década cuando se asuma las concepciones de una gramática generativa. En efecto, tal y como ha afirmado Stubbs, fue en la mitad de esa década cuando

condición de texto, tanto el cine como la literatura son productores de emociones, se entiende que todo análisis y, por tanto, toda teoría, no puede ni debe dejar a un lado cuestiones tan centrales como el placer de la lectura o la recreación visual del espectador¹⁷. Así pues, sin dejar de profundizar con coherencia y rigor académico en la función del objeto analizado, intentaremos evitar maniqueísmos que reduzcan al espectador/lector a una especie de máquina receptora de códigos, así como al texto fílmico o literario a un elemento de lujo capaz de desvelarse solamente a quien, con las herramientas adecuadas de análisis, sepa descubrirlo.

En definitiva, a lo largo de la presente investigación nos proponemos afrontar un estudio sistemático de la escritura y la enunciación fílmica del autor a partir de la lectura de sus textos, para lo que adoptaremos una metodología de análisis textual que sitúe al Borau cineasta en el centro de su praxis, como verdadero sujeto de la enunciación, para poder rastrear la identidad y profundidad de su huella y estilo. Delimitado el objeto de análisis al autor y su obra, su creación y su personalidad, y vinculado a un lenguaje comunicacional, se entiende que el texto fílmico no concluye hasta ser interpretado/asimilado conforme a la capacidad lectora del receptor. Se apreciará así el proceso de codificación y decodificación entre emisor y receptor, las cualidades comunicativas de los textos y el modo en que se relacionan, concibiendo la comunicación como un proceso de construcción creativa. Se trata de una propuesta

surgió cierto consenso sobre la necesidad de revisar los presupuestos básicos de la lingüística establecidos por autores de la talla de Saussure, Bloomfield y Chomsky. Michael Stubbs, *Análisis del discurso*, Madrid, Alianza, 1987, p. 25. De esta forma, Van Dijk ha estudiado el paso del paradigma generativo-transformacional de Chomsky, tras la serie de cambios que supuso el nacimiento de la pragmática y la sociolingüística, así como el intento de construir la denominada *gramática del texto* (T. A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 8-10). La “gramática del texto” partía de la necesidad de incluir como objeto de estudio las relaciones entre los textos. Del mismo modo, son muchas las disciplinas que se han interesado por el discurso como objeto de análisis. De ahí que resulten decisivas las aportaciones del antropólogo Marvin Harris, quien en 1957 ya proponía una teoría lingüística destinada al análisis de los encadenamientos de enunciados en *Discourse Analysis*, que constituye una propuesta de superar la oración como unidad; así como los trabajos de Coseriu y Jakobson, por citar unos pocos. Mención aparte merece la perspectiva del filósofo del lenguaje Austin, quien en su trabajo *How to do things with words* (1962) introduce el concepto de *acto de habla*, trazando una trayectoria que sería seguida por su discípulo Searle (1969). De igual manera, merece la pena señalar otras áreas que empiezan a estudiar el uso del lenguaje en la comunicación, como la semiología de Barthes o la sociolingüística de Labov. Para más datos puede consultarse la obra de Graciela Reyes, *La pragmática lingüística*, Barcelona, Montesinos 1990, y *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco Libros, 2000.

¹⁷ En la actualidad, bajo la crisis que acecha a todos los sectores de la sociedad, sobre todo a los culturales, urge rescatar del olvido los planteamientos sobre la lectura como placer, según apuntaba Barthes ya en la década de los años setenta. Cualquier acercamiento a los textos, cinematográficos o literarios, debería provocar esa sensación placentera; y, por extensión, toda lectura tendría que despertar nuestro deseo, conscientes de que el placer de leer emana de que el texto posee una pluralidad de sentidos, una multiplicidad de posibilidades analíticas e interpretativas.

-vayamos adelantándolo- opuesta a la univocidad en la lectura literaria o cinematográfica. Identificar la inscripción del sujeto de la enunciación –sujeto de la experiencia, consciente o inconsciente– en el tejido del discurso y analizar la multiplicidad de lecturas no tiene que considerarse como una dificultad añadida, a pesar de los contrasentidos que esta pueda producir. Se entiende que manteniendo una perspectiva abierta con respecto a la teoría de la crítica literaria y cinematográfica se evitará establecer un solo acto de lectura, abogando por un análisis de las raíces, condiciones y mecanismos de significación en el cine de nuestro director.

Bajo este prisma y siguiendo las directrices señaladas por Antonio Crespo a la hora de analizar las interrelaciones entre la literatura y el cine, mantendremos una triple consideración¹⁸:

- Toda obra cinematográfica supone una previa materia literaria, que se concreta en el guion. Así, en todo texto fílmico existe un guion literario y otro técnico.
- El cine puede basar sus argumentos en la novela, el cuento o el teatro; o bien, de manera más genérica, recoger influencias de la literatura (como en cierta forma ocurrió con la generación del 50 y el neorrealismo italiano).
- Existe cierto paralelismo entre el lenguaje literario y las normas del lenguaje -con otra especie de gramática diferente- utilizadas en el cine.

Para abordar el trabajo se partirá de los contenidos textuales del cine de Borau, para luego analizar las cintas dentro del proceso comunicativo que supone todo film. Los textos serán descritos a partir de una metodología *semiótica y pragmática*¹⁹, basándonos, por un lado, en un enfoque técnico-formal que parte del análisis textual,

¹⁸ Planteadas en su artículo ya clásico “Literatura y cine”, *Monteagudo*, 51 (1967), publicación de la Cátedra Saavedra Fajardo, Universidad de Murcia. Por otra parte, hay que recordar que, a diferencia del cine, la literatura no tiene un canal comunicativo exclusivo. Si la voz fue el soporte originario de la literatura oral (*Oralitura*), más apreciable en la Antigüedad, pasando posteriormente a la escritura y la letra impresa (*Literatura*), en la actualidad, la literatura utiliza cada vez más los soportes audiovisuales (*Visualitura*). El propio Borau recuerda esta interrelación e interacción en su artículo “Espejo frente a espejo”, *Egin*, San Sebastián, 21 de mayo de 1987, recogida a su vez por Carlos F. Heredero, *Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española 1990, p. 468.

¹⁹ Latella entiende que la disyuntiva entre semiótica y pragmática reside en la consideración del referente; mientras que la primera tiene en cuenta el referente interno del discurso, en pragmática el eje medular sería el propio referente. En G. Latella, *Metodología y teoría semiótica*, Hachette, Buenos Aires, 1984, p. 55. Nosotros pretendemos aunar ambos planteamientos en uno solo.

según presupuestos y estrategias de la narratología comparada postestructuralista, y por otro lado, en un enfoque psicológico y cognitivo de la recepción, según el análisis pragmático de los mecanismos de enunciación y recepción de todo texto. La conjunción del estudio de ambas perspectivas nos permitirá usar el método *comparativo-textual* como soporte de una metodología que creemos adecuada para aunar la obra y el autor. Conforme vayamos ahondando en su obra, se perfilará ese estilo tan específicamente suyo, centrado en la complejidad temática y en el intento por narrar con una profunda sencillez. Esta complejidad ha hecho que, en ocasiones, sus obras fueran calificadas de *elitistas* y excesivamente teóricas, provocando que su cine se encuentre con numerosos problemas en su producción y posterior distribución.

A su vez, muchas veces su figura ha quedado relegada, o simplemente ignorada, al incorporarse en esa lucha desigual de “David contra Goliat” o de Borau contra los cánones textuales establecidos. Una confrontación entre un hombre que ve el trabajo de director –de la misma manera que el de guionista o productor- como un oficio, manteniendo unas ideas firmes y determinadas frente un sistema que tiende a imponer, más allá de las normas personales que un cineasta pueda tener, sus propios criterios. Aunque en cierta forma este trabajo es una prueba más de que Borau acabó saliendo victorioso, lo cierto es que, en oposición al muro que supone “el cine como industria”, su obra alcanza un mayor significado. A pesar de su breve filmografía, su contenido es lo suficientemente contundente como para perpetuar a un autor que no se doblegó ante las leyes de mercado y se mantuvo fiel a sus postulados cinematográficos, a pesar de convivir con la dificultad que supone producir y dirigir un texto fílmico. Así pues, se estudiará su labor como cineasta, en su sentido más amplio, tanto por la cantidad de cometidos que desempeñó dentro del séptimo arte, como por su condición de teórico del universo cinematográfico, o simplemente por ser una persona que, más allá de haber tenido que ser productor de sus textos a la fuerza, basó su vida en el cine.

Desde una perspectiva técnica, a la hora de analizar los textos cinematográficos, se partirá de su concepción como expresiones artísticas, si bien con códigos lingüísticos totalmente diferenciados. Conforme a estas premisas, se ha optado por analizar la materialidad misma de los textos fílmicos poniendo en cuestión, en la medida de lo posible, las normas y valoraciones de la crítica como discurso metatextual, ante su inherente falta de capacidad para que los textos se sometan a sus explicaciones o puedan

quedar definidos a través de ellas. El análisis se realizará conforme a una perspectiva multidimensional, bajo la siguiente estructura:

1. Elementos objetivos:

- a. Texto y su estructura (análisis textual).
- b. Entorno de producción y recepción (análisis contextual).
- c. Representación de los recursos expresivos (análisis icónico).

2. Elementos no objetivos:

- a. Recursos narrativos (análisis narratológico).
- b. Enunciación y punto de vista.

3. Elementos subjetivos (interpretación):

- a. Crítica global
- b. Juicio y análisis de la crítica especializada.

En este último apartado, con el fin de estudiar más detenidamente las posibles dificultades de descodificación del cine de Borau, nos acercaremos a la visión del público. Para ello, tras el análisis en sus textos fílmicos de los temas, la forma, la estructura y los personajes, se propondrá un ejercicio práctico (**Anexo III**), a partir de los datos recogidos a una serie de espectadores de diversas películas de Borau, con motivo de un ciclo organizado por mí. Se buscará así la configuración de un receptor-espectador modélico por parte de Borau (y no al revés), así como la valoración de la crítica sobre su obra, para poder replantear su ubicación en la Historia del cine español del siglo XX.

Hemos pretendido, en esencia, ordenar puntos de vista, trazar unas pautas mínimas y dejar el camino abierto a múltiples interrogantes, que continuarán planteándose alrededor de esta relación. De esta manera, desde el comienzo se advierte que no pretendemos plantear las diferencias entre la literatura y el cine, ya que son lenguajes de cultura, pensamiento y afectividad diferentes: “Traductores matizados de las percepciones interiores [...]. Simplemente estos lenguajes de igual naturaleza se imponen a materiales distintos, con herramientas diferentes”²⁰. En este sentido, nadie pone en duda el aspecto complementario del lenguaje cinematográfico en el entramado imagen/sonido y su capacidad para exponer razonamientos lógicos. Precisamente por esto se intentará plantear la e(a)fectividad en el público, considerando el cine como mirada capaz de comunicar con la misma eficacia sentimientos y emociones. Esta parte

²⁰ Antoine Jaime, *Literatura y cine en España. 1975-1995*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 56.

del trabajo se hará acercándonos a la semiótica, entendida como “el examen de las significaciones como proceso que se realiza en textos donde emergen e interactúan sujetos”²¹. Un uso de la semiótica como ciencia que ayuda a analizar todos los aspectos relacionados con la comunicación en general y del cine en particular nos permitirá articular la necesidad del rigor analítico con la postura a veces arbitraria del crítico²².

Merece la pena recordar que, desde nuestra posición, no dejaremos de ser más que meros emisores; “autores” más o menos especializados que forman parte de una manera de ver condicionada por su contexto cultural. De esta forma, a pesar de la postulación teórica de nuestro análisis, la exposición puede resultar tan válida y legítima como la de cualquier otro estudioso que se adentre en el mundo de Borau con rigor y perspectiva²³. Abordamos así la complementariedad entre cine y semiótica, en su afán por transmitir una forma de comunicación, al delimitar los diferentes tipos de códigos que construyen el discurso y que constituyen un conjunto paradigmático²⁴. Constatada la insatisfacción que producen los discursos caracterizados por observaciones impresionistas, se ha optado por centrarse en la percepción de la imagen como elemento que no sólo sugiere sino que también enseña, para buscar en ella la esencia del texto fílmico y, por extensión, de su autor. De esta manera, nos acercamos al planteamiento semiótico más que al sociológico o psicológico, aunque a veces nos veamos obligados a adoptar algunos de los planteamientos de estas disciplinas.

Dado que todo estudio crítico se gesta como lectura/relectura analítica, sistemática y valorativa, en esta tesis se subrayan las posibilidades plurisignificativas de los textos de Borau. Si bien no pretendemos profundizar en su literatura, pretendemos asentar unas bases mínimas para la vinculación y convivencia de la literatura y el cine en su obra, con el fin de añadir una pieza más a ese puzle inabarcable que supone la

²¹ Jorge Lozano, Cristina Peña Marín y Gonzalo Abril, *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 27.

²² Sobre las amplias posibilidades de la semiótica, en general en numerosas disciplinas, puede consultarse el trabajo de Nieves Mendizábal de la Cruz, *Introducción a la semiótica aplicada a la logopedia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Colección Acceso al Saber, Serie Lengua Española, 1999.

²³ Emilio Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Bari, Laterza, 1974.

²⁴ Creemos conveniente señalar que esta unión entre ambas disciplinas no se haya exenta de críticas. En cualquier caso, no deja de ser cierto que, en ocasiones, una no llega a explicarse del todo si no es a través de la otra. Autores como J. Mitry han considerado inviable explicar el cine a través de la lingüística o la semiótica; a pesar de ello, tanto él como otros críticos nunca han negado que el cine es efectivamente un lenguaje, algo que fundamentalmente subraya mi trabajo. Para más datos puede consultarse Jean Mitry, *La semiología en tela de juicio. (Cine y lenguaje)*, Madrid, Akal, 1990.

relación entre el cine y la literatura, de la mano de un autor que convive y se ha hecho con/en/por y para ambas.

Por último, conscientes de que una perspectiva teórico-analítica podría provocar una excesiva aridez en el contenido de nuestro trabajo, no hemos obviado, en ningún momento, el componente estético del cine; puesto que, al margen de las preferencias como espectador que se puedan tener, el discurso de la semiótica nunca excluye este carácter evidente del, no en balde denominado, séptimo arte²⁵. Profundizamos en la obra de Borau bajo el marco pues del lenguaje cinematográfico como discurso artístico²⁶. En este sentido, se considera el arte como una actuación metafórica, o no, de la realidad, que, como afirmaba Francisco Ayala, “consiste en desprender una apariencia orientada por la brújula del sentido estético [...]” para terminar por “herir a la naturaleza en su talón de Aquiles²⁷”. Sin olvidar esa apariencia que es la obra de arte, se subraya el discurso comunicativo que supone todo texto, ya que, en su esencia, el arte siempre comunica algo y se gesta con esa intencionalidad, o lo que es lo mismo, toda obra de arte existe en función de un contenido y de una finalidad expresiva. Así, las reflexiones que surgirán tanto del estudio de la obra de Borau, como del discurso que genera el propio cine, abogarán por un planteamiento comunicativo, enmarcado en la premisa de que el cine posee una carga de actualidad y sociabilidad que le convierten en código imprescindible en nuestra sociedad.

Para analizar una obra fílmica no es suficiente verla o leerla; la relación que se establece con el texto en cuestión requiere una aproximación en profundidad que obliga a revisitarlo constantemente. Tras concluir este estudio, con la reciente muerte de Borau planeando sobre estas letras, me quedo con la sensación de haber dejado muchos puntos sin abarcar, pero soy consciente de que en algún momento tenía que poner fin a este trabajo. Del mismo modo, y si se me permite la acotación, al escribir esta tesis se ha actuado como receptor-lector-intérprete, siguiendo los tres polos que intervienen en la determinación del sentido discursivo, que nunca es unívoco. A pesar de no ser amigo de

²⁵ Si el cine se considera el séptimo arte y, por tanto, un texto fílmico puede considerarse un objeto artístico, puede tener –como señala Mukarovsky- múltiples funciones. Estas podrían oscilar entre motivos epistemológicos, estéticos y sociales, pero siempre teniendo en cuenta la realidad circundante y las dimensiones sociales del Arte. En J. Mukarovsky, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte* (1931), Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

²⁶ Según el propio J. L. Borau, recogido en el trabajo de Sánchez Vidal, *op. cit.* p. 196.

²⁷ Francisco Ayala, *El escritor y el cine*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 16.

los aforismos, creo que el acercarme desde esta óptica al autor me ha hecho enfrentarme y conocerme un poco más. Ante esta realidad supongo que, tal y como Blas de Otero titulara uno de sus famosos poemas de *Ancia*, “conmigo va” una nueva forma de ver el cine y, en cierta medida, sin ningún aire de arrogancia puedo decir que también el propio Borau²⁸. Quede pues ya, desde este preciso momento, incluido el lector de este texto, no sólo como receptor del mismo, sino como agente narratorio, siendo por tanto citado explícitamente por el narrador -quien (le) escribe- no como artificio narrativo, sino como lector crítico que forma también parte de este trabajo²⁹. Restaría finalmente recalcar que las reflexiones que se presentan constituyen una incursión en un territorio que, si bien se perfila complejo, quizás permita hacer del diálogo uno de sus mejores “abonos”, invitando al lector del mismo, como receptor de la “cosecha” y, en consecuencia, del sello personal de nuestro autor aragonés, a participar tanto en la búsqueda del significado último de la obra de Borau, como en lo que supone la pérdida de una voz de estas dimensiones³⁰.

²⁸ Blas de Otero, “Conmigo va”, *Ancia*, Madrid, Visor, 1981.

²⁹ Así, ambos, autor y lector de esta tesis, se encuentran en este *universo boraniano* como “personajes” partícipes del mismo.

³⁰ Cabe traer a colación la definición de cine difundida en el I Congreso Democrático del Cine Español, celebrado en diciembre de 1978, con el fin de potenciar el despegue de la industria cinematográfica en la naciente democracia española, herida por el proteccionismo unidireccional y la censura que supuso el franquismo: “El cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e investigación. El cine es, pues, una parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y sus regiones”. Recogido por J. E. Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 16. En este trabajo se muestra cómo el cine aglutina una serie de factores de extrema importancia en varios ámbitos, entre ellos el económico, pero también el cultural, el artístico e incluso el social. El cine, como la manifestación artística más importante del siglo XX, forma parte del acervo cultural y artístico de la sociedad; ahora más que nunca, en la sociedad de la información, de la comunicación y de la imagen, es una herramienta para aprender a conocer y conocernos.

INTRODUCERE

Căutarea sensului în operele lui Jose Luis Borau sau marca și amprenta personală, atât în textele de film cât și în cele literare, obligă la o abordare academică a *narativității* sale din Naratologie. Credem că cel care îi studiază opera poate pătrunde în mod adecvat, din acea perspectivă teoretică, în descrierea și caracteristicile textelor sale, precum și în propriile sale semne stilistice de identitate. Dat fiind că autorul s-a împărțit între cele două lumi -literatură și cinematograf-, am conceput o lucrare care încearcă să îi urmeze pașii de-a lungul traiectoriei creatoare, punând sub semnul întrebării *calitatea de autor*, prin includerea în prezenta teză și a unor scenarii care nu au fost regizate de Borau, în căutarea unei mai bune înțelegeri a narațiunii sale. În esență, nu este mai mult decât o încercare de a surprinde stilul personal -înțelegând în cele din urmă că acest lucru răspunde întotdeauna la jocul creator al autorului, la reinterpretarea dată de el realității, la explorarea estetică și poziționarea etică, nu numai ca o reflectare, ci și ca o atitudine vitală.

Borau a fost cunoscut în primul rând ca cineast și, în special, pentru faptul că a făcut film *independent*. Prima dificultate cu care ne confruntăm este să ne dăm seama ce se înțelege prin această calificare, în fața multiplelor semnificații și interpretări pe care le are o astfel de delimitare semnificativă³¹. În acest sens, sunt puține cazurile în care se vorbește despre o cinematografie independentă, nu pentru a trunchia discursul narativ mai convențional, ci pentru a păstra o coerență a unei filmografii personale și, prin urmare, și fără a avea pretenția de a promova un fals elitism- “împotriva curentului” față de peliculele mai comerciale. Acesta este tocmai cazul autorului nostru: independența sa ca atitudine etică este cea care a rămas în memoria colectivă. Prin urmare, putem să punem acum față în față acea personalitate cu tehnicile și modul său de exprimare, fără

³¹ *Termenul de Independent* tinde să curpindă de la cele mai avangardiste narațiuni la textele făcute cu producții ale căror surse de finanțare trasează paralele cu modelele univoce și convenționale ale marilor producători. Prin urmare, în fața numeroaselor perspective și accepțiuni pe care le implică respectiva etichetă, studentul trebuie să re-dezvolte o definiție coerentă cu obiectul de studiu pe care urmărește să îl definească.

ocolişuri sau artificii, pentru a aprecia până la ce punct textele sale au îmbogăţit patrimoniul nostru cultural.

Înainte de a contura abordarea metodologică adoptată în teză, credem că ar trebui să subliniem de la bun început că toate lucrările despre Borau ar trebui să aibă la bază studiile esenţiale ale lui Agustín Sánchez Vidal şi Carlos Fernandez Heredero - ambii publicaţi în 1990, precum şi lucrarea nu întotdeauna menţionată sau recunoscută a lui Luis Martinez de Mingo (1996). Prin urmare, pe tot parcursul lucrării, se va face adesea referire la aceştia. În ceea ce priveşte compilaţiile colective, este necesar să menţionăm numărul special al revistei *Turia* (nr. 89-90) precum şi importanta activitate în domeniul teoretic a lucrării *Un străin printre noi*, coordonat de Hilario J. Rodriguez. La această bibliografie s-au adăugat recent mai multe publicaţii- în încercarea de a stinge datoria care la un moment dat exista faţă de el-, cum ar fi scenariile de la *Braconierii* (2009), *Cu lingura* (2010) şi, imediat după moartea lui Borau, *Viaţă nu ajunge pentru mai mult* (2012) al lui Bernardo Sanchez Salas. Pentru toate aceste motive, ar trebui, în principiu, să ne întrebăm în ce măsură este necesar să extindem studiile asupra operei sale. În afară de faptul că în prezent nu există nicio lucrare care să analizeze în detaliu şi în profunzime diferitele aspecte ale textelor sale de film, noi ne propunem să abordăm discursul său narativ, în încercarea de a aduce laolaltă literatură şi filmul în lucrarea sa creatoare şi în persoana lui.

În cazul în care literatura existentă asupra filmului lui Borau este importantă, nu atât din punct de vedere cantitativ, cât mai ales din punct de vedere al calităţii autorilor menţionaţi mai sus, nu se întâmplă acelaşi lucru cu literatura sa, în general mai marginalizată, poate că nu în mod intenţionat, ci pentru că este vorba despre lucrări publicate recent şi deja sub umbra recunoaşterii filmelor sale. Poate din acest motiv, nu a fost suficient ponderată valoarea sa literară, scoţând în evidenţă lipsa unei perspective critice globale; astfel încât poveştile sale să abia dacă au meritat vreo critică minoră în anumite medii de comunicare. Totuşi, ca o timidă excepţie, am putea menţiona succintele note oferite de Jesus Angulo şi Antonio Santamarina, care preced extraordinarul interviu cu Borau³². Alături de acestea trebuie neapărat menţionat şi

³² Aceste note servesc drept introducere pentru interviul pe care Jesús Angulo şi Antonio Santamarina l-au realizat cu *Borau: independenţa ca obsesie*, Málaga, Biblioteca de film în limba spaniolă, 2011. Sunt demne de menţionat, chiar dacă într-o notă de subsol, interesantele imagini care ilustrează această lucrare, care aparţin unora din filmările lui Borau; precum şi relatarea convulsiilor psihice ale unui seminarist în

scurtul dar revelatorul articol al lui Jose-Carlos Mainer din revista *Turia*, precum și un scurt articol al Susanei Farré, din colecția *Traietorii*.

Prin urmare, corelarea celor două universuri într-o teză de doctorat ne permite să găsim sensul persoanei sale, întotdeauna întortocheată și întreșută de urzile de multe ori nu atât de evidente de pe parcursul vieții sale profesionale (care, în esență, corespunde cu itinerariul vieții sale). Considerăm că lipsește o analiză a activității autorului în toate dimensiunile sale, precum și o abordare care să se oprească asupra relației fine pe care cinematografia și literatura o au în creația sa, prin acea notă personală care îl definește atât de bine. Prin urmare, am ales să ne concentrăm pe Borau, ca om al cinematografului. În aceeași manieră, pe lângă lucrările menționate de mai sus, articolele care scriu despre autor tind să fie, în mare măsură, o simplă compilație de idei care, în multe cazuri, repetă același conținut- uneori chiar cu aceeași formă- fără a transmite noi abordări, cu riscul de a-l converti pe autor definitiv într-un “lunetist”. În timp ce această catalogare îi definea hotărârea și credința într-un gen de cinematograf puțin comercial, nu putem ignora faptul că o “caracterizare inutilă” poate face să ne pierdem analiza critică pe care o merită și de care are nevoie un personaj cu aceste caracteristici.

În ceea ce privește metodologia utilizată, am avut ca un pilon fundamental gândirea lui Nietzsche atunci când a spus că “același text permite nenumărate interpretări: nu există o interpretare “corectă”³³. Pe baza acestei realități și dat fiind că discursul narativ este coloana vertebrală a acestei teze, este necesară analiza celor mai reprezentativi indicatori, adică acei indicator capabili să producă o multitudine de înțelesuri derivate din structura textuală, fie ea cinematografică sau literară. Dat fiind că orice narațiune reprezintă o compoziție structurală care relatează și descrie un eveniment, de obicei prin intermediul unui conflict, înțelegem că acesta poate fi baza atât a unei analize literare cât și cineaste (o peliculă de complot narativ), dat fiind că în ea coexistă elemente-cheie, cum ar fi personaje, acțiuni și evenimente. Mai mult decât

Râul (1960) sau *Despărțirea* (1959), prima sa experiență în spatele camerei ca practică în al doilea an de studii. Alte fotografii corespund unor momente semnificative din viața sa, în care, de exemplu, apare cineastul alături de Claudia Cardinale; la preluarea funcției de Academician al Facultății de Arte Plastice din San Fernando (2002) și Academician Lingvistic (2008); sau în *Draga mea domnișoară* (1972), cu cadre deosebit de importante reprezentându-l pe José Luis López Vázquez; din *Braconierii* (1975); *În aval / Pe linie* (1984), cu David Carradine; sau de la filmările peliculei *Dădaca mea* (1986) cu Argentina Empire, pentru a numi doar câteva dintre cele mai ilustrative.

³³ J. B. Linares (ed.), *Nietzsche*, Barcelona, Península, 1988, p. 179.

atât, având în vedere că orice text dialoghează cu alte texte, va fi necesară analiza acestui proces de comunicare în lucrările autorului. Având în vedere faptul că nu este niciodată suficient a “scrie” film sau literatură, și departe de neînțelegerea eternă, care postulează că singurătatea scriitorului (cinematografic sau literar) implică dorința de a nu avea un destinatar (indiferent cât de difuze sunt aste contururise va prelucra procesul de comunicare al textelor lui Borau. La rândul său, intertextualitatea, ca un nex causal, nu va submina importanța pe care o poate avea receptorul asupra acestora, nici contextualizarea textului, dar va permite crearea unui cadru comparativ al operelor sale. În această conjunctură avem, în principiu, două abordări care se vor regăsi pe parcursul lucrării:

- Studiul **discursului narativ**, “ca un ansamblu sistematic de opinii generalizate asupra unui segment al realității”³⁴.
- Studiul **intertextualității**, analizând în acest sens lucrările lui Borau nu numai din punctul de vedere al individualității declarațiilor sale cinematografice sau literare, ci și din punctul de vedere al manifestării unei concepții asupra lumii, aceea de emițător, fără a uita de receptor care, chiar dacă este absent, participă la dialog³⁵.

Analiza pe care o propunem acoperă întreaga lucrare a lui Borau, păstrând paradigma narativă definită de Walter Fisher, asupra “comunicării cu sens”, care ne permite consolidarea experienței și vizualizarea acestui tip de comunicare sub forma unei povestiri³⁶. În acest sens, atunci când ne referim la “istorie” vom vorbi despre conținutul poveștii, despre acțiunea pe care o reflectă, fie ea minimă, trivială sau surprinzătoare; în timp ce atunci când ne referim la discursul narativ sau la narațiune, ne vom concentra asupra structurii sensului, cu secvența ordonată a evenimentelor care permite interpretarea, structurarea și organizarea textelor sale de film. Considerăm că

³⁴ Mieke Bal, *Teoria narațiunii*, Madrid, Catedra, 1987, p. 11.

³⁵ Todorov, în celebra sa lucrare despre Bahtin, susținea că, la nivelurile cele mai de bază, fiecare și toate legături dintre cele două enunțuri sunt intertextuale, acestea fiind relații semantice (T. Todorov, Mihail Bahtin GEN. Principiul Dialogului, Minneapolis, Ziarul Universității din Minnesota Press, 1998). Pe baza acestei paradigme, ceea ce se subliniază în această lucrare sunt legăturile dintre diferitele discursuri ale lui Borau.

³⁶ Walter R. Fisher, "Narațiunea ca Paradigmă de Comunicare Interpersonală: Cazul Argumentului Public Moral", din *Monografii de comunicare*, 51 (1984), pp. 1-22. Se mai poate consulta și lucrarea lui K. Miller, *Teorii ale comunicării: Perspective, procese, și contexte*, New York, McGraw-Hill, 2005.

datorită acestor posibilități de interpretare textuală și cu sprijinul lecturii critice este posibilă abordarea întregii opere a lui Borau; iar aceasta pornind de la ideea că toate textele de film au în comun ficționalitatea-pentru mulți specialiști, inerentă literaturii-nu numai cu tradiția literară, ci și cu însăși cinematografia. În aceeași manieră, ne adresăm și recepției textuale, întrucât o confruntare cu analiza ar obliga la reflectări, în cele din urmă, cu privire la interpretarea și evaluarea a ceea ce opera autorului a făcut și face asupra privitorului / cititorului.

În ciuda faptului că poate părea evidentă- și chiar irelevantă- susținerea unei legături de comunicare între cinematografie și literatură, considerăm că este necesar și îmbogățitor să continuăm cu analiza acestor relații textuale la anumiți autori. Mai ales la aceia ale căror producții sunt atât de versatile, cum ar fi Borau. Din orice perspectivă s-ar aborda analiza, se descoperă că a existat o coincidență în ceea ce privește necesitatea de a descompune textul în elementele sale constitutive (descompune = descrie) și de a stabili relații între acele elemente necesare pentru a explica și înțelege mecanismele prin care se constituie un “tot semnificativ” (reconstrui= interpreta). Având un cadru metodologic suficient de solid, alimentat de teoriile existente despre relațiile pragmatice, se dorește analiza lucrărilor lui Borau și comuniunea indubitabilă dintre literatura sa (ca expresie prin intermediul cuvântului) și a filmului său (bazat pe imagini), cu scopul de a estompa granița dintre expunerea sa filmică și literară³⁷.

Așa cum începând cu anii șazeci s-au inițiat noi studii privind analiza literaturii și a cinematografiei -pornind de la cercetări și metode de lucru urmate de alte științe, cum ar fi semiotica, psihologia, sociologia și psihanaliza-, pentru toți acești specialiști, pragmatica a continuat să acopere studiul interpretării diferitelor expuneri. Prin urmare, este esențială însușirea anumitor mecanisme strategice care au loc în toate schimburile de comunicare³⁸. Se configurează astfel o serie de teorii și postulate prin înțelegerea faptului că pragmatica și analiza sunt legate în mod intrinsec, fiind aplicabile atât literaturii cât și cinematografiei. Ambele universuri sunt apoi percepute ca procese de comunicare în care emitentul și receptorul se află în mod iremediabil la doi poli,

³⁷ S. J. Schmidt, *Elemente fundamentale ale științei empirice a literaturii*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 19-21. Și F. Lazaro Carreter, "Literatura ca fenomen de comunicare", J. A. Mayoral (ed.), *Pragmatica comunicării literare*, Madrid, Arco, 1987, pp. 160-172.

³⁸ Scriitorii ca Levinson au subliniat faptul că pragmatica studiază modul în care funcționează limba în procesele de comunicare. S. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

rămânând în legătură printr-un element relațional³⁹. Dat fiind că, în calitate de text, atât în film cât și în literatură sunt producători de emoții, se înțelege că orice analiză și, prin urmare, orice teorie nu poate și nu trebuie să lase deoparte acele chestiuni considerate esențiale cum ar fi plăcerea de a citi sau recreerea vizuală a spectatorului⁴⁰. Așa că, fără a renunța la aprofundarea cu coerență și rigoare academică a funcției obiectului analizat, vom încerca să evităm maniheismele care reduc privitorul / cititorul la un fel de mașină care primește coduri, sau care reduc textul de film sau literar la un element de lux capabil să de dezvălui numai celor care, cu ajutorul instrumente de analiză adecvate, știu să le descopere.

Pe scurt, pe parcursul acestei cercetări ne propunem o confruntare între studiul sistematic al scrierilor și al expunerilor filmice ale autorului pornind de la lectura textelor sale, pentru care vom adopta o metodologie de analiză a textului care îl plasează pe Borau în interiorul practicii sale, ca un adevărat subiect al expunerii, pentru a urmări identitatea și profunzimea amprentei și stilului său. Fiind obiectul analizei centrat pe autor și opera sa, pe creația și personalitatea sa și legat de un limbaj de comunicare, se înțelege că textul filmic nu se sfârșește înainte de a fi interpretat / asimilat în conformitatea cu capacitatea de lecturare a receptorului. Se va aprecia astfel procesul de codare și decodare între emițător și receptor, calitățile de comunicare ale textelor și

³⁹ Așa cum analiza discursului și a pragmaticii au fost recunoscute ca fiind discipline noi la începutul anilor șaptezeci, numai spre sfârșitul aceluia deceniu s-au adoptat acele conceptele ale unei gramatici generative. De fapt, așa cum spunea Stubbs, pe la jumătatea aceluia deceniu a avut loc un anumit consens cu privire la necesitatea de revizuire a ipotezelor de bază ale lingvisticii stabilite de autori precum Saussure, Bloomfield, Chomsky, Michael Stubbs, *Analiza Discursului*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 25. Astfel, Van Dijk a studiat trecerea paradigmei generative-de transformare a lui Chomsky, după seria de schimbări care au dus la nașterea pragmaticii și sociolingvisticii, precum și încercarea de a construi așa-numita gramatica textului (T.A. Van Dijk, *Structurile și funcțiile discursului*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 8-10). "Gramatica textului" pornea de la necesitatea de a include ca obiect de studiu relațiile dintre texte. În același mod, multe discipline au devenit interesate de discurs ca obiect de studiu. Prin urmare, pot fi considerate decisive contribuțiile antropologului Marvin Harris, care în 1957 propunea deja o teorie lingvistică destinată analizei înlănțuirilor de expuneri, în articolul său *Analiza Discursului*, care constituie și o întregă abordare în sensul depășirii propoziției ca unitate, precum și lucrările lui Coseriu și Jakobson, pentru a numi doar câțiva. O mențiune specială merită perspectiva filosofului lingvistic Austin care, în lucrarea sa (*Cum să faci lucruri cu vorbe*, 1962) introducea conceptul de act de vorbire, trasând o traiectorie urmată apoi și de discipolul lui, Searle (1969). În egală măsură sunt demne de remarcat alte domenii care încep să studieze utilizarea limbajului în comunicare, cum ar fi semiotica lui Barthes sau sociolingvistica lui Labov. Pentru mai multe informații se poate consulta lucrarea autoarea Graciela Reyes, *Pragmatica lingvistică*, Barcelona, Montesinos 1990, și *ABC-ul pragmaticii*, Madrid, Arco Libros, 2000.

⁴⁰ În prezent, în urma crizei care se prefigurează în toate sectoarele societății, în special cele culturale, devine o urgență salvarea de la uitare a abordărilor despre lectură ca plăcere, așa cum sublinia deja Barthes în anii șaptezeci. Orice abordare a textelor, cinematografice sau literare, ar trebui să provoace o senzație de plăcere; și, prin extensie, orice lectură ar trebui să ne trezească dorința, conștienți de faptul că plăcerea de a citi emană din faptul că textul are o multitudine de sensuri, o multitudine de posibilități analitice și interpretative.

modul în care acestea se relaționează, concepând comunicarea ca pe un proces de construcție creativă. Este vorba despre o abordare -avansăm deja ideea- opusă univocității din lectura literară sau cinematografică. Identificarea înscrierii subiectului expunerii -subiect al experienței, în mod conștient sau inconștient- în țesătura discursului și analizarea multitudinii de lecturi nu trebuie să fie considerată ca o dificultate în plus, în ciuda nonsensurilor pe care le poate produce. Se înțelege că prin menținerea unei perspective deschise față de teoria criticii literare și cinematografice se va evita stabilirea doar a unui singur act de lectură, pledând pentru o analiză a rădăcinilor, condițiilor și mecanismelor de sens, atât în filmul regizorului nostru, cât și în textele sale literare.

În această lumină și urmând liniile directoare trasate de Antonio Crespo atunci când se analizează interdependențele dintre literatură și cinematografie, vom menține o triplă considerație⁴¹:

- Orice lucrare cinematografică presupune un material literar anterior, care se concretiza în scenariu. Astfel, în toate textele cinematografice există un scenariu literar și unul tehnic.
- Cinematograful își poate baza argumentele pe roman, povestire sau teatru; sau, într-un mod mai generic, poate primi influențe din literatură (cum s-a și întâmplat într-un fel cu generația anilor 50 și neorealismul italian).
- Există un anumit paralelism între limba literară și regulile limbajului, cu un alt fel de gramatică, din filme.

Pentru a aborda opera sa, se va porni de la conținutul textual al filmului lui Borau, pentru a analiza apoi înregistrările în cadrul procesului de comunicare pe care îl implică orice film. Textele vor fi descrise pornind de la o metodologie *semiotică și*

⁴¹ Aspecte abordate în articolul devenit deja un clasic "Literatură și Cinema", *Monteagudo*, nr. 51 (1967), publicat de Catedra Saavedra Fajardo, Universitatea din Murcia. Mai mult decât atât, trebuie amintit că, spre deosebire de cinematograful, literatura nu are un canal de comunicare exclusiv. Dacă vocea a fost suportul original al literaturii orale (*Orality*), mai notabilă în vremurile trecute, trecând ulterior a scris și tipar (*Literatură*), în prezent literatura folosește din ce în ce mai mult suporturi audiovizuale (*Visualitura*).

*pragmatică*⁴², bazându-ne pe de o parte, pe o abordare tehnică și formală care pornește din analiza textuală conform abordărilor și strategiilor naratologiei comparate poststructuraliste, și pe de altă parte, pe o abordare psihologică și cognitivă a recepționării, conform analizei pragmatice a mecanismelor de enunțare și recepționare a oricărui text. Îmbinarea studiului celor două perspective ne permite să folosim metoda comparativă-textuală ca suport pentru o metodologie pe care noi o considerăm oportună, pentru a armoniza lucrarea cu autorul. Pe măsură ce ne apropiem de lucrarea sa, se profilează acel stil atât de specific lui, centrat în special pe complexitatea tematică, și pe încercarea sa de a nara cu o profundă simplitate. După cum se știe, această complexitate a făcut ca uneori lucrările sale să fie descrise ca fiind *elitiste* și excesiv de teoretice, rezultând numeroase probleme pentru filmul său, atât în faza de producție, cât și în distribuția ulterioară.

De asemenea, de multe ori figura lui a fost retrogradată, sau pur și simplu ignorată, prin intrarea în acea inegală luptă a lui “David împotriva lui Goliat” sau Borau împotriva canoanelor textuale stabilite. O confruntare între un om care vede munca regizorului- la fel ca și cea a producătorului sau scenaristului- ca pe un oficiu, păstrând anumite idei ferme și determinate împotriva unui sistem care tinde să impună propriile criterii, dincolo de standardele personale pe care un realizator de film le poate avea. Cu toate că în unele privințe această lucrare este o dovadă a faptului că în cele din urmă Borau a ieșit victorios, cert este faptul că, în opoziție cu zidul pe care “cinematografia ca industrie” îl ridică, opera sa atinge o semnificație mai profundă. În ciuda scurtei sale filmografii, conținutul filmelor sale este suficient de convingător pentru a-l perpetua pe acest autor care nu și-a plecat capul în fața legilor pieței și a rămas fidel postulatelor sale cinematografice, în ciuda faptului că a coexistat cu greutățile pe care producerea și regizarea unui text filmic le presupune. Astfel, se va studia activitatea sa ca regizor, în sensul ei cel mai larg, atât în ceea ce privește numărul de roluri jucate în cadrul celei de-a șaptea arte, cât și în ceea ce privește condiția de teoretician al universului cinematic, sau pur și simplu din perspectiva persoanei care, dincolo de faptul că a trebuit să fie producătorul textelor sale cu forța, a știut să-și bazeze viața pe film.

⁴² G. Latella înțelege că separarea între semiotică și pragmatică constă în considerația referentului, sau ceea ce el reprezintă, în timp ce prima ar lua în considerare doar referința internă a discursului, în timp ce în pragmatică axa medulară ar fi referentul în sine. G. Latella - Metodologie și teoria semiotică, Hachette, Buenos Aires, 1984, p. 55. În acest sens, intenționăm să îmbinăm cele două abordări în una singură.

Din punct de vedere tehnic, atunci când se analizează textele de film, se va porni de la conceperea lor ca expresie artistică, deși cu coduri lingvistice total diferite. În conformitate cu aceste premise, s-a optat pentru a porni de la însăși materialitatea textelor, de film și literare, punând sub semnul întrebării, în măsura în care este posibil, standardele și evaluările de la critici ca discurs meta-textual, în fața inerentei lipse a capacității, astfel încât textele să se supună explicațiilor sau să poată fi definite prin ele. Analiza se va realiza în conformitate cu o perspectivă multidimensională, cu următoarea structură:

1. Elemente obiective:

- a. Text și structura textului (analiză textuală).
- b. Mediul de producție și recepție (analiza contextuală).
- c. Reprezentarea resurselor expresive (analiză iconică).

2. Elemente neobiective:

- a. Resurse narative (analiză naratologică).
- b. Expunere și punct de vedere.

3. Elemente subiective (interpretare):

- a. Critica globală
- b. Judecată și analiză critică specializată.

În această secțiune finală, pentru a examina mai îndeaproape posibilele dificultăți de decodificare a filmului lui Borau, vom aborda opinia publică. Pentru a face acest lucru, după analiza textelor sale filmice în ceea ce privește problematica, forma, structura și personajelor, se va aborda un exercițiu practic, pornind de la datele culese de la o serie de telespectatori care au văzut diferite filme ale lui Borau, cu ocazia unei cicluri de film Borau organizat de mine. Se va căuta astfel configurarea unui receptor-spectator model al lui Borau (și nu invers), precum și evaluarea criticilor asupra operei sale, pentru a putea să-și reconsidere poziția în istoria cinematografului spaniol a secolului XX.

Numeroasa bibliografie privind corespondența dintre literatură și cinematografie ne-a permis să realizăm atât analiza textelor de film cât și să ne reafirmăm ipotezele. În esență, am încercat ordonăm punctele de vedere, să trasăm niște linii directoare minime și să lasăm calea deschisă către cât mai multe întrebări, care vor continua să fie abordate cu privire la această relație. Astfel, încă de la început dorim să avertizăm că nu intenționăm să abordăm diferențele, pe de altă parte evidente, dintre cele două lumi, dat fiind că sunt limbaje diferite de cultură, gândire și afectivitate:

“Traducători nuanțați de percepțiile interiorului [...]. Pur și simplu aceste limbaje cu natură similară se impun pentru materiale diferite, cu instrumente diferite”⁴³. În acest sens, nimeni nu se îndoiește de aspectul complementar al limbajului cinematografic în ansamblul imagine/sunet și capacitatea acestuia de a expune raționamente logice. Tocmai de aceea se va încerca abordarea e(a)fectivității la public, luând în considerare cinematografia ca o privire capabilă de a comunica cu aceeași eficiență sentimente și emoții. Această parte a lucrării se va realiza prin apropierea de semiotică, înțelegând ca fiind “examinarea sensurilor ca un proces care are loc în textele în care apar și interacționează subiecți”⁴⁴. Folosirea semioticii ca o știință care ajută la analizarea tuturor aspectelor legate de comunicare în general, și, prin urmare, în cinematografie, în particular, ne va permite să articulăm necesitatea rigorii analitice cu postura uneori arbitrară a criticului⁴⁵.

Este demn de reamintit faptul că, din poziția noastră, nu vom fi nimic mai mult decât simpli emițători; “autori” mai mult sau mai puțin specializați care fac parte dintr-o manieră de a vedea condiționată de contextul cultural. Astfel, în ciuda postulației teoretice a analizei noastre, expunerea care rezultă poate fi la fel de valabilă și legitimă ca a oricărui alt savant care intră în lumea lui Borau cu rigoare și perspectivă⁴⁶. Abordăm astfel complementaritatea dintre cinematografie și semiotică, în sârgunița sa de a transmite o formă de comunicare, prin definirea diferitelor tipuri de coduri care construiesc discursul și constituie un ansamblu paradigmatic⁴⁷. Constatând lipsa de satisfacție cauzată de discursurile caracterizate prin observații impresioniste, s-a optat pentru concentrarea asupra percepției imaginii ca element care nu numai sugerează, ci ne și învață, pentru a găsi în ea esența textului de film și, prin extensie, a autorului său. În acest fel, ne apropiem de abordarea semiotică mai mult decât de cea sociologică sau

⁴³ Antoine Jaime, *Literatură și cinematografie în Spania 1975-1995*, Madrid, Catedra, 2000, p. 56.

⁴⁴ Jorge Lozano, Cristina Peña Marín și Gonzalo Abril, *Analiza discursului*, Madrid, Catedra, 1982, p. 27.

⁴⁵ Cu privire la multiplele posibilități ale semioticii, în general, în numeroase discipline, se poate consulta lucrarea lui Nieves Mendizabal de la Cruz, *Introducere în semiotica aplicată Logopediei*, Valladolid, Universitatea din Valladolid, Colecția Accesul la Cunoaștere, Seria de limbă spaniolă, 1999.

⁴⁶ Emilio Garroni, *Recunoașterea semioticii*, Bari, Laterza, 1974.

⁴⁷ Trebuie remarcat faptul că această uniune între cele două discipline nu a fost lipsită de critici. În orice caz, este adevărat că, uneori, nu poate fi explicată pe deplin dacă acest lucru nu se face prin celălaltă. Autori precum J. Mity au considerat imposibilă explicarea filmului prin lingvistică sau semiotică; cu toate acestea, atât el cât și alți critici nu au negat faptul că filmul este de fapt un limbaj, ceea ce practic este evidențiat în lucrarea mea. Pentru mai multe informații, se poate consulta lucrarea lui Jean Mity, *Semiotica în haine de judecată*. (Cinematografie și limbaj), Madrid, Akal, 199.

psihologică, chiar dacă uneori suntem obligați să adoptăm anumite abordări ale acestor discipline.

Dat fiind că toate studiile critice își au originea în lectură/relecturarea, evaluativă și sistematică, în această teză se subliniază posibilitățile plurisemnificative ale textelor lui Borau. În timp ce nu intenționăm să îi aprofundăm literatura, ne propunem să definim niște baze minime pentru legătura și coexistența literaturii și cinematografei în opera sa, pentru a putea adăuga încă o piesă la acest puzzle de necuprins al relației dintre film și literatura de specialitate, din mâna unui autor care conviețuiește și s-a realizat cu / în / de către și pentru ambele.

În cele din urmă, conștienți de faptul că o perspectivă teoretică și analitică ar putea provoca o excesivă secetă în conținutul muncii noastre, nu am ocolit, în niciun moment, componenta estetică a filmului; dat fiind că, indiferent de preferințele pe care le-ar putea avea spectatorul, discursul semioticii nu exclude niciodată acest caracter evident al celei de-a șaptea arte, nu în zadar denumită astfel⁴⁸. Aprofundăm opera lui Borau în contextul limbajului cinematografic ca discurs artistic⁴⁹. În acest sens, se consideră arta ca o acțiune metaforică, sau nu, a realității, care, după cum afirma Francisco Ayala “constă în detașarea unei aparențe orientate către busola simțului estetic [...]” pentru a încheia “rănind natura călcâiului lui Ahile⁵⁰”. Fără a uita de acel aspect care este opera de artă, se evidențiază discursul de comunicare care reprezintă întreg textul, dat fiind că, în esență, arta întotdeauna comunică ceva și își are originile în această intenționalitate, sau ceea ce reprezintă orice lucrare de artă care există în funcție de un conținut și un scop expresiv. Astfel, reflecțiile care vor apărea atât din studiul operei lui Borau, cât și din discursul generat chiar de cinematografie, vor susține o abordare comunicativă, încadrată în premisa că cinematografia posedă o încărcătură de actualitate și sociabilitate, care îl transformă într-un cod esențial în societatea noastră.

⁴⁸ Dacă filmul este considerat a șaptea artă și, prin urmare, un text de film poate fi considerat un obiect de artă, poate avea- așa cum subliniază Mukarovsky- mai multe funcții. Acestea pot varia de la motive epistemologice, estetice și sociale, dar luând întotdeauna în considerare realitatea înconjurătoare și dimensiunile sociale ale artei. J. Mukarovsky, *Scrieri de Estetică și Semiotică a Artei* (1931), Barcelona, Gustavo Pili, 1977.

⁴⁹ După cum spune chiar J. L. Borau în lucrarea lui Agustín Sánchez Vidal, *Borau, op. cit.* p. 196.

⁵⁰ Francisco Ayala, *Scriitorul și Cinematografia*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 16.

Pentru a analiza o lucrare, cinematografică sau literară, nu este suficient să fie văzută sau citită; relația care se stabilește cu textul în cauză necesită o abordare aprofundată care necesită revizuri permanente. După revizuirea acestui studiu, cu recenta moarte a lui Borau planând peste aceste rânduri, rămân cu sentimentul că am lăsat foarte multe aspecte necomentate, dar sunt conștient că la un moment dat, trebuia să finalizez această lucrare. În aceeași manieră și dacă mi se permite adnotația, la elaborarea acestei teze s-a acționat ca receptor-cititor-interpret, urmărind cei trei poli implicați în determinarea sensului discursiv, care nu este niciodată univoc. Chiar dacă nu sunt un prieten al aforismelor, cred că în abordarea autorului din acest punct de vedere, m-am înfruntat cu mine însumi și am ajuns să mă cunosc puțin mai bine. În fața acestei realități, presupun, așa cum spunea și Blas de Otero își intitula unul din faimoasele sale poeme din *Ancia*, “merge cu mine”, că este o nouă manieră de a vedea cinematografia și, într-o oarecare măsură, fără nici un fel de aer de aroganță, pot să spun că și pe însuși Borau⁵¹. Rămâne deci, din acest moment, implicat cititorul acestui text, nu numai ca receptor al acestuia, ci ca agent narator, fiind astfel menționat în mod explicit de către narator-care (îl) scrie-care (el) scrie, nu ca un artificiu narativ, ci pentru a înțelege că un cititor critic face și el parte din această lucrare⁵². Ar mai trebui doar subliniat faptul că reflecțiile prezentate constituie o incursiune într-un teritoriu care, dacă este conturat în complexitatea lui, probabil ar permite să facă din dialog unul din cele mai bune îngrășăminte”, invitând cititorul textului, în calitate de receptor al “recoltei” și, în consecință, a amprentei personale a autorului nostru aragonez, să participe nu numai în urmărirea sensului final al lucrării lui Borau, dar și asupra a ceea ce înseamnă pierderea unei voci de aceste dimensiuni⁵³.

⁵¹ Blas de Otero, “Merge cu mine”, *Ancia*, Madrid, Visor, 1981.

⁵² Astfel, atât autorul cât și cititorul acestei teze, se află în acest univers boraniano, ca "personaje" participante ale acestuia.

⁵³ Trebuie adusă în vedere definiția filmului, lansată în primul Congres Democrat al Cinematografiei spaniole, din decembrie 1978 cu scopul de a promova lansarea industriei filmului în democrația spaniolă în curs de formare, rănită de protecționismul unidirecțional și cenzura franchistă: “Filmul este un bun cultural, un mijloc de exprimare artistică, un fapt de comunicare socială, o industrie, un obiect de comerț, de învățare, de studiu și de cercetare. Filmul este, prin urmare, o parte din patrimoniul cultural al Spaniei, naționalităților și regiunilor ei”. Culeasă de J. E. Monterde, *Douăzeci de ani de cinematografie spaniolă* (1973-1992), Barcelona, Paidós, 1987, p. 16. Lucrarea prezintă modul în care filmul reunește o serie de factori de extremă importanță din mai multe domenii, inclusiv cel economic, dar și cel cultural, artistic și chiar social. Filmul, ca cea mai importantă formă de artă a secolului XX, face parte din patrimoniul cultural și artistic al societății; acum, mai mult ca oricând, în societatea informațională, a comunicării și imaginii, este un instrument pentru a învăța să cunoască, să se cunoască și să ne cunoască.

2. JOSÉ LUIS BORAU, HOMBRE DE CINE

¿Qué es el cine? Todo aquello que ha exigido una imagen en movimiento para ser contado mejor [...]. El cine no se puede explicar más que viéndolo. Lo que quiero es contar una historia justo con las imágenes que necesite y armoniosamente.

José Luis Borau⁵⁴

Resulta una verdad prácticamente axiomática el hecho de que, ante la necesidad de transmitir sus ideas y sus sentimientos, el ser humano ha ido construyendo una serie de códigos basados en diversos sistemas de signos. Uno de estos sistemas es el artístico; por lo que se puede afirmar que el arte no es sólo una forma de conocimiento, sino también un lenguaje y un medio de comunicación. En el caso particular del cine, un texto fílmico se compone de fórmulas y procedimientos diversos que se articulan conforme a una serie de reglas sintácticas que implican ciertos rasgos semánticos; por eso, desde el punto de vista de la semiótica, el cine puede ser entendido como un tipo de lenguaje “en sí”.

A día de hoy nadie duda de que la semiótica como ciencia ayuda a analizar todos los aspectos relacionados con la comunicación. En consecuencia, dado que el cine posee una carga de sociabilidad que hace de él un código de comunicación imprescindible en nuestra sociedad, la semiótica y el cine aparecen como complementarios. De esta forma, ambas disciplinas pueden aunarse e incluso explicarse mutuamente, esto es, una a través de la otra⁵⁵. Cabe destacar a este respecto cómo, desde que en los años sesenta la semiótica retomase la idea del cine como lenguaje, esta disciplina ha supuesto uno de los avances más significativos en la crítica del arte. En vinculación con el relato cinematográfico y en líneas generales, se han formado tres posibilidades fundamentales de investigación, a saber: la semántica, la sintáctica y la pragmática. La primera de ellas, la semántica, se ocupa de la relación de los signos y los mensajes producidos por el

⁵⁴ Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 187.

⁵⁵ Una unión aceptada por la gran mayoría de los lingüistas que han trabajado sobre el tema, a pesar de no estar exenta de críticas, como demuestra el trabajo de Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, París, Editions Universitaires, 1963, pp. 51-59.

relato, como un sistema cultural superior que les da su significado. De esta forma, el análisis de la construcción semántica permitirá estudiar los núcleos y las redes semánticas, la definición temática, el ordenamiento semántico (progresión, coherencia y cohesión) y la narrativa (progresión temática, coherencia de ideas, cohesión de formas). Por su parte, la sintáctica se encarga del estudio de la ordenación sintagmática de la trama de los hechos del film, construyendo el armazón del desarrollo de lo narrado. Así, el análisis de la construcción sintáctica supondrá el estudio de la composición a través de la dialéctica imagen/plano, de las secuencias (narración y montaje) y de la estructura intersemiótica (vídeo y audio, texto). Finalmente, el análisis de la construcción pragmática permitirá abarcar el estudio de los efectos de recepción y de sentido, conforme a la denotación y la connotación del desarrollo narrativo/discursivo/expresivo. En cualquier caso, todas ellas, sintáctica, semántica y pragmática, se relacionan e influyen mutuamente, como podrá apreciarse a lo largo de esta tesis.

En ese sentido, hemos optado por realizar una descripción analítica de los textos fílmicos de Borau adoptando un lenguaje técnico que nos permita acercarnos a los principales elementos que los configuran. Después se procederá al estudio del sentido de los mismos, es decir, a la búsqueda de los motivos que anidan en ellos y en la utilización de los recursos técnicos y formales. Ambos apartados, descripción e interpretación, se irán estudiando de manera intercalada, con el fin de dar una mayor consistencia teórica y un mejor hilo argumentativo al trabajo. Por último, analizado el emisor y sus textos fílmicos, se abordará su recepción y contextos, esto es, el significado de los mismos, a través de las asociaciones que despiertan, los referentes culturales, los recursos de apropiación y lectura, y finalmente su relevancia cultural.

Del mismo modo, profundizaremos en el sistema narrativo y estilístico de sus textos, conforme a las relaciones entre todos los elementos de sus películas. En efecto, dado que los elementos de narración y de estilo, junto con sus relaciones, son el vehículo para el contenido de los textos fílmicos, desgranaremos lo que estos dicen o sugieren, así como sus temas y las ideas que contienen. De este modo, los textos fílmicos ganarán en perspectiva al analizarse tanto desde su representación como desde la narrativa, a partir de las principales corrientes teórico-metodológicas utilizadas para su interpretación: la semiótica del relato y la narrativa fílmica. Al mismo tiempo, dado

que el cine significa y comunica, se propone una propuesta analítica que se interrogue sobre qué y cómo se constituyen los mensajes que transmiten los textos de la filmografía de Borau. Para ello y conforme a lo dicho anteriormente, se esbozará, en primer lugar, un análisis más o menos somero de sus textos fílmicos, centrándonos especialmente en los filmes que ha dirigido, sin menoscabo del resto en los que trabajó, con el fin de abarcar todo su aspecto polifacético y escrutar el carácter que muestra el conjunto de toda su obra fílmica.

Mantener una perspectiva narratológica no implica obviar los códigos técnicos que subrayan las categorías o *ítems* específicos del cine estudiados por autores como Aumont, Bordwell o Casetti. La composición fotográfica, los movimientos de cámara, el sonido, el montaje o la escenografía no pierden en importancia. Sin embargo, no deja de ser cierto que, en gran medida, cuando se intenta desmontar la estructura de las imágenes y los signos audiovisuales portadores de mensajes, hasta configurar un cúmulo de significaciones válido, se corre el peligro de relegar a un segundo plano la interpretación de los códigos y estructuras narrativos. Del mismo modo, conforme a la tipología, valoración crítica y a la calidad y expectativa de otros textos con los que le corresponda competir en las salas de cine, se hace imprescindible tratar cuatro aspectos: finalidad, función, marco cronológico y recepción e impacto. Conforme a ello, nos hemos centrado en el aspecto narrativo, pero, al mismo tiempo, hemos hecho hincapié en los citados aspectos del cine, con el fin de adentrarnos en el pensamiento del autor en el momento de su realización. De esta manera, se ha elaborado un estudio del proceso creador del autor en la elaboración de sus textos, con la intención de ver si el discurso narrativo y las ideas fundamentales de sus obras permanecen siempre desde su origen o si tienden a sufrir variaciones importantes.

Una vez subrayado el común denominador de los textos de Borau y siempre en el marco de la comunicación, se procederá a analizar las dificultades a las que un cine de estas características se enfrenta. En cada uno de los distintos textos fílmicos se distinguirán los elementos intrínsecos al mismo y los extrafílmicos, partiendo de la premisa de que el cine, además de arte y espectáculo, supone, tal y como nos recuerda

Román Gubern, “industria y comercio”⁵⁶. Es más, según el propio autor, “quien defina el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento, no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico”⁵⁷. Por su parte, ya Christian Metz, en 1973, anunciaba que, dentro del *hecho cinematográfico*, la institución cinematográfica se definiría como un complejo cultural multidimensional que incluiría hechos “*prefilmicos*”, “*posfilmicos*” y “*afilmicos*” (como el ritual de ir al cine), en oposición al *hecho filmico* o película⁵⁸. Bajo esta premisa, lo que el semiólogo y teórico cinematográfico francés pretendía era hacer del cine un objeto de la semiótica, centrándose en el estudio de los discursos más que en el del cine, en su sentido más amplio; una realidad que, como ya se ha dicho, se presentaba excesivamente compleja para constituir el objeto de análisis. De esta manera, del mismo modo que Saussure procedía con *la parole*, al encontrarla demasiado multiforme para constituir el propio objeto de estudio de la lingüística⁵⁹, Metz delimita su objeto de estudio, a pesar de que él mismo advierte que esa compleja entidad denominada *hecho cinematográfico o institución cinematográfica* también forma parte de la multidimensionalidad de las propias películas como discursos, concentrando diversos significados de índole cultural, social y psicológica⁶⁰. El propio teórico del cine, en sus trabajos, llega a la conclusión de que el cine no es una lengua, dado que no posee doble articulación (no posee ni unidades fijas de sentido ni carentes de significado), no está dotado de un sistema o de un *sumun* de signos ni destinado a la intercomunicación (el cine muestra, no significa)⁶¹.

Sin embargo, a pesar de que Metz afirma que el cine no es una lengua, y que por tanto no puede ser objeto de estudio de la semiótica, propone una “semiología del cine”. De acuerdo con esta corriente y a partir de los trabajos de “la escuela italiana”, como los de Umberto Eco o Pier Paolo Pasolini, hemos optado por no centrarnos únicamente en el texto como objeto de estudio, y, por tanto, analizamos más que el hecho filmico en sí, el *hecho cinematográfico*⁶². En suma, se plantea estudiar todo el discurso comunicativo en su máxima complejidad, acercándonos a la corriente de la semiótica, entendida no ya como ciencia de los signos, sino como disciplina crítica que incluya la comunicación,

⁵⁶ Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 11.

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ Christian Metz, *Language and Cinema*, La Haya, Mouton 1973. Traducción en castellano: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1974.

⁵⁹ Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, Madrid, Alianza, 1993.

⁶⁰ Christian Metz, *El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² Umberto Eco, *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

las estructuras de la comunicación y los discursos implicados en el acto comunicativo. De esta manera, nos unimos a la corriente de estudiosos que, fundamentalmente tras los años setenta, entiende que la semiótica aparece no tanto volcada al estudio de los significados cuanto a la operación de significar. En dicha operación se articulan dos posiciones perfectamente diferenciadas e irreductibles: la del lugar donde se habla y la del lugar del que se escucha. El enfrentamiento dialéctico entre ambas producirá la transformación del significado (objetivo) en sentido (subjetivo), se trate de posiciones simbólicas (provenientes de un acto voluntario) o sintomáticas (como consecuencia de un efecto del lenguaje en el habla, a modo de metáfora, como “mensaje cifrado de un goce que el sujeto no puede reprimir más y en el que tampoco puede reconocerse”)⁶³.

Para abordar este estudio comunicativo, se parte de una descripción de los textos fílmicos, ordenados cronológicamente, con la intención de estudiar sus principales características y trazar sus rasgos estilísticos. Así, en el siguiente capítulo se presenta un análisis de las películas de Borau, sin detenernos *a priori* en las más destacadas y valoradas por la crítica, como *Furtivos*. Su estudio responderá a un breve resumen narrativo, un análisis general y un mínimo estudio de los personajes, ya que posteriormente serán tratadas desde una perspectiva amplia y global, analizando también la repercusión que alcanzaron tanto en la crítica especializada como en los espectadores. Por otra parte y dado que Borau ha trabajado en numerosos aspectos del cine, como guionista, director, productor, coproductor e incluso actor, estudiaremos detalladamente los matices de su función creadora, conscientes de que, a pesar de la pluralidad de autores en todo texto fílmico, en cada uno de ellos siempre hay un creador implícito y extradiegético que acaba definiendo el *corpus* de mensajes que han de llegar al receptor. Siguiendo un método descriptivo e interpretativo -los dos grandes procesos que engloban al resto en el análisis cinematográfico- y edificando sobre ellos un esquema metodológico, a partir del siguiente capítulo, presentamos algunas reflexiones sobre los textos fílmicos y, como consecuencia, sobre el autor, es decir, sobre su manera de ver el mundo, tan distinta a los cánones impuestos por la industria cinematográfica. En el estudio de las características de sus obras, se pondrá especial interés en la manera de construcción de las mismas, comenzando por el guion y señalando aquellas peculiaridades que tanto en su forma como en su temática pueden resultar más características y particulares dentro del conjunto total de películas de la época.

⁶³ German L. García, *Psicoanálisis dicho de otra manera*, Valencia, Pretextos, 1983, p. 27.

Una vez analizada la temática y forma de sus textos y subrayada su impronta personal, pasaremos al estudio de la recepción, vinculando el discurso cinematográfico a una estructura abierta en la que el receptor es el que (re)construye la historia, dando lugar a múltiples interpretaciones. Así, con independencia de la intencionalidad comunicativa del autor, nos detendremos en el intercambio simbólico desde el mismo momento en que irrumpe públicamente con su discurso, con el fin de evitar visiones reducidas y esquemáticas de sus textos fílmicos, propias de un anclaje en el formalismo o en la interpretación alienada. Por último, tras haber analizado las distintas películas en particular y las características de su lenguaje, en general, y haber prestado atención a cómo los mensajes que se emiten son recibidos por parte del emisor, se pasará a un estudio del contexto fílmico y de cómo influye directamente en la comunicación entre emisor y receptor. Descrito el proceso comunicativo, se perfilará la posición de Borau frente a sus textos y los posibles condicionamientos contextuales e intertextuales que pudieron promover algún tipo de inferencias no deseada en sus textos. Para no cerrar precipitadamente la interpretación del texto audiovisual, se propondrá una actividad de campo, centrada en las impresiones de un número reducido de espectadores neófitos sobre distintos textos fílmicos de Borau.

De esta manera, pretendemos ofrecer una visión del lenguaje cinematográfico de Borau y las posibilidades e inconvenientes que encuentra en una sociedad como la actual. Este primer apartado supone, pues, no tanto un compendio de análisis de los distintos textos fílmicos sino más bien una reflexión sobre los mismos, dentro de su discurso textual y narrativo. Esperamos que la tesis pueda servir no sólo como homenaje personal al cine personalísimo de Borau, sino también como reflexión, en la medida de lo posible, sobre las dificultades de hacer un “cine contracorriente”, permitiendo poner una pieza más al “puzle de Borau”, para que, unida a otras tantas, ayude a perfilar la imagen del creador: su figura y su obra.

2.1. BORAU, DIRECTOR

El director de cine es aquel que dirige la filmación de una película o texto fílmico, teniendo para ello que dar instrucciones a los actores, planear la ubicación de la cámara y la posición de la toma, supervisar el decorado y vestuario y, en suma, controlar todas las funciones necesarias para llevar a cabo el rodaje. En este apartado estudiaremos el trabajo de Borau atendiendo a su filmografía, como textos concluidos y por tanto, sin atender a las numerosas labores realizadas previamente, tales como la realización del guion técnico, con los encuadres, planos, movimientos de cámara, objetivos y angulación, así como la selección de casting de los actores y demás profesionales, los escenarios en los que rodar, los decorados o la redacción final del guion.

Somos conscientes de que existen numerosos trabajos que abordan de manera directa o indirecta los modos en que opera el cine. Desde distintas metodologías críticas, se han estudiado los diversos elementos que confluyen en el mismo, como el montaje, el encuadre, el movimiento de cámara y un inabarcable etcétera⁶⁴. Sin embargo, el resultado, muchas veces, no ha sido el esperado, reduciéndose a una serie de “compendios de gramáticas cinematográficas” o, lo que es lo mismo, de repertorios de procedimientos fílmicos con unas “correctísimas” reglas de aplicación. Este intento de gramáticas y retóricas del cine ha acabado embarcándose en la tarea imposible de identificar las leyes del lenguaje cinematográfico, dando lugar a una serie de trabajos de contenido más filosófico que práctico, como muestra el de Francesco Taddei, quien por un lado subraya la diferencia entre la representación y lo representado, y por otro, estudia, aunque con cierta rigidez, las consecuencias de la inscripción de la película entre los hechos lingüísticos⁶⁵. Por su parte, autores como Francesco Casetti y Federico di Chio han ayudado a construir un método de base para el análisis de los filmes y, más en general, de los textos audiovisuales⁶⁶, manteniendo esa retórica de descomposición y recomposición del film que permite su unidad constitutiva, sin alejarse de los principios

⁶⁴ Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 72-73.

⁶⁵ Nazareno Taddei, *Tratatto di teoria cinematografica. L'immagine*, Milán, Ed. 17, 1963.

⁶⁶ Franceso Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 30.

de su funcionamiento. Según estos autores, cinco son los momentos que señalan la entrada en escena del analista, a saber, “por un lado la pre-comprensión del texto y la hipótesis explorativa; por otro la delimitación del campo, la elección del método y la definición de los aspectos que se habrían de estudiar”⁶⁷.

En este sentido, el siguiente apartado pretende ser una propuesta de análisis semántico y narrativo con la intención de percibir ya algunos de los elementos comunes en la filmografía de Borau. Se pretende así forjar una base para posteriormente analizar elementos como los componentes lingüísticos –constitutivos- de sus textos; los modos de la representación; el tipo de mundo que vuelca sobre la pantalla y la forma con que queda configurado, y, por encima de todo, su estrategia de comunicación y su dimensión narrativa, analizando por un lado la manera en que el emisor y el receptor se presentan en el texto y por otro, los elementos que constituyen sus historias y los giros que asumen los relatos.

Para analizar más adecuadamente su filmografía, en este punto hemos atendido de manera más significativa a la siguiente materia textual:

- Los significantes o materias de la expresión.
- La naturaleza del tejido en el que actúan.
- La tipología de signos.
- La forma de articulación que conforma una serie de códigos operantes en el discurso fílmico, una serie de normas o convenciones que estructuran el discurso, o lo que es lo mismo, el código.

Este último responderá a la función de los niveles heterogéneos de expresión, tales como los códigos de representación y montaje, actuación y narración, habla, música y sonido. Ante esta amplitud de realidades deberá estudiarse y redefinirse el objeto de estudio, optando por no profundizar en otros elementos tan importantes como la banda sonora del texto fílmico. Por último, para entender las obras de nuestro autor y contextualizarlas, en los análisis no se prestará atención tan sólo a ciertos elementos internos del texto, sino que, cuando se crea necesario, se hará una breve exposición del contexto fílmico en el que se configuraron y que desarrollaremos en capítulos posteriores.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25. Estos momentos ejercerán el efecto paradójico de eliminar la naturaleza propia del objeto indagado, sin que ello suponga anular la posibilidad de un enfoque efectivo del texto ya que este continúa en toda su concreción.

Generalmente la crítica ha tendido a diferenciar en el cine de Borau un primer momento de formación [*Brandy* (1964) y *Crimen de doble filo* (1965), añadiéndose en alguna ocasión *Hay que matar a B* (1974)] y un segundo de consolidación (el resto de sus textos). Esta última etapa, asimismo, manteniendo el orden cronológico, puede dividirse en una trilogía de la naturaleza, donde predomina el elemento rural, frente a una trilogía urbana:

- El mundo rural con *Furtivos* (1975), *La Sabina* (1979) y *Río abajo/On the line* (1984).
- El mundo urbano constituidos por *Tata mía* (1986), *Niño nadie* (1997) y *Leo* (2000).

Otra posible división, adecuada precisamente al concepto de autoría, sería aquella que estructura la obra fílmica de Borau entre películas en las que trabaja como guionista y director, a saber: *En el río*, *Hay que matar a B*, *Furtivos*, *La Sabina*, *Río abajo/On the line*, *Niño nadie* y *Leo*⁶⁸, y aquellas otras en las que el guion no fue realizado por nuestro autor: *Brandy* (José Mallorquí) y *Crimen de doble filo* (Juan Miguel Lamet y Rodrigo Rivero). En cualquier caso, y dado que en todas estas propuestas se plantean distintos intentos de definir y encuadrar el cine de Borau, se opta por seguir una línea cronológica, para entablar posteriormente las relaciones que se consideren oportunas.

2.1.1. Primeros textos fílmicos

Los primeros textos fílmicos de Borau pueden distinguirse por la preeminencia de un corpus esquelético narrativo. Se podría decir que, en cierta forma, acusan la

⁶⁸ Según señala Sánchez Vidal, sin menoscabo del inevitable trabajo de equipo en la construcción de todo texto fílmico, Borau apuntaba que “en la realización de un film hay dos hombres cuando menos a los que se pueden achacar los aciertos y los errores generales. Esos dos hombres, ayudados por el fotógrafo que es un medio, son el director y el guionista” (*op. cit.*, p. 30). Por su parte, el trabajo minucioso que el catedrático de Historia del Cine de la Universidad de Zaragoza llevó a cabo en su momento suponía un análisis de la filmografía de Borau hasta *Tata mía*, contando con la opinión constante del propio director. El volumen se incluiría en los estudios comenzados tras su viaje a México para preparar con Luis Buñuel la edición de la obra literaria del cineasta *Luis Buñuel, obra literaria* (1982), a la que seguirían sendos estudios sobre el director de Calanda y otros directores aragoneses, elaborando importantes monografías sobre los directores de cine aragoneses, con sus libros *El cine de Carlos Saura* (1988), *El cine de Florián Rey* (1991) y *El cine de Segundo de Chomón* (1992), concluidos con *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza* (1994) y *El Siglo de la Luz* (1997), en el que se disecciona la historia del cine en Zaragoza desde sus orígenes.

obsesión del autor por dejar atados los futuros textos, casi a modo de clausura, aunque, como veremos posteriormente, estos siempre permanecen abiertos. Esta crítica a sus primeros trabajos no estriba en que el director no fuera consciente de la necesidad de contar con un buen guion, que permita llevar una historia a imágenes, sino en que, como se ha dicho, en su mayoría fueran trabajos de encargo y, por tanto, con un guion que le era ajeno y en el que a duras penas podía intervenir para adaptarlo al texto fílmico. Cabe, en todo caso, marcar una diferencia en su primer cortometraje, *En el río* (1960), en el cual ya aunaba las funciones de director y guionista, como ocurrirá posteriormente en el resto de su filmografía, tras las experiencias frustrantes de *Brandy Cavalca e uccidi* (*Brandy el sheriff de Losatumba*) y *Crimen de doble filo*. *En el río*, su primer trabajo cinematográfico, exceptuando las prácticas realizadas a lo largo de su formación como cineasta en la OEC⁶⁹ -en las que destacaría el film de segundo de carrera titulado *La despedida* (1959)-, fue su proyecto fin de carrera, con una duración de dieciocho minutos. Rodado en blanco y negro, como imponía la época, el film narra la historia de una pareja americana que trastoca la vida de un seminarista. El título hace referencia a los juegos que la pareja realiza, de manera desinhibida bajo el agua, provocando la consecuente turbación y pulsión sexual del joven seminarista⁷⁰. Se presenta así un elemento sustancial que se mantendrá en sus posteriores textos, a saber, los conflictos generados por los instintos, entrando en juego dialéctico constante para mostrar la mentalidad de los personajes. Estos impulsos van acompañados de otros elementos, tales como la represión o el sentimiento de culpa, que también se presentarán como constantes en su cine.

Dos años después, cuando trabajaba como escritor en la agencia de publicidad “Clarín”, se volvía a poner detrás de la cámara para realizar su primer largometraje, con

⁶⁹ Se trata de la Escuela Oficial de Cinematografía, antiguo Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, conocido por sus siglas IIEE, transformado en 1962. De esta EOC saldrá precisamente el “Nuevo Cine Español”, compuesto por jóvenes cineastas con inquietudes temáticas y formales muy alejadas de la media nacional del momento, y en la que, como señalábamos anteriormente, Borau ejerció como profesor de guion. Por sus aulas han pasado, entre otros, Gutiérrez Aragón, Pilar Miró o Iván Zulueta. Nos detendremos más adelante, con mayor detenimiento, en la importancia de la EOC en el momento en el que Borau comenzó en el mundo del cine.

⁷⁰ Según la definición ofrecida por Laplanche y Pontalis, por pulsión se entiende un "proceso dinámico consistente en un impulso (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su origen en una excitación corporal (estado de tensión); su fines suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin". En Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* [1968], Buenos Aires, Paidós, 2007, 9ª ed., p. 337.

un homenaje al *western*: *Brandy Cavalca e uccidi* (1963), coproducción rodada en Madrid y en Roma, por la que el Círculo de Escritores Cinematográficos le concedería el Premio al Mejor Director Novel en 1964. El texto, junto con *Crimen de doble filo* (1965) -el trabajo que realizó tan sólo dos años después (un periodo mínimo, si tenemos en cuenta la cantidad de años sucedidos entre sus posteriores textos filmicos), una historia policíaca de carácter psicológico-, configurarían los primeros trabajos que la crítica especializada ha considerado como películas de su periodo de maduración⁷¹. A pesar de ello y de esa naturaleza de textos filmicos “de encargo”, en estas primeras experiencias aparece ya cierto carácter o impronta personal, palpable por ejemplo en el estudio de los personajes. Como ocurrirá en el resto de sus textos filmicos, los protagonistas se mueven en cierta ambigüedad, sumergidos en un tono gris, diluido entre el bien y el mal, como en *Brandy Cavalca e uccidi*. Del mismo modo, resalta el tratamiento que Borau da a la evolución que experimentan los personajes ante un elemento intruso, buscando siempre un lenguaje que supere lecturas planas, como en *Crimen de doble filo*, reflejado en el comportamiento del matrimonio formado por Andrés y Laura (Carlos Estrada y Susana Campos) al entrar en escena el tipo que Andrés vio salir del portal.

Por otro lado, ya en su cortometraje *En el río*, se muestra una preocupación por las fronteras existentes entre los hombres. La frontera es un tránsito social no sólo entre dos culturas, sino entre dos maneras de ver y comprender el mundo. Borau gusta mucho de jugar con esa idea, subrayada en el contraste, como evidencia de una realidad proteica y multiforme, en la que, de alguna manera, todos los ríos profundos de numerosas culturas convergen, sin separarse, en un único torrente. Los verdaderos espacios o fronteras confusas, las zonas de contacto o de conflicto, son las provocadas por el miedo al cambio. Son franjas donde los rasgos culturales se mezclan, se hibridan o se superponen y en las que el temor, o el egoísmo enmascarado con el miedo, tiende a gestar relaciones de dominación y subordinación. La historia comienza mostrando una lenta panorámica de un pueblo del interior, rodeado por campos de cereales, en un día de verano, soleado y reseco. Un aire de soledad se instaura en el horizonte visual que cubre el movimiento de cámara sobre un eje horizontal.

⁷¹ *Brandy Cavalca e uccidi* (“Cabalga y asesina”, traducción del título con que se presentó el texto en Italia, después de haber cambiado el montaje, suprimido algunas escenas y rodadas otras).

El mundo rural parece un espacio desolado, amenazado por el polvo que cubre las calles de adobe del pueblo. En ellas, unos niños se encuentran para atravesar el yermo. Por el camino de tierra y arena, se cruzan con un potente automóvil estadounidense, largo y suntuoso, un *haiga*, de cuya radio sale una música en inglés. Ese coche que marcha en dirección contraria a los niños anuncia, nada más comenzar el film⁷², un elemento extraño que contrasta con el tapiz del pueblo, así como sus conductores, dos intrusos que van a romper “la cotidianidad apacible” en la que viven sumergidos los aldeanos del lugar. Poco después se presenta a los niños bañándose desnudos en el río, reflejando el momento de cambio y de vida que supone esa edad cercana a la adolescencia, pero también fronterizo, que el autor llevará a su máxima significación en *Río abajo*. El coche se detiene bajo una iglesia con la imagen de una gran cruz en honor a los caídos durante la Guerra Civil. Dos personajes salen del vehículo, un estadounidense y una española, que conforman una pareja anónima; compran dos refrescos, los meten en el coche y acuden al templo. En él, aparece un seminarista rezando de rodillas en la penumbra, como contrapunto al martirio de San Bartolomé que preside el altar de la iglesia. Cuando ve entrar a la pareja, parece afligirse ante la visión de la mujer.

En estos primeros minutos queda patente el estilo de Borau, basado en el afán documentalista y el gusto por el detalle, sin que por ello se escurezca la complejidad narrativa del texto. Los elementos fronterizos se han presentado con los niños y el río frente al interior desolado del pueblo. San Bartolomé, uno de los doce apóstoles que murió desollado, parece presagiar, desde su lugar en el cuadro, la dura mortificación que le espera al protagonista. Cabe apostillar la importancia que tiene el hecho de que se trate de un seminarista, es decir, una persona que todavía no ha realizado el sacramento del orden sacerdotal. La juventud del personaje y la intrusión de la mujer en su oración centran el conflicto en esa arquitectura de enfrentamientos sólo insinuada hasta el momento. En esta introducción, con la ubicación del espacio y la presentación de los personajes, todo parece haber tenido un significado especialmente connotativo. Incluso el calor produce una sensación de “pesadez y sopor”⁷³.

⁷² Espléndidamente comentado por Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*

⁷³ Característica resaltada por Hilario J. Rodríguez en “Cortometrajes (1961-1969). Hacerse nadie”, publicado en Hilario J. Rodríguez (coord.), *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau*, Madrid, Colección Trayectorias, 2008, p. 149. El artículo fue incluido anteriormente en

Al haber elegido el camino de Dios en un ambiente rural si no hostil, desconfiado, y en el que es tan fácil confundirse como difícil salir de él y alcanzar la libertad, se genera una oposición en esa visión religiosa de contenido platónico-dualista en relación con el espacio. El espacio rural en el que se mueve el seminarista se ve desequilibrado ante los reclamos dualistas maniqueos de los dos personajes nuevos, quienes parecen provenir de un espacio más epicúreo. La oposición entre la quietud del pueblo y el cambio que generan los dos extranjeros procedentes de la urbe obliga al seminarista a enfrentarse a sus propios miedos y sus propios fantasmas latentes en la oposición -usando un lenguaje neoplatónico- entre espíritu y materia, entre cuerpo y alma. Del mismo modo, el río donde se bañan los niños despreocupados y desnudos, sin ataduras, contrasta con la vida de renuncia que lleva el seminarista. Un espacio intermedio, en el que se mezcla el extrarradio y el interior y por tanto lugar en el que desarrollar el conflicto. El citado detallismo y el cuidado de cada secuencia toman especial énfasis en ese lenguaje de contrastes que continúa en el interior de la iglesia. En ella, un sacerdote de más avanzada edad explica los elementos del retablo a los turistas para poco después, tras irse estos, acercarse al joven y darle un paquete para que lo entregue a la panadera del pueblo. Cabe señalar que en esa pocas palabras intercaladas y antes de que el protagonista salga de la iglesia, Borau ha explicado al espectador que se trata de un estudiante a punto de acabar sus vacaciones de verano y regresar al seminario para ordenarse sacerdote. De esta forma, a pesar de tratarse de un tema “provocador” para la época, el hecho de que el protagonista todavía no se haya ordenado sacerdote menoscaba una posible reacción moralista o censora por parte del régimen. Del mismo modo, el hecho de que el joven salga fuera de los muros de la iglesia permite jugar con el enfrentamiento espacial que tanto gusta a Borau: por un lado, la iglesia como refugio de quietud, como burbuja de cristal inamovible e imperecedera en la que los sentidos se adormecen; por otro, el exterior, con la rigidez de los muros, el espacio abierto al cambio, donde los sentidos se despiertan a la vida y suceden cosas.

Queda así establecida la base argumental, a modo de viaje iniciático del seminarista que, de alguna manera, implica redescubrirse a sí mismo ante ese nuevo

enfrentamiento neoplatónico entre cuerpo y alma, entendiendo la voluntad y la razón en oposición a la pasión y el instinto. Lo rural y lo extranjero aparecen ya, desde los primeros minutos de este cortometraje, como elementos generadores del drama. Este rasgo de intrusión se acentúa a través de la banda sonora diegética, que irrumpe el silencio del mundo rural, proveniente del coche de “colorido exótico”, desde el que una mujer invita “a la tentación”, como figura que ha de distorsionar los quehaceres cotidianos del protagonista. Esa búsqueda que emprende el seminarista hacia la mujer “objeto de deseo” supone una tipificación de roles de género. El hombre como sujeto activo huye y busca a la mujer, sujeto pasivo. Una esquematización que en parte responde a la estructura fílmica propia del cortometraje y que, como veremos, irá modificándose a lo largo de la trayectoria fílmica del autor. La silenciosa “invitación” de la mujer, subjetivada en el ojo del seminarista y de la que somos cómplices a través de la lente de Borau, apunta más coincidencias estilísticas con su futuro cine. Así, podemos encontrar el gusto por un lenguaje contenido, con una economía narrativa que va buscando una complicidad lectora y que además genera una estructura armónica entre la temática presentada y la política moral institucionalizada en aquellos primeros años sesenta en España. Cabe apuntar que el texto se centra en unos pocos personajes principales, todos planos, excepto el principal: el seminarista, más redondo, el único que experimenta una evolución⁷⁴.

Volviendo a la trama del texto, este continúa con un nuevo interior, en la casa en la que se encuentra la madre del seminarista, quien le pide que vaya a buscar a su hermano “Paquito” al río. La familia aparece, pues, aunque sea de manera indirecta, como el motor que provoca la situación conflictiva en el protagonista; algo muy común en otras obras posteriores. Es la madre y el hermano, la familia, la que, de alguna manera, conducen al seminarista “al pecado” o tentación, apareciendo esa relación familiar tan compleja y condicionante propia de los textos de Borau, que sabrá imponer en el futuro como metáfora antropológica de la sociedad. De igual manera, el sacerdote le pide al seminarista que salga “afuera”, obligándole de manera indirecta a enfrentarse al mundo real, a convivir con la tentación.

⁷⁴ Los actores que aparecen en el corto son, por orden alfabético: Wilfredo Casado, Marisa del Pozo, Manuel Galiana, Francisco Herrera y Ramón A. Tejedor. Todos ellos actores *amateurs*, excepto Francisco Herrera, que ya había intervenido en unos pocos textos fílmicos, compartiendo rodaje con Wilfredo Casado en el corto *Cinta* (1959) de Horacio Valcárcel, según consta en los archivos de IMDB (www.imdb.com).

En su trayecto hacia el río, se encontrará a un antiguo amigo del colegio, a quien interrumpirá durante unos pocos segundos, hasta que a través de una voz en *off* visual le pedirá que siga trabajando mientras él continúa su camino. Ya en la orilla, el seminarista se topa con los turistas, destacando a sus ojos la mujer que, ataviada con una ropa especialmente sugerente y llamativa para la época, chapotea en el agua. Sobreponiéndose a la tentación voyeurista, descarga su tensión con su hermano, a quien reprende, para posteriormente, al volver al “lugar del pecado”, encontrarse solo, sin apenas rastro de su tentación, a excepción de la botella de la que bebía la protagonista. El agua del deseo y de libertad del río se opone al agua embotellada; agua de la que, de una u otra manera, “beberán” otros personajes, como ocurrirá con Martina en *Furtivos*. El seminarista desliza la botella hasta el río, mientras el coche desaparece con la tentación y el seminarista se adentra en la espesura de la naturaleza.

En el río es un sobresaliente primer trabajo de Borau, que adelanta un lenguaje y un discurso personales, y unas características que se irán repitiendo a lo largo de su dilatada carrera; entre ellas: contar la historia sin música, el juego de planos-contraplanos como “diálogo” en ausencia de una profusa comunicación verbal⁷⁵. Junto a estos elementos, el detalle en la interpretación de los actores y el rehuir cualquier elemento explícito en el texto, buscando la participación del receptor, mostraban un texto de cualidades cinematográficas que, sin destellar, ofrecía una luz propia⁷⁶. En él, se puede apreciar el influjo del Neorrealismo italiano, concretamente del cine de Roberto Rossellini⁷⁷. También se puede entrever cierta influencia de Renoir, el otro gran fundador de la modernidad cinematográfica, en la vinculación del paisaje con el estado anímico del seminarista. Cabría por último apostillar, como presagio de lo que supondrá la lucha personal del autor por poder “dar a luz” sus textos filmicos, que en su primer largometraje, Borau tuvo ya que hacer frente a toda una serie de problemas técnicos de rodaje.

⁷⁵ No en balde el cortometraje de nuestro cineasta obtuvo el mejor calificativo junto a *El viejecito* (1959) de Manuel Summers, como ha indicado el propio Borau; recogido por Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁶ *Ibid.* Citando al propio Borau.

⁷⁷ Dato apuntado por Agustín Sánchez Vidal y recogido posteriormente por Luis Martínez de Mingo: “Es innegable que el influjo neorrealista está presente en la obra, ya que era el aire de la época Borau había descubierto a Rossellini el año anterior”, *op. cit.*, p. 125.

Si este primer texto tenía influencias del Neorrealismo italiano, en su segundo trabajo, *Brandy Cavalca e uccidi*, Borau se situaba frente a sus compañeros de generación como Picazo, Martín Patino o Summers, con un film propio del *spaghetti western* proveniente de Italia, que tan famoso haría Sergio Leone. Por aquel entonces, pocos eran los textos de este tipo de género que se habían rodado en España. Apenas *La justicia del Coyote* (1958) de Joaquín Romero Marchent, auténtico pionero de este género en España, destacaba en el desierto cinematográfico del *western* español. Cinta que, dicho sea de paso, mantiene ciertos paralelismos con la de Borau⁷⁸. Era un tiempo poco propicio para este tipo de cine, si bien fue el prelude de lo que, para algunos cinéfilos, supondría posteriormente la “no tan gloriosa moda del spaghetti-western”⁷⁹. En efecto, no será hasta entrados los sesenta cuando algunas históricas películas de serie B empiecen a proliferar en las pantallas españolas, para cuajar definitivamente a finales de la década y principios de los setenta, tras el éxito internacional que supondría *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964). Por su parte, Borau se introdujo en ese particular subgénero que perduraría hasta bien entrados los setenta, aunque fuera augurando su decadencia y rompiendo con el espacio habitual de rodaje. En efecto, *Brandy Cavalca e uccidi*, a diferencia de la mayoría de las películas de serie producidas en España, no fue rodada ni en Cinecittà ni en Almería, sino en Hoyo de Manzanares, lugar por aquel entonces desconocido.

Para saber por qué Borau se adentró en un texto que parecía *a priori* distante de su forma de entender y hacer cine, hay que considerar las pocas posibilidades que el autor, recién salido de la escuela de cinematografía, encontró para llevar a cabo una obra más original y personal. En efecto, a pesar de haber manifestado siempre su falta de interés por hacer películas de género o transposiciones literarias, Borau encaró el proyecto de *Brandy* como una obra de encargo del productor, director y guionista

⁷⁸ No sólo hay paralelismos visuales sino también coincidencia de nombres en el equipo con el que se llevó a cabo la película, como el caso del actor italiano Claudio Undari, conocido como Robert Hundar, que representa a un típico pistolero violento y desencantado de “gatillo fácil”. Estas relaciones son comprensibles si se tiene en cuenta que tanto esta película como otras obras primerizas citadas compartieron los mismos productores.

⁷⁹ No tan gloriosa, ya que si bien existieron grandes textos fílmicos, como la filmografía de Sergio Leone, sin duda alguna el de mayor proyección internacional, o la de otros autores consolidados, este tipo de cine no contó con un género o subgénero del *western* de calidad. En este sentido, cabe recordar que entre 1962 y 1976 se produjeron en Italia y España unos 500 títulos, con una calidad muy heterogénea. En cualquier caso, se trata de una cifra más que respetable que demuestra la existencia de una indiscutible demanda por parte del público. Para más datos puede consultarse la obra de Pedro Gutiérrez Recacha, *Spanish western, el cine del Oeste como subgénero español (1954-1965)*, Madrid, Ediciones de la Filmoteca, 2010.

Eduardo Manzanos, “un antiguo poeta y escritor de corte falangista pasado al negocio cinematográfico”⁸⁰, según palabras del propio Borau. Esta manera de irrumpir en el panorama cinematográfico nacional suponía un ejercicio de valentía, como resaltó en la época el crítico José Luis Egea, quien insistía en la profesionalidad y “falta de prejuicios” de nuestro director, al atreverse con un texto fílmico de estas características⁸¹. En efecto, Borau realiza el que sería su primer y último largometraje en este género en una época en la que este tipo de cine era ignorado, cuando no despreciado por la mayoría de la crítica y los especialistas. En las condiciones propias de este tipo de producciones en España -que abarcaban desde los medios de rodaje hasta los días disponibles o las limitaciones en el metraje-, Borau reunía la fortaleza para presentar un híbrido ciertamente notable, una suerte de “parábola universal”⁸² más que un cine cercano a la exacerbación del cómic y lo hiperbólico, al subrayar el carácter antiheroico del protagonista.

La transposición de la novela de José Mallorquí se presentó con el título de *Brandy*, según el apodo que recibía su protagonista por su afición a dicha bebida. Si bien, fiel a sus guiños personales, Borau la proponía también como un particular homenaje a la pieza teatral de Azorín, *Brandy, mucho brandy* (1927)⁸³. Se trata de una reelaboración de un texto que, en su origen, ofrecía un catálogo de tópicos del género enmarcado dentro del subgénero del *pre-spaghetti western* (o películas predecesoras de Sergio Leone)⁸⁴. Fiel al género, la obra de Mallorquí mantenía esa estética sucia y estilizada, protagonizada por unos personajes aparentemente carentes de moral y de caracteres rudos.

⁸⁰ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 128.

⁸¹ José Luis Egea, “*Brandy* (1964). Un western ibérico”, en *Nuestro Cine* (octubre 1963), recogida posteriormente en la obra coordinada por Hilario J. Rodríguez, *op. cit.*, pp. 155-156.

⁸² *Ibid.*, p. 156.

⁸³ Esta obra, que, como el resto de las piezas de teatro de Azorín, no gozó del favor popular, muestra que el dinero no proporciona la felicidad. Sus protagonistas, pobres al principio, se enriquecen súbitamente, pero no son felices a causa de problemas y preocupaciones relacionados precisamente con sus millones. *Brandy, mucho brandy*, Madrid, El Teatro Moderno, 1927.

⁸⁴ En 1953, Joaquín Luis Romero Machent debutaba como director con el thriller *Juzgado permanente* (1953). De esta forma, el realizador y guionista introdujo el particular subgénero del *western* en el cine español, al relevar al mexicano Fernando Soler, quien en teoría iba a dirigirla junto al dúptico *El Coyote* (1955) y *La justicia del Coyote* (1955). Si bien el director y guionista madrileño también cultivaría otros géneros del cine, sería reconocido por sus *spaghetti westerns*, ya que fue el pionero en España de este subgénero. En cuanto a otras obras adaptadas del escritor barcelonés habría que señalar *El hombre de la diligencia* (José María Elorrieta, 1963), *Bienvenido, padre Murray* (Ramón Torrado, 1963), *El secreto del capitán O'Hara* (Arturo Ruiz-Castillo, 1964) o *La tumba del pistolero* (Amando de Ossorio, 1964).

Sin embargo, a pesar de partir de un argumento manido, en la adaptación de Borau se advierte una voluntad de alejamiento de elementos tópicos y esquemáticos. En este sentido, pese a que la obra acabe respondiendo a una película netamente de género, se puede decir que en ella aparecen, más o menos acentuadas, algunas de las constantes de su filmografía posterior, como la revisión de los géneros, lo fronterizo o la sobriedad formal. Llama la atención la ausencia de maniqueísmos en el protagonista, Brandy, un personaje maldito, antihéroe *nowhereman*, interpretado por Alex Nicol, que se mueve por un carácter sólido que rehúye cualquier posible deseo de redención o superación. En este film destacan ya las circunstancias que predeterminan a los personajes, tan propias de los textos de Borau, así como el gusto por contar con un elenco de autores internacionales⁸⁵. En efecto, en sus obras, como veremos, los personajes actúan condicionados por sus idiosincrasias y son estas las que acaban determinando su acción o comportamiento, atenazando su voluntad y su libertad.

El texto relata el encargo “político y policial”⁸⁶ asumido por Robert Perkin (el protagonista alcohólico apodado Brandy). Como nuevo *sheriff* de Losatumba -un pueblo con nombre de clarividente evocación, ubicado teóricamente en Arizona (si bien el texto se rodó en Hoyo de Manzanares)-, es el encargado de liberarlos de la tiranía impuesta por el terrateniente Beau y sus seguidores. Más allá del rico caleidoscopio de escenarios que el género del *western* tiende a propiciar, en *Brandy Cavalca e uccidi* emerge la violencia como hilo conductor de los textos, concretada en Beau (“el hermoso”, un apodo francés con el que se conoce al personaje de David, interpretado por Jorge Rigaud). Un personaje que viste de negro, asociándose al silencio, la oscuridad, la soledad, el abismo y la muerte, que matará al *sheriff* local, pero que, sin embargo, no asesinará al protagonista por lástima. Otros personajes que dan relevancia al texto son el *sheriff* Clymer, papel que es encarnado por el fallecido y desaprovechado cinematográficamente Antonio Casas, y Moody, el personaje interpretado por Claudio

⁸⁵ El actor estadounidense Alex Nicol, que había dado el salto del teatro a la gran pantalla en 1950 con el thriller de George Sherman, tras haber trabajado en películas importantes como *El hombre de Laramie* (dirigida en 1955 por Anthony Mann y protagonizada por James Stewart) o *Una pistola al amanecer* (de Jacques Tourneur en 1956), ya había dirigido sus propios films (podemos mencionar *Then there were three*, un largometraje bélico que también protagonizó) y había acudido a la meca italiana del *western*, interviniendo en distintas películas. Especialmente destacable es su trabajo en España, en parte iniciador del *western* en Europa, en *Tierra brutal* (1961) de Michael Carreras. El mismo año en que trabajó en *Brandy*, protagonizó *Relevo para un pistolero* y *Los pistoleros de Casa Grande*, consolidándose ya como un actor relevante, especialmente en el mundo del *western*.

⁸⁶ Siguiendo la expresión utilizada por Bernardo Sánchez Salas en “Biocronología de José Luis Borau”, *Turia*, núm. 89-90 (2008), p. 339.

Undari (también conocido como Robert Hundar)⁸⁷. En cuanto a la relación de amor que Brandy establece con Eva (Maite Blasco), la camarera del bar, se echa de menos un mayor detenimiento en la historia; algo que se anunciaba como fundamental en la publicidad de la película en los medios de la época, como es el caso de *ABC*: “Una cita con las más vivas y dramáticas emociones del oeste. Los veinte mejores pistoleros de Arizona enfrentados a un solo hombre: el sheriff de Losatumba. Únicamente el amor de una mujer podía hacer de aquel borracho un héroe”⁸⁸.

En el río y Brandy suponen “dos singulares ejercicios de estilo”, de los que Borau no se sintió especialmente orgulloso, del primero por la mala fotografía, y del segundo por la premura con que tuvo que rodar⁸⁹. En ambos, el autor muestra una gran capacidad para sintetizar la narración y en los dos, venció diferentes dificultades para llegar a rodarse. Así, a pesar de que en el guion de *Brandy* ya se notaba la obsesión por la perfección y por realizar un texto sin fisuras, es posible que el autor no gozara de todo el tiempo preciso, del mismo modo que ocurriría posteriormente con *Crimen de doble filo*, en el momento de reescribirlo con su coguionista Juan Miguel Lamet. En cualquier caso, a pesar de tratarse de su primera adaptación, es una transposición bastante fiel de *El sheriff de Losatumba* de José Mallorquí,⁹⁰ ya que introduce pocos cambios. No obstante, se encontraría con una crítica poco entusiasta, que no veía con muy buenos

⁸⁷ Robert Hundar es el apodo que normalmente usaba el italiano Claudio Undari, el actor que llegó a participar en más de cuarenta películas, entre ellas cerca de una veintena de *spaghetti westerns*, destacando sus trabajos con Joaquín Luis Romero Marchent. Precisamente con este mismo director rodó *El sabor de la venganza* (1963), película que mantiene varias coincidencias con la de Borau, como el hecho de contar como director de la Banda Sonora con Riz Ortolani. Esta similitud es comprensible si tenemos en cuenta que en ambos textos trabajaron los mismos productores, Alberto Grimaldi a través de su P.E.A., y Eduardo Manzanos, en este caso, bajo el sello de Cooperativa Fénix Films y no la acostumbrada Copercines, como era la norma en sus colaboraciones junto al mayor de los Romero Marchent, director de *Antes llega la muerte* (1964) y 12 capítulos de *Curro Jiménez*, fallecido en 2012. Por su parte, Robert Hundar, tras realizar *Ponte Milvio* (2000), se retiraría del mundo del cine hasta su muerte en 2008.

⁸⁸ “*Brandy*”, *ABC*, 6 de noviembre de 1964, p. 90. Desde que debutara como actriz profesional de la mano de Fernando Fernán Gómez, primero en teatro y posteriormente en el cine con su quinta película *La vida alrededor* (1959) y *Hay alguien detrás de la puerta* (Tulio Demicheli), la actriz María Teresa Blasco (“Maite”) protagonizó dieciséis textos filmicos, entre series y películas. Para una lista total de sus películas puede consultarse su página en IMDB: <http://www.imdb.es/name/nm0087679/>

⁸⁹ Heredero, *op. cit.*, p. 168.

⁹⁰ Publicada con el seudónimo de Carter Mulford, en la colección de novelas del Oeste de la editorial Clíper, la editorial barcelonesa que, durante las décadas de los 40 y 50 del pasado siglo, se dedicó a la producción de álbumes de cromos, tebeos y literatura popular, en especial novelas del oeste. Su editor, Germán Plaza, publicaría entre 1943 y 1949 su primera colección: “Novelas del Oeste”, en donde aparecería en septiembre de 1944 la primera novela de *El Coyote* de José Mallorquí, a la que seguirían casi doscientas más. Para más datos puede consultarse la obra de Jesús Cuadrado, *Atlas español de la cultura popular: De la historieta y su uso (1873-2000)*, Madrid, Ediciones Sinsentido/Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000, pp. 320 y 1001-1002.

ojos que un joven titulado en la Escuela Oficial de Cinematografía debutara en un campo “tan impropio” como el del *western*. Puede afirmarse que en estos dos primeros trabajos, el contexto se imponía como arenas movedizas, en la que siempre es difícil avanzar en el rodaje, como generalmente ocurrirá con el total de su filmografía. En este texto en particular, el propio autor, con cierta pena, reconocía a Agustín Sánchez Vidal que había sido el único en el que había tenido que cortar el rodaje⁹¹. A pesar de estos inconvenientes, en los textos se atisba esa impronta personal tan propia de nuestro director⁹².

2.1.2. *Crimen de doble filo* (1965): thriller dramático

*Es indudable que Borau cuenta con estimables aptitudes según se desprende del desarrollo de *Crimen de doble filo*, en el que no sólo se plantea las situaciones de misterioso interés necesario en el género policiaco, sino que ha estudiado magistralmente la psicología del personaje central, un ser pobre de espíritu, incapaz de sobreponerse a las debilidades y angustias que el dominan, hasta definirse con toda magnitud y elocuente expresividad⁹³.*

El hecho de que, al margen de la escasez de medios con la que se rodó, *Brandy* hubiera sido bien recibida por cierta crítica, proporcionó a Borau una segunda oportunidad para poder demostrar sus grandes cualidades como cineasta. En efecto, *Crimen de doble filo* (1965) revelaba ya claros indicios de su inmenso potencial como hombre de cine, permitiéndole realizar una relectura de códigos existentes a través de un clasicismo renovador. En efecto, en este texto fílmico, como ocurrió con sus predecesores, se observa esa férrea y constante voluntad por apartarse de los límites del cine español de aquella época, intentando superar tanto la narrativa clásica como la vanguardia más acomodaticia. Borau se aleja de los esquematismos huecos que podían

⁹¹ *Ibíd.*, p. 60.

⁹² A pesar del tiempo pasado desde entonces, quedan sin embargo algunas dudas o curiosidades no resueltas del todo, mencionadas discretamente en la página *web* “La abadía de Berzano”, a saber: el hecho de que en numerosas fuentes foráneas se señale al italiano Mario Caiano (el director italiano que para entonces ya había dirigido dos *western*, *Las pistolas no discuten* (1964) y *El vengador de California* (AKA, El Signo del Coyote, 1963) como co-director del film (a fecha de hoy en la página *web* de IMDB); dato que es totalmente omitido en los textos españoles a los que hemos tenido acceso. A este respecto puede consultarse el *link* <http://cerebrin.wordpress.com/tag/dossier-robert-hundar/page/2/>. En la Biblioteca Nacional de Madrid se haya registrado el guion original en multicopista (Copias Monis, 1964) y atribuido en exclusiva a José Mallorquí.

⁹³ “*Crimen de doble filo*”, Alfonso Sánchez, *ABC* (ed. de Andalucía), sábado 14 de mayo de 1966, p. 63.

darse de manera más especial al tratarse de un texto de corte policial, género que todavía no se había asentado en España. Además, en su segundo largometraje, Borau podía dar mejores muestras de sus posibilidades técnicas dentro del discurso narrativo, al contar con un guion más elaborado realizado por Juan Miguel Lamet y Rodrigo Rivero Balestia⁹⁴. El rodaje de este texto mostraba, por un lado, que Borau seguía sin poder adentrarse en el cine de autor, continuando con el abordaje de géneros tradicionales -de manera paralela a lo que hacía su compañero Manuel Summers en la comedia⁹⁵- y, por otro lado, descubría su solidez narrativa y en cierto modo su admiración por los modelos genéricos del cine clásico norteamericano.

En el tiempo concentrado del film (86') se nos presenta la historia de Andrés Salas (interpretado por Carlos Estrada), un pianista con talento, pero sin suerte, que vive encerrado en su piso de una vieja casona componiendo, en espera de un futuro mejor⁹⁶. Cobijado en un barrio castizo y a la sombra del que fuera su padre, un reconocido artista en su momento y de su atractiva esposa Laura (Susana Campos), pasea su vida bajo un techo gris, siguiendo una rutina apenas rota para acudir a comprar tabaco, ir al bar o asistir a algún concierto. Andrés vive con cierta apatía, provocada por una mezcla de frustración y culpabilidad por no haber sabido estar a la altura de su padre, así como por la extraña lejanía que parece provenir de su mujer. Esta monotonía queda truncada cuando una noche, al ir a pedir cigarrillos a su vecino, descubre su cadáver en los bajos del edificio donde vive. Andrés llama a la policía y denuncia el crimen, pero omite que también ha visto al que puede haber sido su asesino ante el temor a posibles represalias.

⁹⁴ A pesar de que Juan Miguel Lamet había realizado ya una película como director (*Los inútiles*, su primera y última película), *Crimen de doble filo* supone su primera obra como guionista, mientras que Rodrigo Rivero, también primerizo, realizó ese mismo año como guionista *Los dinamiteros* (1964). Esta experiencia negativa alejaría a Borau, en el futuro, de dirigir películas que no siente suyas, rechazando filmes como *Las cosas del querer* (1989), que le ofreció Andrés Vicente Gómez y que posteriormente llevaría a cabo Jaime Chávarri, o una nueva versión de *Sangre y arena*, que Frade le propondría en su estancia en Los Ángeles.

⁹⁵ Summers, como Camus, fue uno de los escasos cineastas del NCE capaz de desarrollar una carrera cinematográfica más o menos con cierta normalidad. Así, a pesar de rebajar por momentos sus planteamientos críticos, el director que se había estrenado con un primer texto fílmico, *Del rosa al amarillo* (1963), crónica sensible de dos amores, uno adolescente y otro crepuscular, obtendría un considerable aplauso del público, imponiéndose como la esperanza comercial de García Escudero. No en balde, tal y como indica Casimiro Torreiro en el capítulo “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)”, en VVAA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 317, llegó a lograr “todo un récord” al conseguir realizar una película por año, entre el estreno de su primer trabajo y 1970.

⁹⁶ Carlos Estrada contaba ya con 31 películas, con papeles especialmente importantes como el de Héctor en *El rufián* (1962), por el que recibió el Premio Nacional del Círculo de Periodistas Cinematográficos de Argentina o el de Ramiro en *Tía Tula* (1964).

A partir de aquí, y con la entrada en escena del tipo que Andrés vio salir del portal, tenemos un interesante *thriller* que si bien, en ciertas fases, puede parecer algo premioso y previsible sorprende con un efectivo giro de guion. Borau muestra dotes de excelente sobriedad que se conjuga con la filmación de planos cercanos al expresionismo que juegan con la perspectiva del espectador, sin por ello dejar de atraer la atención sobre el desarrollo de la trama. El texto se desarrolla como un buen *thriller* ganando en intensidad paulatinamente: por un lado, tenemos las presiones de la policía, que sospecha que Andrés sabe más de lo que ha contado, y por otro, el acoso de los culpables del asesinato que no dejan de acecharle con llamadas telefónicas intempestivas, controlando las entradas y salidas de su casa o con constantes seguimientos en plena calle, ya sea para impedir que hable, o bien por temor a que haya hablado. Este clímax hace que Andrés caiga en un estado de sugestión mental cada vez más obsesivo, que trastocará su vida rutinaria y familiar, poniendo de manifiesto su carácter apocado. Al borde de la enajenación mental, acabará por dar muerte al sospechoso que le sigue hasta su casa. Cuando interviene la policía, no da crédito a la versión del protagonista, que no es otra que la realidad, debido a su estado paranoico.

Si bien el interés se centra en el drama interno de un hombre que renuncia a hacer lo adecuado por miedo a ser censurado o desaprobado por la sociedad, el conflicto ético se sustenta sobre el sentimiento de culpa, verdadero protagonista de la trama. El personaje se debate contra sí mismo, o si se prefiere, contra su propio carácter pusilánime, que no puede vencer y que yace instaurado en su interior, como complejo de Edipo. Por otra parte, Andrés es un hombre cuya vida parece que viene de fuera, es decir, que en cierta forma los demás van construyendo su existencia, quedando reducido a una total pasividad, en su condición de hijo de familia acomodada, en una compleja estructura que impide a los individuos ser ellos mismos. Este peso social, de tintes costumbristas, que de algún modo supone un modelo que se repetirá en los sucesivos trabajos del director, puede subrayarse en Laura, en apariencia un personaje secundario, perdido en un universo meramente masculino. Un prototipo calculador y frío que busca su propio interés por encima de todo y que sin duda constituye el personaje que mejor encarna el trasvase sociocultural de los esquemas clásicos del

género norteamericano, como figura perteneciente a una clase media acomodada, mientras la sociedad española padecía la dictadura franquista⁹⁷.

➤ **Elementos para el análisis**

A pesar de que se trata de un texto con un guion y un argumento bien sólidos y que ya denota unas ideas claras en la concepción del tipo de cine que quiere hacer Borau, esta obra, como su antecesora *Brandy*, son textos realizados por encargo, ya que ambos parten de guiones elaborados, por lo que nuestro autor no goza todavía de la libertad con la que le gusta hacer cine. Será lejos del enrarecido y sugerente Madrid, en el Cono Sur americano, con *Hay que matar a B* (1974), cuando podrá realizar textos más personales, acorde a lo que será su futuro como cineasta. No obstante, también en este texto fílmico se perciben varias características que continuarán en sus trabajos siguientes. Prueba de ello resulta el elenco de personajes desarraigados y grises que se mueven por el metraje de *Crimen de doble filo*, atrapados en sus circunstancias, junto a una tensión que se agita en su interior. Toda una revisión del tema clásico del falso culpable de Hitchcock, entrecruzado con el influjo humanista de Georges Simenon. El film, como intriga en ambientes musicales, goza de una gran cantidad de elementos del género, con el objetivo de dotar a la atmósfera de significación, con la que se puedan identificar los personajes y los receptores.

Del mismo modo que ocurría *En el río* y en paralelo al gusto de los naturalistas franceses, para Borau un personaje está unido e influido por el espacio en el que vive, normalmente agresivo o peligroso, de tal forma que casi se puede decir que este constituye un personaje más. Asimismo, en la cinta, el receptor textual comparte esa sensación claustrofóbica a la que parece estar sometido Andrés; un personaje que despierta de su mundo cotidiano para comenzar a vivir una pesadilla, al mismo tiempo que va percatándose de que antes yacía en un mundo irreal. Borau presenta así un *thriller* dramático centrado en la historia de un pianista tímido y solitario, un antihéroe

⁹⁷ En los años ochenta, el auge del cine negro sirvió como contrapunto audiovisual a los altos índices de lectura que alcanzará la novela negra en España, mostrando cómo ese “trasvase sociocultural” de Norteamérica se vinculaba a España con la profunda huella de la dictadura. Valga como ejemplo las cintas de Vicente Aranda de esa época, como son *Asesinato en el Comité Central* (1982), basada en la novela de Manuel Vázquez Montalbán, película policíaca irónicamente teñida de política; así como *Fanny Pelopaja* (1983), retrato sin concesiones de una joven de suburbio y de un policía corrupto; así como las conocidas *El Lute: camina o revienta* (1987) y *El Lute II: Mañana seré libre* (1988). Junto a este autor podemos señalar otras cintas como *El caso de Almería* (1981) de Pedro Costa o *Adiós pequeña* (1986) de Imanol Uribe, trasposición de la novela “El mono y el caballo” de Andreu Martín, como ejemplos de una extensa filmografía con este tema.

de personalidad frágil y carácter débil. Es esa debilidad, sus dudas y su pusilanimidad -entremezclada con una solapada timidez-, las que confluyen en un miedo que le impide contarle a la policía todo lo que ha visto y oído. Al no actuar en el momento en el que debía hacerlo, es el miedo y no la conciencia el que se va apoderando de él; al tiempo que aumenta la sensación creciente y agobiante de que alguien le sigue, de que alguien controla sus movimientos. Todo ello bajo la mirada de un espectador que, en cierta forma, se ha convertido en cómplice, al haber presenciado el crimen. Como película híbrida de *thriller* y cine negro -con unas gotas de cine costumbrista- combina drama y suspense, conducida con un pulso narrativo firme, siguiendo los parámetros clásicos del género establecidos en el cine negro francés y estadounidense. Con una acción más latente que implícita, como ya hemos visto, el miedo se sustantiva, intentando contagiar al espectador ante la amenaza del peligro inminente que acecha a Andrés, llegando al pavor, con la consecuente ofuscación de sus facultades.

A pesar de que el texto era un nuevo encargo (insistimos en este dato porque el propio Borau lo señaló en numerosas ocasiones, al entender que, como *Brandy*, no era un texto propiamente suyo), posee una ambientación muy lograda en la presentación de una atmósfera opresiva, gracias a la preferencia por escenas en espacios cerrados. Efecto subrayado a través de la magnífica fotografía en blanco y negro de Luis Enrique Torán, que permite dotar a la historia de un mayor expresionismo. Pero el texto fílmico no sólo llama la atención por ser una obra de género, al margen de las habituales producciones de *serie B*, sino por una milimétrica puesta en escena, un efectivo empleo del montaje y, finalmente, por el duro carácter de su historia, en absoluto condescendiente con sus protagonistas.

En este tipo de género, el nudo de la historia pasa a ser la dura lucha de los estamentos policiales, normalmente a cargo de un experimentado policía, enfrentado a quienes cometieron el delito y que finaliza tradicionalmente con la detención o con la muerte de quien violó la ley. Sin embargo, el texto presenta una trama más compleja, manteniendo la intriga con una intensidad creciente, a la vez que proliferan diversos puntos de vista sobre un mismo hecho. Esto se consigue gracias al desconocimiento de la identidad del asesino, con un discurso narrativo que invita al espectador a sospechar de diversos personajes, variando su perspectiva, así como de la actitud de la policía frente a Andrés, creyéndole presunto culpable. El propio protagonista, en su debate

interno confiesa: “Todos son culpables”, invitando al receptor a adentrarse en la realidad fílmica bajo la concepción de que uno es culpable hasta que demuestra lo contrario. Una connotación ideológica peligrosa, que insinúa tanto una crítica social a esa clase burguesa acomodada como una crítica política, con la constatación de posibles aspectos negativos del régimen, a través de un retrato poco complaciente de la policía. Este tipo de cine policíaco, a pesar de mantener las normas propias del género, presenta un certero desarrollo argumental; un discurso narrativo que se nutre recíprocamente y de manera paralela de la atmósfera de sugerencias y medias verdades que invaden el texto fílmico, en el que guion y argumento se unen conforme a la perspectiva del cineasta. Se constata ya así un Borau capaz de cargar las imágenes de significados que permitan diversas lecturas. Valga recordar como ejemplo el cartel situado en el bar donde Andrés acude el día en que descubre el asesinato del afinador; en el mismo figura “Los miércoles cocido”. De esta forma, la convivencia entre lo denotativo y lo connotativo es subrayada a través de un lenguaje metafórico que continuará persistiendo en todos sus textos fílmicos posteriores.

Todo ello permite trascender la acción y sugerir una reflexión sobre las conductas humanas. A través del análisis de la mente ante situaciones de máxima presión, se aborda la dificultad de escoger entre diferentes posiciones distantes y la posibilidad del bien como valor otorgado a la acción individual. La reflexión y la duda se personalizan en una siniestra presencia amenazante e intimidatoria, incluida en la comprensión del entorno, de las personas y de uno mismo. El bien individual y social adquiere más posibilidades si se contextualiza históricamente el texto y se entiende el drama de Andrés como un símbolo de las presiones y chantajes a los que se vieron sometidos los ciudadanos a lo largo de la dictadura: un estado opresivo reflejado en el retrato tan poco complaciente que Borau hace de la policía y de las autoridades y una sociedad agazapada por un ambiente hostil, represivo y autoritario.

➤ **Personajes**

Andrés Salas, el protagonista interpretado por Carlos Estrada, representa un personaje culto, al ser hijo de un pianista de cierta fama. Como tal, se vincula a una clase social burguesa acomodada tanto por sus gustos y profesiones como por su nivel adquisitivo, disponiendo de una cómoda vivienda e incluso de una tienda en los bajos

de su propia casa. A lo largo de la trama el protagonista irá evolucionando hacia un estado paranoico. Así, si primeramente se nos presenta un Andrés adormilado en la monotonía de su vida, su despertar a una nueva realidad hace que vaya perdiendo lo que sólo era un aparente estado de serenidad y tranquilidad, hasta llegar a un complejo de manía persecutoria. El autor juega con un motivo real, una verdad oculta de la que sólo es consciente el protagonista y por ende, el espectador. Sin embargo, a pesar de existir un motivo real, Andrés no puede controlar la situación, hiperbolizando sus miedos. El miedo es el que acaba manejando el timón de su vida, ante el elemento intruso –el asesinato, la muerte-, y determina la construcción de ese castillo de naipes en el que el protagonista acaba por encerrarse. Un miedo ocultado y oculto, que fundamentalmente empieza y acaba en su baja autoestima y en la mentira de la vida que lleva.

Laura, la mujer de Andrés, interpretada por Susana Campos, resulta ser aparentemente pasiva y lineal; en un primer momento, parece estar destinada a ser la mujer atractiva del protagonista. Hija de una familia acomodada representa el papel de mujer perfecta. Sin embargo, el distanciamiento con que trata a su marido -y que se encarga de recoger muy sutilmente Borau- indica que bajo ese aparente armazón de mujer feliz, se esconden con cierta dificultad algunos secretos. Cuando el espectador conozca toda la historia, una vez se haya revelado “su secreto”, no le resultará casual que la vida del protagonista se convierta en un infierno. Por eso, conforme avanza el texto, el centro de atención del espectador se irá moviendo hacia su figura, generando otra dimensión de los hechos. Si en un plano oficial Laura y Andrés viven una perfecta vida de casados, en el plano no oficial, Laura se presenta calculadora, en esencia una “mujer fatal”, capaz de vivir una vida adúltera con Claus y de encaminarlo hacia el asesinato. Su miedo ante el acoso de su vecino, que la amenaza con proclamar “su pecado” y provocar así un escándalo, es que descubra que, en el fondo, ella es el reverso de Andrés. Ambos, marido y mujer, se mueven por el miedo, el temor a que se revelen sus secretos y se acabe conociendo la verdad. Laura podría haber encarnado un personaje independiente; su infidelidad podría haber sido un gesto de rebelión ante la posición de sumisión que la sociedad le obliga a aceptar en el seno conyugal. Sin embargo, y a pesar de encarnar una crítica velada a esa, en teoría, perfecta vida conyugal burguesa, queda reducido a un personaje secundario en la existencia de Andrés, quien desconoce su doble vida. A su vez, la falta de empatía que provoca en el espectador su comportamiento, al preferir salvarse antes que ayudar a su marido

“inocente”, subraya la figura de mujer fatal, tipo de mujer característico del cine de género negro norteamericano.

Ignacio Ruiz, en el papel de inspector, interpretado por el gallego Antonio Casas que ya había trabajado con Borau en *Brandy*, es un hombre casado y con tres hijos. Como cabeza de familia numerosa, se opone de alguna manera al binomio que forman Andrés y Laura, quienes “casualmente”, en oposición a la moral imperante en la época, no tienen hijos. Sin embargo, a pesar de responder a ese canon impuesto, mantiene un aura grisácea otorgando un matiz especial que, en parte, dista de otras propuestas del género. Su humor, que recuerda al protagonista de tantas novelas de Manuel Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho, es usado para que el espectador muestre empatía por él.

Claus Hans, el amante alemán de la mujer, que interpreta Paul Eslheman, es el encargado de desencadenar toda la trama, al ser chantajeado por Palavisso, el muerto que se ha encontrado Andrés. Para defender a su amante, Hans matará, de la misma manera que acabara siendo asesinado por el protagonista.

Antonio Palavisso es el afinador usurero que vive en la planta baja del edificio. A pesar de aparecer muerto al comienzo de la película, tiene una función fundamental en la trama narrativa. Como ya hemos adelantado, el espectador se enterará de que su asesino es Claus Hans, quien lo mata porque intentaba chantajear a Laura, amenazándola con dar a conocer la relación con su amante.

Junto a los personajes principales, cabría destacar la figura de don Sixto, interpretada por José María Prada, que da vida a un sastre que vive frente a Andrés; un hombre que parece saber más de lo que aparenta y que sugiere, aunque sea tímidamente, cierta ambigüedad sexual. En el elenco de actores y personajes secundarios, también resalta Erasmo Pascual, encarnando al conserje del teatro Eslava; el actor para entonces ya bastante conocido Emilio Rodríguez como Julio Cuétar, y Alfonso Rojas como Antonio el afinador. Otros, como el interpretado por Héctor Quiroga, el músico de la orquesta, son más planos, como evidencia el hecho de que el espectador nunca sepa el nombre del personaje, sirviendo tan sólo para acompañar el hilo narrativo. Entre estos papeles destaca el jovencísimo Juan Luis Galiardo, quien hasta entonces únicamente había aparecido en algún cortometraje (si exceptuamos su pequeño papel como el novio

de Mica en *El camino*, 1963) y que aquí interpreta el papel de fotógrafo de la policía. Cabe por último resaltar la impronta argentina, con la participación de diversos actores de esta nacionalidad, que, en su tiempo, llegaron a tener cierto reconocimiento, como Carlos Estrada y Susana Campos. Por su parte, el supuesto origen alemán del amante de Laura muestra el gusto de nuestro autor por superar cualquier frontera.

2.1.3. *Hay que matar a B* (1973): hacia una ética colectiva

*La película trata precisamente de un personaje que fracasa por no integrarse en la sociedad en la que vive y trabaja, y por remitirse a una patria idealizada y lejana*⁹⁸.

En la última etapa del régimen de Franco continúa la labor iniciada por la Escuela Oficial de Cinematografía, creada en 1962 y de la que saldrían casi todos los realizadores noveles de esos años. Autores de la talla de Mario Camus, Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Miguel Picazo y el actor y director Fernando Fernán Gómez intentaban imponer sus criterios frente a la proliferación del cine de comedia y el subgénero bautizado como de “destape”. De entre los textos filmicos más personales de la época sobresalen *Tristana* (1970) rodada por Luis Buñuel en España y *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice. Ambos directores, especialmente admirados por Borau, que los consideraba dos de los autores más importantes e interesantes de la historia del cine español, se acercaban a un cine diferente y menos comercial. Dos pilares en los que, de alguna manera, se inscribiría *Hay que matar a B*, texto filmico que podríamos considerar una llamada de atención a la conciencia política de los españoles satisfechos de sí mismos⁹⁹. El director, reafirmando su independencia creativa, volvía a colocarse detrás de la cámara nueve años después de su frustrado *Crimen de doble filo*, de la que pensaba que había sido “hecha sin la libertad necesaria”¹⁰⁰.

⁹⁸ Borau en la entrevista de Miguel Marías, “Segundas oportunidades”, en *Dirigido por...*, 25 (julio-agosto 1975).

⁹⁹ John Hopewell, *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones el Arquero, 1989, p. 104. En su momento, tuvo que hacer frente a renombrados textos filmicos del cine español, como la citada cinta de Víctor Erice o *Ana y los lobos* (1973), *La prima Angélica* (1974) y *Cría cuervos* (1976), las tres películas de Saura que, como *El espíritu de la colmena*, contarían con mejor acogida por los medios especializados del momento, hecho que las ha catapultado al reconocimiento dentro de la historia del cine español de la época. Por ello, se tienden a obviar con demasiada facilidad los logros de *Hay que matar a B*.

¹⁰⁰ Según señala el propio Borau: “eso me llevó a plantearme si valía la pena seguir haciendo películas

Tras conseguir poner a punto una última versión de guion -una obsesión que, por otra parte, le venía acompañando desde hacía años-, Borau empieza a filmar el texto en junio de 1973. Para este rodaje ya llevaba dibujado -como siempre hará a partir de entonces- cada uno de los planos, pretendiendo rodar en Vigo, Madrid y Caracas. Finalmente, se presentó un nuevo texto en el que, junto a Borau, trabajaría Antonio Drove, otro autor maldito que fue alumno en las clases de guion de nuestro autor¹⁰¹. El codirector explicó en su momento que el texto, influido por los poemas “Laberinto” de Borges y “La ciudad” de Cavafis, suponía, en esencia, una crítica contra ese “héroe individualista e insolidario que cree manejar su destino y que en realidad es manejado por fuerzas sociales que desconoce”¹⁰². Ciertamente se construye la personalidad de Pal a modo de laberinto borgeano, como emblema de un caos en el que yace el Minotauro; mientras que el espacio que le rodea se presentaría, según el poema de Cavafis, como la ruptura con la imagen de un *paraíso perdido*, en una desmitificación del espacio -ya sea Alejandría o cualquier ciudad-, despersonalizado y distante, que se transforma en una ciudad "metafórica", en la que evocar los conflictos morales de los hombres. El texto filmico adelanta cómo será el cine de Borau: historias de amor y desamor, y soledad, mucha soledad, a través de personajes ambiguos, con los que resulta difícil identificarse.

Hay que matar a B transcurre en un país indefinido de Latinoamérica, mezcla de Chile, Uruguay y Argentina, caracterizado por un desorden continuo. Incesantes huelgas y manifestaciones claman para que regrese del exilio un carismático líder político al que la policía local denomina B. En este contexto, Pal (Darren McGavin), el protagonista, un inmigrante húngaro, es un camionero que vive ajeno a todo el conflicto que se está desarrollando en el país, por lo que no duda en conducir un camión cuya carga desconoce, convirtiéndose en un esquirol. Desde el principio, cuando Pal dispara sobre un ocelote¹⁰³ y comenta a Jani (Pedro Díez del Corral) su intención de seguir trabajando ajeno a la huelga convocada, se pone de relieve tanto su fuerte individualismo como su egoísmo. Poco después, en el almacén de carga, Pal hace caso omiso de las amenazas de

que no me convencieran, y decidí que no”. En Martínez de Mingo, *op. cit.*

¹⁰¹ Junto a Iván Zulueta, Antonio Drove fue sin duda alguna uno de los directores preferidos de Borau. Drove afirmó en su momento: “Borau fue para mí un maestro. Fue profesor en la Escuela de Cine y aprendí muchas cosas de él, sobre el valor de una imagen cinematográfica y sobre planificación. Le debo mucho”. En *Dirigido por...*, 20 (febrero 1975), p. 24.

¹⁰² “Entrevista con Miguel Marías”, en *Dirigido por...*, *ibíd.* Y citado por Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰³ El ocelote es un animal que puede localizarse en todos los países de América, desde el sur de Estados Unidos hasta el altiplano de Chile, el norte de Argentina y el Uruguay.

los huelguistas, carga la mercancía y emprende el viaje junto a su compañero. A la mañana siguiente un personaje le ruega poder ir con ellos y, ya en la carretera, unos piquetes le retienen. Su acompañante se descubre como miembro del piquete, que les amenaza con una pistola e incendia el vehículo. Tras una refriega, el camión termina despeñándose por un terraplén con Jani dentro. Ante esta situación, Pal denuncia lo ocurrido, negándose a admitir que sea un accidente. En un cúmulo de desgracias, dado que no tiene el camión asegurado, sufre un viraje más drástico y acaba en el paro, siendo además agredido por varios hombres. Una vez recogido por Luci (María Cristina Heredia), la hermana de Jani, vuelve a la pensión de la madre del fallecido. Se trata de Julia (Patricia Neal), una compatriota que le prestó el dinero para poder comprar el camión. Obligado a dar explicaciones de todo lo ocurrido a su madre, le promete que le devolverá el dinero, se vengará de los asesinos y se marchará del país con ellos.

Para concluir este “encadenamiento de desgracias”, al día siguiente se encuentra en su habitación con el detective privado Héctor Alaviso (encarnado por un excelente Burgess Meredith), que le anima a participar en un chantaje. Desde la primera aparición del misterioso personaje, lavándose los pies en una palangana, existe la sensación -que se irá incrementando progresivamente- de que, en cierta forma, está dirigiendo al personaje principal. Así, ante el encargo de seducir a Julia (Stéphane Audran), para demostrar su infidelidad a un rico empresario del país, metido en política y conocido como Rodolfo Daniel, Pal entra en el juego de la extorsión. Atraído por un reclamo económico y sexual y bajo las instrucciones del detective, consigue acostarse con Julia, quien le confiesa su intención de querer marcharse de allí y empezar una nueva vida. Pal, que ha ido dejando evidencias de su nueva relación al supuesto detective, compra dos billetes para irse a Europa y mientras la situación política del país va llegando a su clímax, como reflejan las diversas manifestaciones a favor del aclamado líder B y tras prenderse fuego la fábrica de cervezas del magnate, el protagonista declara su amor a Susana y le propone a Julia volver al país natal de ambos. Poco después, cuando Susana encuentra en su apartamento el cadáver del industrial, descubre la trampa urdida contra Pal. Todas las pruebas demuestran su relación con la amante de Daniel, quedando sin coartada cuando el supuesto detective se presenta en la comisaría y niega ser tal persona. Atrapado como está, se le ofrece la posibilidad de matar a B, para quedar sin culpas. Descubierta la trampa, Pal, al no ver otro remedio, acepta ser utilizado por los agentes del gobierno, concedores de su excepcional puntería, para asesinar a B. Así,

tras ver a Susana y confesarse mutuamente, la policía le lleva hasta un punto estratégico en un aeropuerto, dotándole de un fusil de mira telescópica, con el que liquidará a B cuando baje del avión. Cuando el protagonista intenta escapar, la policía lo acorrala y abre fuego contra él abatiéndolo. Su culpabilidad ha sido silenciada.

El texto fílmico que, en un principio, iba a tratar sobre inmigrantes vascos, pero que la censura obligó a “nacionalizar” como húngaros, se envuelve en un marco de evidente crítica, si bien esta se enfoca más en el individuo que en la sociedad o el contexto político. Al mismo tiempo, el texto se impone como una reflexión sobre el mito de la patria, como señala el propio autor:

La idea fundamental de *Hay que matar a B* es la del antinacionalismo. Para mí, el nacionalismo es una pasión que obnubila, que corrompe, que engaña; un criterio con el que se justifican las guerras, los egoísmos económicos y hasta los fracasos personales. Y Pal (el protagonista del film) es una consecuencia de ese nacionalismo romántico, donde la patria es un refugio cómodo, un pretexto para evitar problemas y justificarse a sí mismo¹⁰⁴.

La causa de la decepción del protagonista, así como de la gente que aparece en la película, puede deberse al régimen político existente en el país, consecuencia de su profundo individualismo. Pal aparece como un hombre anónimo que defiende su posición frente a los demás para proteger su futuro. Si bien sólo le mueve su propio interés, no es menos cierto que la sociedad que le rodea aparece también despersonalizada. *Hay que matar a B* es una metáfora que representa el desequilibrio entre lo individual y lo social en un mundo alienado, la cual encarna una visión nihilista del hombre, una reflexión sobre el nacionalismo y un alegato contra la insolidaridad; algo que se refleja en Pal, quien encarna un individualismo a ultranza, algo que no le convierte en un ser libre, sino todo lo contrario: “Un mercenario, en un fracasado, en cómplice y víctima propiciatoria de una maquinación que no comprende: que su ficticia independencia hace de él un instrumento; que su falta de solidaridad le reduce a la impotencia, condicionándole a una soledad patética e irremediable¹⁰⁵.”

¹⁰⁴ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰⁵ Miguel Marías, “José Luis Borau. El francotirador responsable”, *Dirigido por...*, 26 (septiembre 1975).

➤ Elementos para el análisis

La obra supone un perfecto ejercicio de “minuciosa, paciente y calculada desintegración de la narrativa tradicional”¹⁰⁶, lograda por la equidistancia del director con los personajes, lo que permite desmitificarlos y colocarlos como objeto de reflexión, al mismo tiempo que evita que el espectador pueda identificarse *a priori* con ellos. Estamos ante un cine de autor -por muchas reticencias que el propio cineasta tuviera a este calificativo-, caracterizado por un lenguaje sencillo y escueto sólo en apariencia, para contar una historia complicada¹⁰⁷.

El texto mantiene múltiples sugerencias a la vez que se va construyendo una tupida red entre Pal Kovak y el entorno sociopolítico del que pretende huir. Así, desde el primer momento, cuando unas manos rebuscan en un archivo hasta dar con la ficha de Pal Kovak, la narración apela a la percepción audiovisual directa y participativa de manera sólida y coherente¹⁰⁸. La inserción del misterioso fichero negro apostilla los momentos decisivos del protagonista hacia el precipicio al que se dirige. Arruinado y más o menos atormentado por la muerte de su compañero, no se desvelará el alcance de las primeras imágenes hasta el momento en que el empresario aparece asesinado; el espectador descubre entonces qué buscaban realmente esas manos de la primera secuencia (focalizadas en un primer plano que permite ver el rostro del hombre que está detrás de todo y que se dedica a manipular a los personajes como si fueran marionetas). Son esas manos las que, con cierto regusto unamuniano¹⁰⁹ y con un depurado acento estilístico, concluirán el círculo de la historia, apareciendo por cuarta y última vez en el texto, al poner el punto final cerrando el archivo.

En cuanto a las relaciones personales entre los personajes, Borau dota de especial intensidad visual los momentos compartidos por Pal y Julia, acompañándolos

¹⁰⁶ Heredero, *op. cit.*, p. 332.

¹⁰⁷ Nos oponemos a la perspectiva de tener un “problema de frigidez” defendida por Ángel A. Pérez Gómez en *Cine para leer 1975. Historia crítica de un año de cine*, Bilbao, Ed. Mensajero, 1976. Perspectiva que también criticaría Carlos F. Heredero (*ibíd.*), quien a su vez cita la reseña de José María Carreño, “Crítica de *Hay que matar a B*”, *Nuevo Fotogramas*, 20 de junio de 1975: “una distancia analítica, reflexiva y desmitificadora”.

¹⁰⁸ Es evidente la aparición de elementos dramáticos característicos del lenguaje de Borau que, si bien pueden pasar desapercibidos, no dejan de tener gran significación, como son las chocolatinas y sus cromos o la cerveza, que sirven para facilitarnos la comprensión de los personajes.

¹⁰⁹ Me refiero a la vinculación con el final de *Niebla*, citado ya en su momento por Agustín Sánchez Vidal en “Una meditación sobre las patrias (*Hay que matar a B*)”, *Artigrama*, Zaragoza, Revista del Departamento de Arte, núm. 1 (1984).

de conversaciones secas, cargadas de una impronta lírica marcada por un pasado que parece anidar en su piel. Realidad que se resalta en la escena de la rosa marchita que Pal guarda en su cartera y que entrega a Julia en memoria de Jani, su hijo fallecido. Por su parte, la historia de amor que vive con Susana se sustenta en una dialéctica de apariencia y realidad, en un juego de verdades y mentiras que, en su ambigüedad, acaba confundiendo al espectador con menos aplomo, al quebrar todo atisbo de romanticismo.

En suma, *Hay que matar a B* se presenta como un texto fílmico difícil de clasificar en un determinado género y de difícil identificación con el espectador, por sus complejas y variadas líneas narrativas. Propone una reflexión ética que resalta que el individualismo del protagonista genera esclavitud. El personaje, mercenario cómplice, es, de alguna manera verdugo y víctima de esa estructura “maniquea” que padece y de la que forma parte. El film ofrece un texto sin colores locales, en el que nada es típico o exótico, centrado en un grupo de individuos que optan por no integrarse en su entorno, ni siquiera para oponerse a él.

Hay que matar a B supone la puesta en práctica, en tema y estilo, de los principios cinematográficos de Borau, con gran riqueza de matices y de información visual, a la que ayudan los planos detalle y la situación de los personajes en el encuadre. Un texto basado en una abstracción descarnada, desarraigado y minoritario -como no puede ser de otra manera en Borau-, de gran contención estilística, “amplia y retórica”¹¹⁰. A pesar de ser acusado de plagiar las grandes producciones norteamericanas -pues es fácil encontrar ecos de Griffith-, Borau se distancia bastante del cine de Hollywood, haciendo uso de una abstracción fría y contundente, para presentar la interferencia entre las diferentes esferas de poder, tanto en lo público como en lo privado.

El conflicto civil, que aparece como contexto al principio del texto fílmico, va

¹¹⁰ Crítica de Sánchez Vidal en Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 73. Es interesante a este respecto la opinión de José López Rodero, incluida en este mismo volumen. López Rodero trabajó con Borau, como asistente de dirección, en *La Sabina* (1979) y tras *Falso testigo* (1987), acabaría trabajando como productor en películas como *Flamenco* (Saura, 1995) o en la serie para televisión dirigida por Borau, *Celia*. Según apuntaba el versátil autor, el director aragonés era obstinado y riguroso a la hora de realizar, no encontrando muchas diferencias entre colaborar con él y con Franklin J. Schaffner (con quien trabajó en *Patton* [1970] y *Papillon* [1973]). Para ejemplificar lo dicho, López Rodero comenta la anécdota del ocelote en *Hay que matar a B*: la escena se obtuvo por la obstinación de Borau, a pesar de las dificultades por conseguir el animal y las difíciles condiciones de su rodaje. Para más datos consúltese la entrevista realizada el 18 de septiembre de 1991, recogida en Luis Martínez de Mingo, *op. cit.*, pp. 230-231.

adquiriendo importancia hasta trastocar definitivamente la posible historia de amor de los protagonistas. De tal forma que se pueden establecer dos líneas narrativas paralelas: el deambular progresivo de Pal hacia la destrucción, frente al deseo, cada vez mayor, de “escapar” y volver a su país. Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández apuntan que se trata de “un inclasificable thriller con una dictadura iberoamericana de fondo –los paralelismos con la situación española estaban servidos- que orquesta un interesante discurso sobre las patrias”¹¹¹.

➤ Personajes

El texto fílmico, como su predecesor, no ofrece personajes con profundidad psicológica, aunque se detiene de manera más detallada en los personajes principales. Junto a la pareja protagonista, Pal y Susana, Julia aparece como mujer serena, que mantiene los pies en la tierra, anclada en un presente sin perspectivas, pero con una mayor madurez que Pal. Junto a ella intervienen en la película Burges Meredith (Héctor), Pedro Díez del Corral (Jani), Perla Cristal (Rosita), María Cristina Heredia (Luci), Walter Coy y toda una serie de actores como Luis Prendes, Rina Ottolina, Vicente Roca, Jaime Segura, Luis Induni, Ángel Menéndez, José María Resel, Jaco Doria, Antonio Ross, Luis Ibarrondo y Karl Rapp. El autor pulió un guion previo para condensar personajes y situaciones; se trata de que lo esencial prevalezca, dejando al margen cualquier adorno. Será en su siguiente película, *Furtivos*, donde Borau empezará a dar mayor profundidad y complejidad a los co-protagonistas, no superponiéndolos a la trama, sino convirtiéndolos en personajes revestidos de verosimilitud. Como en la mayoría de sus textos fílmicos (incluso en una obra de tantos personajes como *La Sabina*), los dos personajes más estudiados serán la pareja de enamorados. La relación que se establece entre ambos, tenue y por tanto algo melancólica, queda inscrita como mágica desde el momento en que sus vidas se cruzan. Esta relación se puede vincular con otros textos fílmicos futuros, como *Río abajo/On the line* o *Leo*.

Pal, interpretado por Darren McGavin (en nuestra opinión en el mejor momento de su carrera), es el personaje principal de la intrigante historia de un asesinato sin resolver. El actor que protagonizara películas como *Tierras lejanas* (1945) y *Praderas*

¹¹¹ Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.

sin ley (1955) de Anthony Mann, o *Man Without a Star* (1945) de King Vidor, representa a un hombre desarraigado, un exiliado que en quince años no ha llegado a integrarse en la vida del país que le ha acogido. De ahí que siempre esté soñando con volver a su país; esta idea además va *in crescendo* conforme su vida se va complicando¹¹². Su condición de foráneo lo define ante la sociedad, potenciando su visión insolidaria y patética, aplastado por la impotencia, recubierto de un armazón de rudeza y falso orgullo. En su condición de “extranjero en el mundo”, el personaje no entiende lo que ocurre a su alrededor, ajeno a la huelga y a las injusticias sociales que asolan el país donde vive, fiel a su ética individualista, que de alguna manera sigue el paradigma de Hobbes de que “el hombre es un lobo para el hombre”. Como superviviente, no se ve obligado a plantearse el enfrentamiento entre sus principios éticos, al entender que el fin, su fin, justifica cualquier medio. Su ensimismamiento y su carácter introvertido son cualidades que acompañan y complementan su condición de extranjero, haciendo intuir un mundo interior complejo. Su individualismo convive con una mezcla de pesimismo y sensación de soledad, generando un carácter rico en matices, que contrasta con la personalidad del héroe por excelencia, anteponiéndose a los relatos americanos y, por tanto, constituyendo una figura con la que el público difícilmente se identificará.

Pal es un hombre común, una persona entre tantas que nunca ha tenido ocasión de enamorarse de una mujer como Susana, con quien comenzará una historia de amor destinada a ser breve; es un hombre que se mueve en un entorno hostil, lo que aumenta esa sensación de individualista e insolidario. En esencia, su papel no deja de tener similitudes con el arquetipo de cine negro; su carácter, aparentemente autónomo y decidido, esconde, en realidad, a un cínico desdichado, un ser en profunda contradicción con su naturaleza insolidaria, que en su búsqueda de una mejor vida que le permita resarcirse, acabará convirtiéndose en un asesino. Darren McGavin (en un papel que fue pensado para Jason Robards Jr.), que hasta el momento no había sobresalido especialmente, despunta en esta película, aunque quizá sin llegar a la excelencia, manteniendo una gran sobriedad en la actuación. Consigue transmitir una gran verosimilitud en el personaje que encarna, permitiendo que el público pueda seguir sus andanzas y compartir la sensación de que sus actos, tanto los determinados por el azar

¹¹² Se trata de la revista *Dirigido por...*, 20 (febrero de 1975), pp. 22-27; recogido en la obra de John Hopewell, *op. cit.*

como los propiamente conscientes, estaban programados de antemano, regidos por una “particular providencia”, por una siniestra organización.

Susana es interpretada por la que fuera una de las actrices fetiche de Claude Chabrol, la magnífica actriz francesa Stéphane Audran. Responde al estereotipo de mujer atractiva y fatal, que conduce al enamorado al desastre¹¹³. Si primeramente aparece como la amante de Daniel, capaz de dejarse seducir por Pal, tener relaciones sexuales y fantasear con escaparse con él, posteriormente se presenta como inalcanzable para el protagonista, que parece no estar destinado a la felicidad. Sin embargo, Susana miente, algo de lo que el espectador se percatará antes de que Pal lo haga, ya que el amor de la pareja es fingido por ambas partes; en su desesperación quieren creer que están realmente enamorados y sienten lo que dicen. En cuanto a la interpretación, Stéphane Audran consigue dar el misterio y el perverso encanto que requiere su personaje, especialmente efectista cuando miente con expresiones convencionales al uso como “yo también te quiero”, “desde el primer instante”.

Héctor Alaviso (Burgess Meredith) es un detective privado que comparte habitación con Pal en la pensión de Julia; gracias a él se conocerá la pareja de enamorados. El actor da vida, de manera contundente, a un tipo de personaje muy de género, tan lleno de excesos como de matices. El énfasis en el personaje supone un contraste con la frialdad y sequedad de Pal.

Julia (Patricia Neal), la madre de Jani, abatida por el peso y la soledad de la muerte, es la persona a la que quiere resarcir Pal. La actriz representa un papel en las antípodas del personaje de *Desayuno con diamantes*. Dueña de una poderosa voz, su presencia hace que gane en protagonismo el personaje de la mujer de la pensión, que irá configurándose a lo largo de los diversos guiones que se fueron rehaciendo para la película. A pesar de la enfermedad que padecía, Patricia Neal despliega sus grandes dosis interpretativas, de tal forma que su situación personal no menoscabó su trabajo de actriz.

¹¹³ Chabrol acabaría siendo su marido y trabajaría para él en *La femme infidèle* (1968), *Les biches* (1968), con la que obtuvo una gran fama, *Le boucher* (1970), *Juste avant la nuit* (1971) y *Violette Nozière* (1978).

Otros personajes como Luci, la hermana de Jani, encarnada por María Cristina Heredia, el comisario interpretado por Luis Prendes, Rosita (Perla Crista), el viajante (Vicente Roca), los policías, los asaltantes, el empleado de sindicatos, el sastre o la cantante, ponen el broche al paisaje humano que configura el texto. En *Hay que matar a B*, Borau da muestras de su estilo personal, por lo que no es de extrañar que la considere "la película más pura y rigurosa, en relación con mis creencias particulares"¹¹⁴.

2.1.4. *Furtivos* (1975): fresco rural

*Una película que fuera española hasta las cachas, carpetovetónica hasta la desesperación.*¹¹⁵

Furtivos es el texto más paradigmático de Borau; aunque parece marcado por una abrumadora dependencia histórica, sin embargo se alza como metáfora atemporal. Después de su anterior película, Borau elige lo que la crítica define como una película carpetovetónica -*española hasta las cachas*-, un espejo del presente más rústico, en la frontera entre lo rural y lo urbano, en un marco de "sangrienta impronta". En 1975, la "revolución de los claveles" en Portugal había alimentado en gran parte de la sociedad española las ansias de ruptura con el régimen y un viraje hacia la democracia. La censura seguía, no obstante, trabajando, suprimiendo diálogos o prohibiendo películas como la exhibición de *El acorazado Potemkin* (1925). La tímida liberación censora apenas se observaba en el cine de "destape" y de algunas alusiones solapadas o simbolistas a la realidad. Sin embargo, por difícil que parezca, mientras el franquismo daba sus "últimos coletazos", Borau consiguió superar todos los obstáculos y presentar una cinta de gran compromiso político, crítico retrato de una sociedad oprimida. Tras una larga lucha con la censura, a la que, de alguna manera, consiguió marear a través de trampas y falsas cacerías, Borau presentaba a los espectadores un texto profundamente

¹¹⁴ Según el propio Borau, en Carlos F. Heredero, "Borau", *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, vol. 8, ed. y coord. Emilio Casares, Eduardo Rodríguez Merchán y Carlos F. Heredero (directores de España), Madrid, SGAE, 2011.

¹¹⁵ La cita, recogida por Sánchez Vidal, resume en boca del propio José Luis Borau la intencionalidad de hacer un texto muy distinto a su trabajo anterior, *Hay que matar a B*, ante la irritación que le produjo ser tachado por parte de la crítica de cineasta mimético y americanista. Agustín Sánchez Vidal, *Realizadores aragoneses*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000, p. 72.

contemporáneo, moderno y crítico. Para ello había tenido que desdoblarse en productor, guionista, director, actor e incluso distribuidor para demostrar que era factible construir un texto desde el compromiso personal.

Como ha explicado el propio Borau, la lucha no fue fácil: “Marciano de la Fuente, entonces Director General de Cinematografía en ciernes, me dijo que la película era un disparate político y que sólo llegaría a exhibirse si quitaba todo lo que ellos decían, pero esas mutilaciones equivalían a cortar cuarenta planos y yo no estaba dispuesto a nada parecido”¹¹⁶. Ante esta situación, Borau presenta el texto en festivales internacionales, para poder presionar a España. Sin embargo, nuevamente las razones extrafílmicas se imponen y ni en Cannes ni en Berlín es aceptado. Finalmente, nuestro autor consigue proyectar la película en San Sebastián, teniendo para ello que realizar dos pequeñas alteraciones. El Ministerio opta por autorizar su proyección, pero sólo en el encuentro donostiarra. Sin embargo, Borau sigue “forzando” la situación y plantea que *Furtivos* irá a San Sebastián si se permite su exhibición en el resto del país. El pulso obliga a ceder al Ministerio, mientras que Borau acepta efectuar algunos cortes, de escasa incidencia (la supresión de un plano frontal del Gobierno Civil de Segovia, para que no se pudiera poner nombre propio al gobernador, y una pequeña manipulación de un plano de desnudos). Fruto de esa lucha, poco antes de la muerte de Franco, conseguiría la Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, reconociéndosele la elaboración de un áspero fresco rural que suponía una exploración entre lo legal y lo ilegal.

Furtivos se alza sobre un sólido andamiaje de mitos y arquetipos, en cuya cima se impone la madre devoradora, sin duda alguna una de las más potentes metáforas de la loba-madre-España. Todos los riesgos corridos por Borau en su faceta como productor se vieron compensados por un multitudinario éxito comercial. De esta manera, la cerrazón monolítica, tras cuarenta años de dictadura, no impidió la crítica, reflejada en textos como *Furtivos* o *Cría cuervos* (1975) del también aragonés Carlos Saura. Dos películas fuera de lo normal que suponen la consolidación incuestionable de ambos cineastas. Textos de nítida impronta personal y metafórica, llevados a cabo con un lenguaje cultural de sabor nacional, pero con vistas a un público más universal. Ambos -más que pertenecer a la conocida tercera vía del cine español- se constituyeron como

¹¹⁶ Martínez de Mingo, *op. cit.*, pp. 176-117.

claros indicadores de un cine renovador sin perder su contemporaneidad. A través de la reelaboración de un drama rural, Borau continuaba con el camino emprendido con su texto anterior, renovando temas clásicos. Si *Hay que matar a B* preconizaba un cine auténticamente moderno, *Furtivos* sienta las bases de un cine contemporáneo, actual y netamente español, capaz de anteponerse a los problemas de la época. Así, al igual que *Cría cuervos*, *Furtivos* se estrenó, tras largos meses de prohibición, en San Sebastián, dos meses antes de la muerte del dictador, y la de *Saura* vería la luz después del 20 de noviembre.

Furtivos plantea las sórdidas relaciones de dependencia y dominación entre diversos personajes marginados u ocultos en la escena del cine español, como guardias civiles, *quinquis*, políticos, cazadores, furtivos...: “Lo que yo creía más importante era mostrar que los españoles vivimos lo mejor de nuestras vidas ocultamente. Nos hemos acostumbrado a vivir en secreto lo más querido. Somos furtivos”¹¹⁷. El discurso narrativo plantea un duro melodrama: el protagonista, Ángel, es un cazador furtivo que vive en un bosque con una madre incestuosa y dominante, un personaje tiránico y violento. En uno de sus escasos viajes a la ciudad para comprar “herramientas para la caza” conoce a Milagros, escapada de un reformatorio y amante de un delincuente llamado *El Cuqui*, al que busca la policía. Ángel la protege y la lleva a su casa. La irrupción de dos extraños, Milagros y *El Cuqui*, provocará una catarsis en el cerrado microcosmos del huraño protagonista, que acabará intentando librarse de la férrea tiranía de su madre, Martina. Esta situación se atisba con la primera reacción de la madre tras conocer al elemento “intruso”, Milagros:

Ángel: Será mejor que nadie sepa que Milagros está aquí.

Martina: Yo no quiero saber nada.

(*En ese instante, el protagonista es abofeteado por su madre*)

En el proceder de Martina queda reflejada la relación hostil con Milagros, a la par que muestra su violenta reacción, quizá anticipando el futuro asesinato. De hecho, esta violencia se impondrá siempre que aparezca algún elemento perturbador en la relación madre-hijo. La llegada de Milagros rompe el aislamiento en el que vivían, provocando que Martina se sienta desplazada; ante esta situación, la madre decide denunciar a la que supone una intrusa ante el gobernador, que acostumbra a pasar por su casa con “su séquito” cuando va de caza. Cuando Milagros es detenida por la Guardia

¹¹⁷ Ana Marquesán en homenaje a José Luis Borau, <http://www.scife.es/HOMENAJES.HTM>

Civil, Ángel intercede ante su hermano de leche, el gobernador, y se casa con ella, poniendo punto final a la relación incestuosa que mantienen madre e hijo. En el momento en que aparece *El Cuqui* para llevársela, es descubierto por la Guardia Civil, por lo que huye internándose en la negrura y espesor del bosque. Ante esta situación, el gobernador pide a Ángel que le ayude a capturar al delincuente, pero este lo deja huir, manteniéndose fiel a la promesa que ha hecho a Milagros. Sin embargo, al regresar a casa, su madre le dice que su mujer se ha escapado tras *El Cuqui*.

Esa misma noche, cuando su madre intenta nuevamente meterse en su cama, Ángel la rechaza y poco después, tirotea al ciervo del gobernador. Los guardas forestales le descubren, por lo que instigado por el gobernador y por Martina, no tiene más remedio que hacerse también guarda forestal, para no acabar en la cárcel. A pesar de lo que promete ser su nueva vida, Ángel no ha olvidado a Milagros y en un encuentro con *El Cuqui* en el mercado averigua que su mujer no lo había abandonado. Posteriormente, rebuscando en el cabás colegial del que nunca se desprendía Milagros, deduce que su madre la ha matado para hacerla desaparecer de su vida. En una secuencia final claramente premeditada por Ángel, Milagros se confiesa, oye misa y comulga, para después, concluyendo el acto de una “caza humanizada”, acabar con su vida.

➤ Elementos para el análisis

Como film situado entre el final del franquismo y la transición democrática, subyace en *Furtivos* una fuerte crítica social. Ángel, tras comprar un vestido a Milagros (recién fugada), se acuesta con ella en el hotel más cercano, aunque poco después, cuando le pide que se vaya con él a casa, esta se resiste: “Tú me has hecho un favor a mí y yo te he hecho otro a ti. Estamos en paz”. La mujer aparece como sujeto pasivo en el sexo, propio de la moral de la época. Pero al mismo tiempo subyace como fondo que el poder, como lucha política, no es únicamente propio del Estado, sino que se encuentra en el mundo cotidiano de las relaciones personales. Lo que se establece es un juego de poderes en una clase alienada; un intercambio de intereses en el que Milagros se aprovecha del poder que ejerce sobre Ángel como mujer capaz de complacerle sexualmente. Ángel, a su vez, tiene el poder que se otorga al hombre en las sociedades androcéntricas, que no es otro que el de mantener económicamente a la pareja. Del mismo modo, responde como compañero sexual al papel de hombre otorgado en esa

sociedad estereotipada, siendo más agresivo y directo que Milagros, una mujer más sugerente y provocativa.

Al mismo tiempo, este laberinto de intereses refleja una sociedad donde se impone la ley individual, como representación de un mundo que no puede ni pretende ser solidario. Lo mismo ocurre con el resto de los personajes: el gobernador actúa interesadamente con su hermano de leche y su madre para poder acudir a su casa los días de caza. “Solamente vienes cuando te conviene”, le dice en un momento dado Martina (papel encarnado por Lola Gaos) al gobernador. De igual manera, si “el séquito” que acompaña al gobernador está pendiente de él por mero interés personal, Martina es consciente de que gracias a la vinculación que mantiene con el gobernador puede sentirse segura. En efecto, aunque se trata de una relación más difícil de apreciar, “tener como aliado” a alguien vinculado al poder, compensa a Martina lo suficiente como para “aguantar” a la curia de amigos del gobernador. Por último, *El Cuqui* se aprovecha de Milagros y el propio Ángel lo hace del gobernador, de quien obtendrá el permiso de cazador como guardabosques.

En suma, el texto fílmico plantea una historia de lucha entre distintas soledades, de círculos cerrados y marginaciones, que si bien se repetirá en la breve pero intensa carrera cinematográfica de Borau, nunca llegará a transmitir esa misma inquietud tan descarnada. El propio título del texto, *Furtivos*, anuncia un conjunto de personajes al margen de la norma impuesta, furtivos de la caza, del amor y de la ley; ofrece un bosquejo de una sociedad que vive una doble presión y marginación, exterior e interior. Una España-prisión que aboca a Ángel el alimañero y a Milagros hacia la ausencia total de futuro.

En cuanto al espacio, destaca la presencia simbólica de un bosque de Saja “españolizado”, aportado por Gutiérrez Aragón, que responde a cierto atavismo histórico y cuya existencia nutre el discurso fílmico con importantes elementos imaginativos y juegos metafóricos: la separación bosque-casa-pueblo, la división del espacio físico y el espacio moral o ciertos ecos de fábula universal¹¹⁸. Esta división

¹¹⁸ *Realizadora aragonesa*, Zaragoza, CAI, 1999, p. 172. Manuel Gutiérrez Aragón (Torrelavega, Cantabria, 1942), antes de “coescribir” el guion de *Furtivos* con Borau, había realizado su primera película, *Habla mudita* (1973), con la cual había recibido el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Berlín. La carrera posterior del autor, como guionista y director, jalonada por sus triunfos en

espacial gana en perspectiva con la dicotomía entre el mundo rural y el mundo urbano. Fiel a una temática propiamente “boraniana”, el comienzo del film presenta a Ángel desubicado en la ciudad, a la que acude ocasionalmente para abastecerse de provisiones. Los personajes están condicionados por un entorno hostil, al tiempo que configuran ellos mismos su entorno: reciben y dan violencia. Así, por ejemplo, mientras la madre espera la llegada de su hijo en el autobús, le dice al perro: “Ya viene, ya viene”. Sin embargo, al darse cuenta de que no baja nadie se muestra enfadada, deshaciéndose del perro que se le acerca con cariño: “¡Estate quieto, coño!” (Golpeando al perro y mostrando la violencia que, en definitiva, se respira constantemente a lo largo del film).

Furtivos inicia la trilogía de Borau dedicada a la frontera como presentación del enfrentamiento de espacios superpuestos. El lugar del otro se gesta a través de la frontera –‘puesto y colocado enfrente’-, límite de nuestro yo. Se configura así una superposición espacial presentada en una triple división:

- Los espacios físicos, que suponen los interiores y los exteriores.
- Los espacios secretos, como la relación de Martina con Ángel, la de esta misma con su hijo de leche y el pasado oculto de Milagros con *El Cuqui*.
- Los espacios simbólicos, constituidos por la naturaleza salvaje y el bosque acechante en su silencio, símbolo de lo atávico.

Sin duda es de especial importancia en esta división espacial la fotografía de Luis Cuadrado, quien, en un alarde de contrastes luminosos, será capaz de dar un colorido genuino a los distintos lugares, construyendo una acertada e interesante composición estética¹¹⁹: imágenes plenamente significativas de ese bosque segoviano, dorado y magnífico; o de secuencias particulares como la de la caza del ciervo o la lucha de Martina con la loba, que se clavan con extraordinaria fuerza en los espectadores. La animadversión de la madre hacia Milagros, así como la atracción que Ángel experimenta hacia ella, unidas al aspecto claustrofóbico de las relaciones entre los personajes, desembocará en un drama de final trágico. En el universo de José Luis Borau es palpable el temor a un régimen que se descomponía matando; ese universo es interpretado de un modo excelente por Ovidi Montllor, Alicia Sánchez y fundamentalmente por la soberbia Lola Gaos¹²⁰. La violencia como metáfora de la

grandes festivales, será una prueba de sus excepcionales condiciones artísticas.

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ Sobre la actuación de los personajes, son interesantes las observaciones de Borau en la entrevista con Alfredo Tocildo en *La Gaceta Ilustrada*, 12 de octubre de 1975, pp. 62-65: “Ovidi se metió tanto en el papel de Ángel que nunca me dejó ver su otra faceta de actor”. En cuanto a la dimensión que adquiere

sociedad tiene su máximo exponente en la escena en que Martina apalea a una loba atada que ha capturado Ángel hasta acabar con su vida. Esta escena, en su momento, generó una gran polémica, recibiendo protestas de la Sociedad Protectora de Animales, que pidió que se sancionara a los responsables y se boicoteara la película. Un hecho que originó un clima enrarecido en torno a la película y que, según el propio autor, supuso una historia “desagradabilísima” que le obligaría a salir de España durante un tiempo¹²¹. Si bien Borau antepuso su obsesiva veracidad filmica al sacrificio innecesario, en nuestra opinión, su deseo de plasmar la realidad más auténtica concluyó en el episodio más lamentable de su carrera como cineasta. La acertada pretensión de sencillez de *Furtivos*, sin mostrar artificios innecesarios pero ensalzando la metáfora, no puede, desde nuestra perspectiva, disculpar el innecesario episodio. Su compromiso personal y la idea de concienciar al espectador de la violencia silenciada en la que vivía sumergido, le llevó a lo que, según él, consideraba el sacrificio lícito del animal

Por otra parte, el texto continúa la línea que Borau había perpetuado desde *Hay que matar a B* y que, en esencia, se remontaba ya a su primer cortometraje, *En el río*, al presentar un universo tumultuoso filmado con sorprendente rigor y austeridad. Fiel a su concepción cinematográfica, el guion se elabora para que la imagen se superponga a la palabra, utilizada únicamente para decir lo estrictamente necesario. De esta manera, las palabras que se intercambian Ángel y Milagros en su primer encuentro (antes tan sólo se han visto, en una secuencia, tras la salida del protagonista de la tienda a la que ha ido a comprar) son breves y concisas:

Ángel: ¿Usted gusta?

Milagros: Bueno. (*Toma lo que le da Ángel y comiendo pregunta*) ¿Qué es?

Ángel: Carne de gamo.

Con la precisión de un cineasta que observa a sus criaturas sin juzgarlas y que se mueve siempre en un delicado equilibrio entre “el tremendismo” de su propuesta y la elegancia a la hora de ponerlas en escena, se presenta una tragedia rural que, en aparente paradoja, recurre a la fábula o el cuento, sin dejar de hundir sus raíces en un tenebrismo netamente español, con un bosque umbrío, repleto de personajes atrapados en una civilización atrasada. Rodada cuando la dictadura franquista ya agonizaba, se presenta

Lola Gaos en el film, como recoge Sánchez Vidal –y explicaría Borau en numerosas ocasiones tras haber visto *Tristana* (Buñuel 1970)- antes de comenzar el filme nuestro cineasta sólo tenía claro “hacer una película con un bosque y Lola Gaos”, *op. cit.*, p. 110.

¹²¹ Sánchez Vidal, *ibid.*

como testimonio de un cine que se veía obligado a hablar a medias para contar verdades. *Furtivos* nos ofrece una galería de certeros retratos de una España que seguía amordazada y luchaba por zafarse de su represión, y ello a través del prisma de una sociedad que mantiene un abismo entre sus clases. Y sin embargo, la película de Borau es mucho más que eso, ya que ese microcosmos bárbaro y primitivo es también el escenario de un conflicto que puede ser trascendido hacia lo trágico y lo mitológico. Un texto, en suma, como parábola de la desintegración familiar y la animalización del ser humano, como años antes había hecho Camilo José Cela en *La familia de Pascual Duarte* (1945), con una estética tremendista, focalizada en un mundo rural, sórdido y obscuro¹²².

Todos los personajes principales del texto están relacionados con el bosque, omnipresente en el texto, y en cuyo interior yacen los horribles secretos de su aparente paz, bajo una mezcla inquietante y misteriosa. Estos secretos, como la caza furtiva o la muerte de animales, se construyen de manera paralela al asesinato de personas. Así quedaba reflejada la violencia que recorría todo el film por dentro: "en el interior de los personajes, en su austeridad, no habría sangre [...] los malos eran los que mataban animales"¹²³. Todo ello en un bosque invadido por el gobernador, su cohorte y los guardias civiles escondidos bajo su tricorno y su capa, que, llevados por el ansia de caza, invaden el espacio natural, en pos de sus presas. Se construye un excelente retrato en el que aparecen muy cuidados los personajes, la ambientación y, sobre todo, el "clima" duro y agrio, que revela una profunda belleza. *Furtivos* descubre un espacio condicionado y condicionante que asfixia a los personajes, una atmósfera ambigua, una niebla cegadora por la que estos deambulan como funambulistas, caminando por una cuerda floja de la que en cualquier momento pueden caerse, precipitarse por el

¹²² No es de extrañar que en 1976, Ricardo Franco llevara a la pantalla esta novela, la cual, desde el mismo momento de su publicación, había tenido numerosos productores y cineastas interesados. Como apunta Manuel Jesús González, uno de los primeros fue Fernando Fernán Gómez, que habría estado en tratos con el productor Elías Querejeta y Antxon Eceiza, por entonces colaborador de la compañía Uninci. En Manrique, "La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la Transición", *Quaderns de Cine*, Universidad de Alicante, 2 (2008), p. 9. El propio autor señala: "Poco tiempo después, y sin que este proyecto cuajara, una compañía asturiana se hizo con los derechos de la película y estuvo a punto de poner el proyecto en manos del director italiano Marco Bellochio. Pero fue Elías Querejeta quien se hizo con el control de la producción mediada la década de los setenta". *Ibíd.*

¹²³ *Europapress*, "La Filmoteca celebra su 25 aniversario restaurando la cinta *Furtivos*, del cineasta aragonés José Luis Borau", Zaragoza, 19 de diciembre de 2006, disponible en <http://www.europapress.es/aragon/noticia-zaragoza-filmoteca-celebra-25-aniversario-restaurando-cinta-furtivos-cineasta-aragones-jose-luis-borau-20061219173525.html>

precipicio del franquismo y desvanecerse.

➤ **Personajes**

Ángel (Ovidi Montllor) es un introvertido alimañero que vive en el microcosmos de su pueblo. Acostumbrado a yacer aislado con su madre, su vida sufre un liberador viraje cuando conoce a Milagros. El amor que siente por ella, si bien al principio pasional y puramente sexual, va asentándose como esperanza de libertad frente al mundo hermético que le envuelve. La interpretación de Montllor, que trabajará posteriormente con Borau en *La Sabina*, rebosa verosimilitud y muestra sus excepcionales dotes de actor. Como señaló Borau, tras haber buscado distintos actores y hacer pruebas a Ángel Nieto y a Mariano Haro (el deportista que había conseguido ya una medalla olímpica en atletismo), fue “como si se hubiera escrito el personaje para él”¹²⁴.

El carácter áspero y dominante de Martina (Lola Gaos) se acentúa con sus rasgos faciales de mujer dura y curtida. Se trata del elemento opresor en la vida de Ángel, metáfora de la madre-loba en una España endémica, de ahí que sea también “madre de leche” del gobernador civil. Tanto su manera de hablar como las actividades que realiza en la película (recoger patatas, pelar una gallina, hacer la comida) responden a un estereotipo de mujer; al mismo tiempo que se impone como imagen de esa madre devastadora, evocando la desintegración de una célula familiar autárquica y que se devora a sí misma. La interpretación de Lola Gaos dota al personaje de una fuerza y verosimilitud extraordinarias, llenando de matices la fuerza de villana trágica de su personaje, que vive con intensidad casi rabiosa; en contraposición con el de Ovidi Montllor, totalmente compenetrado con el acomplejado y solitario Ángel, que sobrevive como un perro apaleado.

Milagros (Alicia Sánchez) es una estrella fugaz en la oscura vida de Ángel. Como “objeto de amor” del protagonista representa el elemento intruso en la relación

¹²⁴ Según consta en la entrevista realizada en *Europa Press*, 3 de marzo de 2005, con motivo del homenaje al cantautor valenciano, disponible en el link <http://www.lukor.com/cine/05032906.htm>. Borau apuntaba que el actor y cantautor “se dio cuenta enseguida de la ambición de la película”, de tal forma que cuando se rompió la mano en una escena rodada en los primeros días, acordó junto al director continuar con el rodaje sin apenas descansar. Una anécdota más que sirve para considerar cómo el contexto fílmico influye en el texto, exigiendo eludir cualquier posible retraso en la filmación.

entre Martina y su hijo, en el plano físico, al trasladarse de la capital a un pueblecito, y en el psíquico, al adentrarse en el mundo particular de Ángel y su madre. Al principio cede a los deseos sexuales de Ángel más por interés que por deseo (así nada más conocerle le pide que le compre un vestido); sin embargo, se irá acercando paulatinamente a él. Transporta con ella su pasado, su microuniverso guardado en un cabás colegial del que nunca se separa; prueba posterior de su asesinato. La actriz llena de nervio y convicción el personaje de la desafortunada Milagros.

José Luis Borau encarna al gobernador Santiago. Personaje en un primer momento poco importante, acabo convirtiéndose en esencial en el juego de intereses; del mismo modo que sirve como icono del gobierno, mostrando lo absurdo de las normas impuestas. El gobernador supone la ostentación del poder, por lo que es temido tanto por sus compañeros, como por el resto de la sociedad. El gobernador, que tuvo como ama de leche a Martina, es amo absoluto del espacio, es el dueño de los montes y de la casa de los campesinos, de exteriores e interiores, y todos parecen querer unirse a la cohorte de aduladores que lo sigue y lo mantiene. Infantil y egoísta, está molesto con los guardias civiles que por perseguir a *El Cuqui* van a arruinar su día de caza. De alguna manera, el personaje del gobernador representa la figura principal en esa pirámide social; el primer cazador en una sociedad en la que -a pesar de que en teoría tan sólo unos pocos pueden cazar- todos son cazadores y seres cazados. Un microcosmos configurado bajo la célebre locución latina *homo homini lupus* capitaneada por un gobernador, que, a pesar de su aparente carácter infantil, dista mucho de ser inocente. Esta realidad queda reflejada con brillantez cuando, cerca del final, Ángel va a solicitarle el permiso de caza e intercede por Milagros, pero ante la indiferencia que muestra el gobernador ante sus súplicas se enfada y acaba tirando el permiso concedido. En este momento, consciente de lo que ha hecho, vence el ataque de irascibilidad y se agacha a recogerlo antes de marcharse. Esa inclinación física y metafórica -análoga por otra parte a la de Milagros ante Martina cuando esta le pide que recoja las patatas para el gobernador- aplaca los gestos de orgullo y reubica al personaje en el lugar que se le ha otorgado. La figura del gobernador se alza inviolable en cualquier circunstancia, y siempre aparece no como respetada (pues a sus espaldas hasta Martina lo critica) sino como temida.

El cura (Ismael Merlo) no es un personaje tan desarrollado, pero es un elemento

imprescindible al encarnar el poder religioso, como colofón a ese áspero fresco rural. El sacerdote es, con sus silencios, cómplice del sistema, como se deduce de la escena en la que Ángel lleva a la fuerza a su madre para que se confiese y comulgue; el cura intuye lo que va a ocurrir pero es incapaz de detenerlo. Este personaje y el de una monja (Eulalia Boya) representan el elemento religioso que envuelve lo rural y que en no pocas ocasiones se confunde con la superstición.

El Cuqui (Felipe Solano) es “el quinqui” al que busca la policía y del que está enamorada Milagros, habiéndose escapado del reformatorio para encontrarse con él. En un principio esta aceptará estar con el cazador furtivo hasta poder reunirse con su amante, propiciando la aparición de *El Cuqui*, otro furtivo, ahora como elemento intruso de la nueva relación amorosa entre Ángel y Milagros. En cierta forma, el personaje no deja de ser un trasunto de ese “Robin Hood” que fuera *El Vaquilla*, derrochando juventud y rebeldía frente a la autoridad.

Otros personajes son el secretario (José Luis Heredia), el armero (Erasmus Pascual), Salvita (José Riesgo), el Guarda (Antonio Gamero), el Cabo (Simón Arriaga) y el guardia Civil (Francisco Ortuño), todos ellos menos estudiados psicológicamente, al desempeñar un papel menos vinculado a la trama. Piezas que se insertan en ese trájín de trampas, bares, coñac, estaciones de tren, reformatorios, monjas, ferias de pueblo, montes acotados y escopetas, muchas escopetas que amenazan el bosque con una violencia premonitora.

2.1.5. *La Sabina* (1979): mito y misterio

*La Sabina es también una película de miradas, de silencios, de tensiones; una película donde el orgasmo de la bestia pone un contrapunto inquietante, mágico, a una historia de realidades insatisfechas y abismos insondables*¹²⁵.

En 1979, tras el éxito conseguido con *Furtivos* y auspiciado por una coproducción sueca, Borau se lanza a la realización de *La Sabina*, un proyecto cuyo guion había arrancado a comienzos de 1978¹²⁶. *La Sabina* es un largometraje de apenas

¹²⁵ Juan Hernández Les, “El abismo insondable”, *Cinema 2002* (1979).

¹²⁶ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 181.

80 minutos que plasma la contraposición entre lo rural y lo urbano, siguiendo el lenguaje de fronteras anunciado en sus películas anteriores y que recoge el legado de *En el río*. Al mismo tiempo, mantiene con *Furtivos* una estrecha similitud de mitologías, supersticiones y pasiones; ambas se centran en dos mujeres devoradoras en cierta forma de los hombres: Martina de su hijo y Pepa (dragón con piel femenina) de Michael; las dos películas se caracterizan por un aura de oscuridad y misterio. En *Furtivos* el mito anida en el bosque, en *La Sabina*, en esa Cueva del Gato, una de cuyas bocas principales se abría a los alrededores de Ronda, y que durante el siglo XIX dio lugar a todo tipo de narraciones fantásticas.

Al presentar una Andalucía contemplada por hispanistas anglosajones, Borau se adentraba en un tema que apenas ha tenido expresión fílmica en el cine español: la presencia de intelectuales y artistas extranjeros en España¹²⁷. Con *La Sabina*, apostaba por un tema propicio a la reflexión sobre la confrontación de culturas y a la posibilidad del mestizaje de las tradiciones españolas. En este trabajo se sintetiza, de manera ejemplar, ecos y referencias de las obras de Ian Robertson y Richard Ford, y de figuras como Washington Irving, Julian Huxley, Virginia Woolf o Gerald Brenan¹²⁸. Se construye así un texto épico sobre el mito, con personajes complejos que esconden verdades más profundas de las que se vislumbran en su apariencia; una historia trágica de descubrimiento y renuncia, condenada a repetirse, en “la eterna levedad del ser”.

Un escritor inglés, Michael (Jon Finch), ubicado en un pueblo de Andalucía, investiga los antecedentes literarios de un compatriota suyo del siglo XIX, Hyatt. El personaje es mantenido económicamente por Daisy (Carol Kane), una rica americana que vive encandilada con la artesanía local y que es la propietaria de la casa en la que vive el escritor. Con el fin de ofrecer una fiesta a sus amigos, una colonia extranjera que se ha establecido en la serranía andaluza, contrata a Pepa (Ángela Molina), una enigmática muchacha del lugar, de la que el protagonista acabará enamorándose. Pepa

¹²⁷ El texto se incorpora así a la labor iniciada por Jaime Camino, quien se ocupaba, ya en 1969, de la presencia de Chopin y George Sand en Mallorca en *Jurtzenka (Un invierno en Mallorca)*, aunque este trabajo no tuviera la complejidad de *La Sabina*. A ellas se unirían el inteligente y lúdico juego metafórico propuesto por Basilio M. Patino en *Paraísos* (1995), dentro de la serie “Andalucía, un siglo de fascinación” y la más reciente *Al sur de Granada* de Fernando Colomo (2003).

¹²⁸ La imagen de una España romántica, descubierta cuando no imaginada por Gautier, Doré y tantos otros artistas franceses, se prolongó más tarde en viajeros de nombre anglosajón como el citado Gerald Brenan. Este, en su retiro de Las Alpujarras, narra en su *Memoria personal* su relación con una muchacha del pueblo que, al fin, cede a sus pretensiones amorosas, a pesar de los celos y prejuicios.

llega acompañada por su hermano Manolín (Ovidi Montllor), que, según los lugareños, se quedó “tonto” al ser atacado por La Sabina, un dragón hembra que –cual mantis religiosa- devora a los hombres tras acostarse con ellos y que vive en una cueva en las afueras del pueblo. Desde el principio, Michael se siente atraído por Pepa, pasión que se incrementa con la llegada de su antigua mujer, Mónica (Harriet Andersson), que lo había sustituido por Philip (Simon Ward), un amigo y también escritor. Escudada en su función de agente literaria, Mónica aborda cada vez más insistentemente a Michael, hasta insinuarle una relación entre los tres, mientras su nueva pareja descubre que Hyatt fue devorado por La Sabina. Michael se siente rechazado y solo, al no poder lograr a Pepa, la mujer “objeto de su deseo”, quien se entregará a su amigo en la fiesta. A su vez, Mónica, aprovechando la situación, consigue llevarse a la cama a Michael. Consciente de lo que ha pasado, el escritor propone a su “amigo” subir a la cueva de La Sabina y una vez allí, sediento de venganza, corta las cuerdas con las que pueden salir. Cuando empiezan a pelearse, se prende el petróleo de sus lámparas provocando un incendio; los aullidos de los dos hombres perpetúa la leyenda de La Sabina.

➤ **Elementos para el análisis**

En narrativas populares en las que se mitifica a la mujer, esta tiende a aparecer como una figura agresiva y dominante, peligrosa para el varón, como un elemento transgresor e inarmónico. Ante una presencia masculina pragmática, en los mitos la mujer aporta el elemento irracional, la fantasía que moviliza a la comunidad, lo que no deja de responder a perspectivas patriarcales. Sobre el tema de la mujer como “misterio”, Borau elabora una película arriesgada, fiel a su trayectoria, ubicada en una Andalucía que muestra un choque cultural entre los lugareños y los ingleses que la visitan. Por una parte nos habla de las fronteras existentes entre campo y ciudad, y por otra, de los mitos anclados en la sociedad y en concreto sobre el misterio de la mujer y el universo que la circunda. Este particular homenaje de Borau se acentúa con la visión de la mujer desde tres perspectivas: La Sabina devoradora de hombres, la andaluza supersticiosa que sobrevive en un mundo esencialmente masculino y la mujer religiosa que vive en un entorno rural. La fotografía de esta película goza de la percepción estética de Lars Goran Bjorne, mostrando una Andalucía verde y rica en la serranía de Ronda, donde vive La Sabina. Muerte y vida, Eros y Thanatos, personificados en una mujer, en el arquetipo del Gran Femenino, de la diosa matriarcal, reproduciendo las

estructuras simbólicas y mitológicas de la imagen femenina, entre la realidad y los sueños¹²⁹. Se trata de una visión alejada de la Gran Madre que encarnaba Lola Gaos en *Furtivos*, absolutamente negativa, cercana más al arquetipo que Neumann denominaría de “uroboros”, alfa y omega: “la serpiente circular que se muerde la cola”¹³⁰. Michael se entregará a La Sabina-cueva, en un suicidio que auspicia conocimiento y libertad, y que sugiere una comparación antagónica con la cueva de Platón. Se trata de una vuelta a los instintos que supone desaprender los conocimientos de nuestra cultura, para volver al mito, a lo primario y verdadero, tanto para el protagonista como para el espectador, que sigue la complejidad del argumento.

Los personajes responden a dos miradas fundamentales: la de los extranjeros y la de los andaluces que llevan toda su vida viviendo en el pueblo con sus costumbres, como un mundo cerrado, rural y mágico. No obstante, la magia poco a poco irá ganando a la razón que habita en la ciudad. Así, el grupo de extranjeros, de una manera u otra, se contagiará de ese universo primario transmitido por Pepa. Las relaciones entre los protagonistas, en las que predomina la mentira, crean un clima enrarecido en los extranjeros, que buscan esclarecer el misterio de La Sabina; monstruo que nunca ha visto nadie, excepto Manolín, paradójicamente el único capaz de ver la verdad. El grupo de extranjeros busca una explicación que no encuentran en la ciudad, dándole un tono romántico al mundo rural, aunque ofreciendo un texto contrario a los tópicos del cine folclórico. En ese entorno primitivo, se tendrán que enfrentar a sus fantasmas interiores, lo que desencadenará el drama. Los extranjeros, huyendo de la ciudad, se irán adentrando en la profundidad del bosque, donde les espera La Sabina, a la busca del mito que les conceda la libertad.

El mismo Borau mencionaba que había usado una planificación “menos encorsetada, menos dura, menos imagen por imagen; todo lo contrario de lo que ha venido siendo mi estilo”¹³¹. De esta manera, los personajes parecen moverse más libremente, con menos primeros planos, alejándose de los firmes encuadres que recordaban a Fritz Lang, para potenciar más las posibilidades del plano contra-plano y del cine de Renoir y John Ford. En cualquier caso, se trata de un nuevo texto que

¹²⁹ Erich Neumann, *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente* Madrid, Trotta, 2009.

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ Entrevista con José Vicente G Santamaría, *Contracampo*, 8 (enero 1980), p. 7.

permanece ajeno a ostentaciones técnicas o barroquismo formalista, sin recurrir en concesiones explicativas. Cabe mencionar la función de José Salcedo, encargado de hilvanar ese tapiz antropológico urdido por Borau, a través de un complicado montaje en el que insertar las piezas de un colorido discurso cultural. Por otra parte, la película acoge una gran variedad de actores, algunos de especial talento como Ángela Molina o Harriet Andersson, la actriz sueca que había trabajado con Ingmar Bergman en *Un verano con Monika* (*Sommaren med Monika*, 1952). El hecho de que alguno de ellos fuera de nacionalidad sueca explica que pudieran tener ciertas dificultades o limitaciones a la hora de ser dirigidos, o de compenetrarse con el director, siendo un factor que se deja ver en la interpretación y que hace que la historia pierda cierta verosimilitud y por ende, consistencia.

➤ **Personajes**

Michael, interpretado por Jon Finch, es un escritor que viaja a Andalucía con el pretexto de averiguar el destino de otro escritor inglés desaparecido cien años antes, huyendo de sus fracasos personales y profesionales. Representa la figura masculina que gira en torno a tres mujeres, Pepa, Daisy y Mónica, así como estas giran a su vez en torno a él. Michael, a pesar de estar casado y de tener una amante, perderá la cabeza por una joven andaluza, la mujer que simboliza La Sabina, devoradora de hombres. Poco a poco se irá identificando con Hyatt, el escritor del siglo XIX al que persigue y que, según cuenta la gente, acabó siendo devorado por la dragona. El personaje, a pesar de estar bien definido, parece contradecirse, al vestir de un modo particular, con camisa ajustada de gran cuello, mostrando pecho y pantalón ceñido, lo que se aleja mucho del estereotipo de un intelectual y se acerca más al de un bandolero de Sierra Morena. Ese carácter desafiante con las tradiciones y las normas convencionales atraerá a La Sabina, quien pretende poseerlo y devorarlo como una mantis religiosa. Su pasión hacia Pepa no deja de revelar su hambre de mito, de verdad.

Pepa (Ángela Molina) encarna la figura de la mujer andaluza, alejada de los estereotipos reduccionistas. El personaje representa la magia y el folclore, universo antagónico al de los extranjeros. Como hija del dragón, parece haber hechizado a Michael, por mediación de algún sortilegio, para poseerlo y devorarlo, convirtiéndose en el “objeto de deseo” del protagonista. En cierta manera se opone a él tanto en cultura e idioma como en naturaleza. Con su fuerza y atractivo encarna a la mujer anhelada, en

la que la fantasía se mezcla con la realidad¹³².

Mónica (Harriet Andersson), la mujer de Michael, busca recuperar a su antiguo compañero, al haber fracasado su actual relación amorosa. Se presenta como agente literaria, presionando a Michael para que acabe su libro, pero sus intenciones son otras. Figura como estereotipo de una mujer fría y vampírica, haciendo que los hombres luchan por ella, algo que confiesa gustarle. La actriz (conocida en esos momentos fundamentalmente por su trabajo en *Gritos y susurros* de Bergman, con quien había estado casada) da muestras de un gran talento, dotando de verosimilitud al personaje.

Daisy (Carol Kane) es una americana rica, una artesana local que se ha enamorado de Andalucía, de la misma manera que de Michael. Supone el estereotipo de la mujer sumisa, que tolera al hombre que vive en su casa, y que, por tanto, odia a Mónica, la mujer que lo poseyó. Idolatra la imagen que proyecta la pareja formada por Pepa y su novio andaluz.

Philip (Simón Ward) es un escritor británico que siempre ha tenido celos de su amigo Michael. Por eso le quitó la mujer y por eso se sentirá atraído por Pepa, el “objeto de deseo” de su amigo, provocando la venganza y el trágico final. Intelectual y arrogante, mira con condescendencia y cinismo a la gente que le rodea.

Manolín (Ovidi Montllor) se presenta como “el tonto del pueblo”; es mudo y siempre es recriminado por Pepa, su hermana, con severidad. En cierta forma supone un personaje arquetípico, pues representa el sirviente fiel y, por tanto, el protegido de la dragona, quien conduce a sus víctimas hasta sus fauces, a modo de un Igor venido del mundo sobrenatural.

¹³² Merece la pena señalar los comentarios de Ángela Molina en la revista *Fotogramas*: “Borau me hizo sentir algo parecido a lo que siente una madre por un niño pequeño. No por él, sino por lo que tenía en mis manos. *La Sabina* es mi niño pequeño. Y mi amistad y respeto a José Luis, algo muy privado. ¿Musa de la Transición? Yo era inocente. No tenía tiempo de ser intelectual”. Disponible en <http://www.fotogramas.es/Media/Imagenes/Personas/Filmografia-de-Angela-Molina/offset/2> (última consulta 1-3-2016). Otros personajes que dan relieve y acompañan a la trama, pero que aparecen menos definidos, cumpliendo una función más secundaria serían Anastasio Campo como sirviente, Mary Carrillo como marquesa y Luis Escobar como marqués.

2.1.6. *Río abajo/On the line* (1984): amor en la frontera

Desde la primera secuencia, es perceptible que José Luis Borau domina las riendas de la película con una gran seguridad que ya no es habitual en el cine narrativo. Cuando, con tanta precipitación, los propios cineastas norteamericanos olvidan las normas del cine tradicional, Borau vuelve a sus líneas maestras, desde la impronta de un creador¹³³.

Con tres años de producción (1980-1983), siete editores, cinco directores de fotografía y un rodaje que tuvo que detenerse durante casi un año, *Río abajo/On the line* tuvo que enfrentarse a numerosos problemas. Nacida para ser la película norteamericana de Borau, el director se asoció con la productora International Films Investors, pero la llegada de la Administración Reagan congeló las subvenciones a las productoras. A pesar de que Borau creyó que estas dificultades económicas eran temporales, el revés sufrido fue seguido de conjuros climatológicos y ecológicos totalmente imprevistos:

Mientras el tema del dinero se resolvía -recuerda ahora Borau- nos lanzamos a la loca aventura del rodaje. Teníamos el dinero justo para rodar seis semanas. Sólo podíamos rodar en otoño porque el clima de Texas es tan tórrido que en verano la gente se asfixia. Sólo podíamos rodar en otoño. Empezamos a rodar el 4 de noviembre y las lluvias torrenciales empezaron a caer el 7 y para no cesar hasta Navidad [...]. Se nos desbarató todo el plan de trabajo [...]. Ya habíamos hecho todos los interiores y no podíamos salir a la calle. Además se nos estropeó una de las cámaras del laboratorio de la Metro-Goldwin-Mayer. La cámara producía una vibración luminosa que nosotros no percibimos. Cuando la Metro nos dijo que el material era inservible habíamos perdido una semana de trabajo. Se acabó el tiempo y el dinero del rodaje y ya no podíamos terminar la película¹³⁴.

El rodaje de la película supuso casi cuatro años de aventuras que nada tienen que envidiar a la ficción cinematográfica. Todos esos avatares extrafilmicos influyeron en el texto final, que aparece, al menos desde nuestro punto de vista, como un texto inacabado, con carencia de profundidad en la acción. A pesar de eso, consigue tener una fuerza narrativa loable, un rigor expresivo adecuado y una ajustada y pertinente utilización de cada uno de los elementos cinematográficos. La película muestra una nueva reflexión sobre las diferencias políticas, culturales y lingüísticas, dejando a los personajes en una semipenumbra que recoge la dialéctica entre la frontera y las fuerzas

¹³³ Diego Galán, *El País*, 10 de noviembre de 1984.

¹³⁴ Ángeles García, "José Luis Borau estrena *Río abajo*, un alegato contra las fronteras", *El País*, 8 de noviembre de 1984. La cadena de desgracias en torno al rodaje de *Río abajo/On the line* incluye sucesos tales como la intoxicación masiva del equipo por comer serpiente de cascabel, el robo de material, los interrogatorios policiales y un sinfín de anécdotas más.

que la sustentan y la de ese amor que tiende a borrarla en un enriquecedor juego de campo/contracampo cultural.

Su finalización dio paso a otros problemas *posfílmicos*: la distribución del texto y la recaudación de los 300.000 euros invertidos en el mismo. El texto, que se presentaba como un “western contemporáneo”, con cierto toque “americanista” y un lenguaje propio del género, subvierte sus normas, como atrezzo sobre el cual generar una reflexión en torno a la emigración y la frontera establecida en torno al río Bravo o Grande. Esto explica por qué al intentar distribuirse en la Meca del cine tuvo que enfrentarse a toda una serie de impedimentos, que daría lugar a una versión recortada de manera torpe para EE.UU., probablemente intentando darle un carácter más comercial. Así, por ejemplo, David Carradine aparece menos, suprimiendo escenas imprescindibles en el texto original de la película, buscando un cine más de acción¹³⁵.

Tras salvar las cuestiones coyunturales, el autor superó, uno a uno, los distintos escollos que fueron apareciendo en el rodaje para terminar haciendo un trabajo de impecable y sólida construcción y acabado. Una visión española que supone una interpretación de los *remake* de las grandes películas de Hollywood, con la característica atmósfera negra que impregnaba las cintas de los años cuarenta y cincuenta y con su referente máximo en la obra de Orson Wells, *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958).

El texto fílmico se centra en una historia típica de amor entre el clásico buen chico americano, Chuck, y una prostituta, Engracia, que trabaja en el paupérrimo barrio

¹³⁵ Hopewell, citando a Marsha Kinder, explica cómo la obra no pudo entrar a concurso en el Festival de Cine de Berlín de 1985, “al parecer porque los seleccionadores consideraron que no era española” *op. cit.*, p. 432. Cabe recordar, como ya se ha apuntado, que la obra empezó a gestarse a principios de los años ochenta, cuando Barbara Probst Solomon, junto a nuestro director aragonés, empezaron a plantearse la posibilidad de realizar una película en EE.UU. Mientras Borau viajaba en autobús por Texas, construyendo una historia vinculada a la Border Patrol, con prostitutas y miembros de la compañía, Solomon le comunica que no ha podido obtener ningún tipo de financiación. Ante esta situación, Borau tuvo que recurrir al dinero de la internacional *Film Investors* de Steven Kovaks (el que fuera antiguo jefe de producción de Roger Corman). Así lo apunta Borau en la entrevista mantenida con J. A. Mahieu en *Fotogramas*, 1.698 (junio 1984), p. 17: “En el fondo, la película comenzó por ser una tentación: la de hacer un film en Hollywood. Otros compañeros, más prudentes o astutos, se han resistido; pero yo, basta que exista la tentación para que caiga en ella, casi me precipité a buscarla. Para quien ha bebido siempre cine es aún mayor la tentación. Ya hace ocho o nueve años estuve a punto de hacer un film allá, cuando estuve en Los Ángeles. Pero diversas circunstancias, entre ellas la muerte del productor, deshicieron el proyecto. Pero en 1980 la tentación teórica se hizo real”. Al final, problemas administrativos por parte americana impidieron que la compañía pudiera invertir ni un dólar en el proyecto, por lo que el propio Borau tuvo que encarar los costes junto con su socio.

chino de la orilla mexicana de Río Grande;¹³⁶ un lugar fronterizo donde confluyen continuamente todos los personajes, como condena o penitencia que les obliga a regresar a ese espacio configurado a modo de espiral o laberinto infernal¹³⁷. La frontera se presenta como límite que separa discursos, tiempos, territorios y en última instancia personas, y como reflexión del umbral, lo liminal, el escalón que abre zonas de contacto más allá de las barreras que las personas construimos. La historia comienza cuando Chuck (Jeff Delger) y Jonatham (Paul Richardson), desde el norte de Estados Unidos, llegan a Laredo, población situada en la frontera entre Texas y México. Se encuentran allí con Mitch (Scott Wilson), pensando que es Willy Bryant (David Carradine), el tío de Chuck, con quien pretendían contactar para ingresar en el cuerpo de la Border Patrol. Pero Willy hace tiempo que ha dejado la compañía, ahora trabaja como guía de los inmigrantes ilegales que intentan atravesar la frontera para conseguir mejores condiciones de vida. En su lugar, Mitch, a quien han confundido con su tío, lo que quiere es localizar a Willy y capturarlo, por lo que hará que ingresen en la compañía, llevándolos a un pueblo mexicano que sirve como zona de prostitución y en el que Chuck conocerá a Engracia (Victoria Abril), una prostituta.

Una vez en la Border Patrol, los dos amigos participan en su primera redada, en la que intentan capturar a un grupo de “mojados” que, precisamente, ha pasado Bryant a través de un camión cisterna. Tras una violenta refriega, Bryant es detenido y uno de los mexicanos es alcanzado gravemente por un disparo de Jonathan. Mitch, como responsable de la violenta acción, es acusado de haber actuado de manera desproporcionada por motivos personales. Mientras, en Nuevo Laredo, el personaje principal sigue viendo a Engracia, a quien le pide que se vaya a vivir con él a Estados Unidos, pero ella rechaza la invitación, diciéndole que aceptará a condición de que se casen. Ante una orden de traslado, Chuk accede a casarse para no perderla, sin embargo

¹³⁶ “*Río abajo/On the line* es una película sobre las fronteras, esa línea cruel y despiadada que separa a las gentes y que en muchos casos favorece que la corrupción crezca y se multiplique; allí donde hay fronteras hay corrupción, violencia y crueldad... No es propiamente una película sobre los mojados sino sobre ese conglomerado heterogéneo de personas que viven en ese lugar; prostitutas, contrabandistas, policías, seres de toda condición... Un mundo que crece y se desarrolla abonado por la situación que crea esa división política y artificial. Las fronteras, en mi opinión, enmarcan los egoísmos humanos, los intereses políticos, así que [...] *Río abajo/On the line* puede entenderse como un alegato contra las fronteras”. Según manifestó el propio Borau en la presentación de la película en España, en la entrevista concedida a Juan I. García Garzón, *ABC*, 12 de enero de 1985.

¹³⁷ El laberinto borgeano y el mito del eterno retorno, más que la alegoría del río como fugacidad de la vida y de las relaciones humanas, supone el flujo perpetuo del río de Heráclito en el que entramos y no entramos, pues somos y no somos los mismos, como apunta Rodolfo Mondolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, Madrid, Siglo XXI, 2000.

la boda no llega a celebrarse, ya que en la frontera le exigen un permiso especial. Este nuevo contratiempo aumenta la desesperación de la pareja, cada vez más hastiada del mundo que les rodea, y Engracia acaba perdiéndose entre la multitud de emigrantes a quienes obligan a volver a México.

De esta forma, Engracia, humillada, vuelve a México con los mojados, donde encuentra a Mitch, quien a cambio de sus favores, le ofrece reintegrarla en el Boystown. Por su parte, Chuck vuelve a buscarla, pero tras atravesar la frontera, son descubiertos por Mitch, quien despechado al no poder obtener “los servicios de Engracia” y seguir usándola como prostituta, la denuncia a los servicios de inmigración, deteniéndola y repatriándola de nuevo. Chuck, que acaba de recibir un diploma en una celebración de la Academia, renuncia a su puesto en la Border Patrol y pasa a trabajar con su tío Willy Bryant, que ha salido de la cárcel gracias a los contactos de un tal “Garbacho” (Sam Jaffé). Cuando Chuck está pasando a un nuevo grupo de “mojados” es descubierto por Mitch quien desde su avión va acosándolo hasta que es detenido finalmente en la frontera y encarcelado. Sin embargo, Mitch vuelve a encontrar a Engracia, proponiéndole alquilar sus servicios. Engracia, herida en su dignidad, acaba matándolo, y escribe a su marido firmando con el nombre que ahora sí, lleva con orgullo: “Engracia Mathewson”¹³⁸. De esta manera tan abrupta, manteniendo la iconografía del *western*, entre lo poético y lo cruel, concluye el film, mientras el río arrastra el cadáver de Mitch. Un final abierto a esa relación de amor, que intenta imponerse y sobrevivir en un contexto agresivo, marcado por un río que abre y cierra el relato, y que permanece a lo largo de toda la obra. El puente separa dos mundos atravesados por una riada de cuerpos que van río abajo. Separación que simboliza también la diferenciación, no sólo geográfica, sino también de clase, lengua y profesión de ambos amantes.

➤ Elementos para el análisis

Como señala Agustín Sánchez Vidal, el tema de la frontera ya está marcado en el título de la obra, previniendo al espectador de “sus dificultades y ambigüedades, es decir, el estatuto de incómoda tierra en que debió moverse el film que versaba sobre la frontera de EE.UU.”¹³⁹. El mundo de la emigración clandestina entre México y Texas es

¹³⁸ El final que consigue el autor, conjugando uno feliz, como acostumbra las películas americanas, con uno de carácter dramático, se repetirá en *Leo*.

¹³⁹ Agustín Sánchez Vidal, *Realizadores aragoneses, op. cit.*, p. 75.

mostrado tanto con vigor como con credibilidad, creando un marco naturalista en el que se desarrolla la historia de iniciación vital y de lucha por la dignidad de los protagonistas. En tierra de nadie, serán elementos extranjeros, por lo que su entorno inevitablemente les resultará hostil. De esta manera, el texto fílmico recoge magistralmente la temática de la frontera, presente en toda la obra del autor. En *Río abajo/On the Line* confluyen distintos tipos de fronteras, que cuajan en un marco geográfico particular, donde la realidad social de Nuevo México se contrapone a la potencia económica de EE.UU. Por todo ello, no se trata de una historia más de "espaldas mojadas"¹⁴⁰, sino de una compleja indagación sobre el desarraigo y el desafío vital que plantea el mestizaje de culturas y de formas de vida, en un contexto en el que impera la urgencia de adaptarse para sobrevivir. Borau ofrece un estudio sobre las personas que viven en esa línea divisoria que separa dos mundos tan distintos, empeñado en mostrar las luchas de intereses y los egoísmos políticos que se esconden tras las fronteras, consiguiendo así un “alegato” contra ellas¹⁴¹.

Borau mantiene una gran economía de recursos, perceptible en esa especie de penumbra que rodea a los personajes o en la indefinición del propio río que separa México y Estados Unidos. Ese *río abajo*, que evoca la trilogía de Howard Hawks, se muestra como espacio incierto pero al mismo tiempo real, abstracto pero concreto, difuminado en un espacio geográfico omnipresente a lo largo de todo el film. Este texto es además *una obra frontera* en la filmografía de Borau, el último intento de hacer un cine internacional con estrellas americanas y una coproducción en Hollywood -si bien acorde a sus principios-, alcanzando una gran capacidad de sugerencia por medio de la puesta en escena. Así, en la secuencia en que Chuck le quita las pestañas a Engracia y le limpia la boca, aparece una nueva mujer, como si se desnudara física y psíquicamente, sin necesidad de fingir ser quien no es; o el sombrero de Mitch, que aparece y

¹⁴⁰ La expresión “espalda mojada” o “mojado” se refiere a un inmigrante ilegal en los Estados Unidos. Comúnmente se refiere a mexicanos ilegales, pero de igual manera se aplica a todos los hispanos que han cruzado la frontera de forma ilegal. La expresión tiene su origen en aquellos que pasaron a Texas desde México cruzando el río Bravo, presumiblemente encima de una cámara de neumático; de ahí que al hacerlo se mojaran la espalda (en inglés se usa *wetback*). El término es evidentemente peyorativo, siendo un insulto popular en estados con gran población de inmigrantes ilegales, como California, Arizona y Nuevo México. Otros términos coloquiales equivalentes para un inmigrante ilegal que cruza la frontera de los Estados Unidos de Norteamérica es *beaner* (“frijolero”) o *spics*.

¹⁴¹La expresión “alegato contra las fronteras” ha sido señalado por numerosos autores y el propio Borau. Baste con recordar la crítica de Ángeles García, *op. cit.*

desaparece, es el emblema de su poder¹⁴². Con una fuerza expresiva lograda gracias al vigor de las composiciones, Borau rompe los estereotipos propios del género.

➤ Personajes

El texto fílmico sigue el modelo impuesto en sus otras películas, ofreciendo un gran desfile de personajes. Estos servirán para mostrarnos el movimiento y la lucha entre los indígenas y los americanos, los países y las culturas, como la figura del Gabacho (Sam Jaffe), “señor del crimen”, un hombre algo senil que acostumbra a frecuentar el prostíbulo donde trabaja Engracia, de igual manera que Mitch (Scott Wilson) o Jonathan (Paul Richardson)¹⁴³. En el fondo, el autor volverá a subrayar cómo para él no existen diferencias nacionales sino sociales, exhibiendo una amalgama de personajes diferentes, pero comunes. Junto a los ya nombrados, los personajes de Pimp (David Estuardo), Rita (Anne Galvin) y el actor Jesse Vint, que encarna al “Chief Owens”, acaban configurando el escenario de una historia de amor en la frontera.

Chuck (Jeff Delger), el aspirante a agente, que se enamora de Engracia Gómez, una prostituta del club Papillo, es el prototipo de héroe americano, destinado a hacer todo lo posible para que su amor triunfe. Sin embargo, en su periplo, la suerte (las circunstancias) no le acompañarán y no conseguirá que su pareja deje de trabajar en el burdel. El personaje sufrirá una metamorfosis personal y si al comienzo trabaja para localizar a los “mojados”, luego guiará a los mismos, como en su momento hiciera su tío. Su mujer, en esa evolución, se sentiría muy orgullosa de él.

Engracia (Victoria Abril) es el personaje, en principio, antagónico de Chuck, pero conforme avanza la película ambas figuras tienden a acercarse cada vez más en su comportamiento, modificándose y complementándose. La prostituta mexicana se desenvuelve en un burdel que no sólo sirve de punto de partida y de escenario amoroso, sino que supone un marco de doble frontera y doble moral. Victoria Abril hace una de sus mejores interpretaciones, repleta de matices -lo que la crítica no siempre supo valorar-, hasta el punto de convertirse en “la espina dorsal de la película”¹⁴⁴.

¹⁴² Secuencia que también comentan Pérez Rubio y Hernández Ruiz, *op. cit.*, p. 177.

¹⁴³ La aparición de Sam Jaffe en el film supone un guiño de Borau a *The Asphalt Jungle* (*La jungla de asfalto*, John Houston 1950) mediante una secuencia en la que observa un calendario en el que aparecen “chicas ligeras de ropa”. Ese mismo año, a la edad de 93 años, moriría Sam Jaffe.

¹⁴⁴ “Victoria Abril consigue una interpretación aceptable”, según comenta Manuel Alcalá en *Cine para*

Mitch (Scott Wilson), ex compañero de Byran, es el agente de la patrulla de control entre Estados Unidos y México. Cínico, duro y seguro de sí mismo; un dios en sus ideas y un dios cuando vuela en avioneta sobre los “espaldas mojadas”. El agente que se ocupa de encontrar a Bryan es el encargado de oponerse a la relación de Chuck y Engracia. La cercanía que mantiene con el personaje interpretado por Jeff Delger es ambigua, entreviéndose un componente de atracción hacia él que hace que lo “apadrine”, mientras, al mismo tiempo, se gesta una competitividad que irá creciendo en torno a Engracia. De su pasado y de su antigua relación con Bryant poco sabemos, pero el tipo de contacto que establece con Chuck delata que sus motivaciones no son las del héroe tradicional del *western*. De alguna manera, el texto fílmico puede interpretarse como la historia de un agente de una compañía petrolífera que está determinado a atrapar a su Némesis; un criminal que se mueve en la frontera mexicana, para irrumpir en una relación amorosa que sobrevive más allá de esa misma frontera.

Bryant (David Carradine), el tío de Chuck, es un contrabandista que se mezcla con los inmigrantes mexicanos ilegales y al que ansía capturar Mitch. El enfrentamiento entre ambos se superpone de manera paralela al de los americanos con los mexicanos, buscando la raíz de los verdaderos enfrentamientos entre la gente. A pesar de que se encuentra en el “bando del otro lado del río”, en su momento trabajó para la Border Patrol.

Jonathan (Paul Richardson) es el amigo de Check, al que seguirá desde el norte de los Estados Unidos para probar fortuna en la Border Patrol. Resulta significativo que sea él quien le hiera en la mano en la primera redada que realizan tras haber ingresado en la compañía y enfrentarse a “los mojados”. El personaje se presenta más esquemático, complementario de Chuck.

leer, Bilbao, Mensajero, 1985, pp. 277-278. Por su parte, Diego Galán, en “Una historia de amor contra corriente”, *El País*, 10 de noviembre de 1984, apunta el acierto en la dirección de Borau, que subraya el papel de la actriz al dar vida al personaje: “la Engracia, que interpreta en *Río abajo*, supera las recientes muestras de su calidad como actriz”.

2.1.7. *Tata mía* (1986): comedia familiar

*Este arranque y este final bastan para poner de manifiesto que detrás de Tata mía hay un cineasta de fuste y gran experiencia*¹⁴⁵.

Así como antes había explorado las fronteras espaciales y nacionales, con *Tata mía*, rodada en 1986, José Luis Borau abordará sus equivalentes en el orden (o desorden) familiar, es decir, la otredad y las “fronteras” en el núcleo social más paradigmático, vinculando además pasado con presente. Para ello recurre a los códigos de la comedia y estructura la trama sobre una serie de desplazamientos, rupturas, dualidades, incestos y fraternidades. La coyuntura histórica en el momento de realización de la película dota a la misma de especial relevancia, puesto que se celebraba el cincuentenario de la Guerra Civil española. El autor rastrea la suerte corrida por la generación heredera tanto de los vencedores como de los derrotados en el conflicto bélico. De hecho, como confesaría el propio autor en *Fotogramas*: “Si el título no existiera ya y si, en ese caso, uno hubiera sido capaz de encontrar algo tan afortunado, la película pudo haberse llamado *Los restos del naufragio*”¹⁴⁶.

Desde hacía tiempo, Borau quería hacer una comedia “especialmente sencilla”. Como afirma Agustín Sánchez Vidal, tomando como referencia la época de Borau en la que trabajó como crítico de cine para el *Heraldo de Aragón*, y más concretamente el elogio que el autor realizó de *Pan, amor y fantasía* (Luigi Comencini, 1954), buscaba un tipo de comedia no pretenciosa, apostando por un ideal donde “la vida de un pueblecito minúsculo y la anécdota minúscula” sirvieran como protagonistas, con el objetivo de conseguir el logro más difícil, a saber, “una sonrisa cómplice en lugar de la risa abierta”¹⁴⁷. “Será una comedia un poco maliciosa, irónica, esta es la palabra. La acción transcurre en el Madrid de nuestros días y se centra sobre una parte de nuestra

¹⁴⁵ Ángel Fernández Santos, *El País*, 23 de diciembre de 1986.

¹⁴⁶ “Así cuenta su película”, *Fotogramas*, Barcelona, enero de 1987, p. 88.

¹⁴⁷ Sánchez Vidal, *op. cit.* p. 173. Hacía ya tiempo que el autor quería realizar una comedia sin carcajadas, una comedia de sonrisas, como anunciaba en 1979 (*Diario 16*, 20 de diciembre de 1979). *Pan, amor y fantasía* es el primer éxito cinematográfico de Luigi Comencini; la película fue galardonada con el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1954. La historia se desarrolla en un pequeño pueblo del centro de Italia, donde Antonio Carotenuto, el subteniente de los “carabinieri” procedente del norte, se enamora de la guapa Maria Pizzicarella.

sociedad”¹⁴⁸. Así resumía el propio Borau sus intenciones, cuando aún no tenía siquiera elegido el título¹⁴⁹.

La película cuenta la historia de Elvira, quien abandona el convento en el que lleva diez años enclaustrada e intenta rehacer su vida en un mundo muy diferente. Precisamente el film comienza con ella saliendo de la oscuridad de un túnel, donde en un tren se dirige a encontrarse nuevamente con su Tata. En este viaje, el personaje comienza a enfrentarse con el pasado y los problemas familiares que nunca se pudieron arreglar debido a su “huida” al convento. El tiempo pasado con las religiosas se insinúa como una especie de paréntesis temporal, al mismo tiempo que se maximiza su enclaustramiento y por tanto su ruptura. En ese mismo trayecto al pasado, la protagonista comenzará a recomponer su vida, decidiendo no volver más al convento y apostar por la libertad. Esta decisión se refleja decididamente en la contestación a su hermano Peter/Perico, en la primera escena en que se reencuentran y empiezan a discutir: “Yo haré con mi vida lo que quiera. ¿Te enteras? Soy libre”.

Mientras el espectador acompaña a la protagonista en este viaje, la película se va desarrollando como un “cajón de sastre”, cuyo contenido de temas y situaciones va poco a poco ordenándose. En efecto, manteniendo la citada “aparente sencillez”, la comedia plantea temas complejos, endulzados con la presencia de Imperio Argentina. El espectador poco atento puede encontrarse con cierta dificultad en captar todos los matices de esta profusión de realidades, que, en suma, son las propias de la vida. De esta manera, al unir en un solo trabajo una gran cantidad de argumentos, Borau vuelve a construir un juego sugerente de facetas y reflejos, sin restar sobriedad a la dirección y alejándose de los cánones de la pretendida comedia cálida.

➤ Elementos para el análisis

La historia, ya lo hemos avanzado, comienza con un tren saliendo de un túnel, simbolizando el espacio oscuro en el que ha estado presa Elvira, y del que ahora pretende escapar, venciendo las trabas de su pasado para empezar una nueva vida libre. Se ofrece una original reflexión metafórica, con raíces en la memoria de la guerra, sobre

¹⁴⁸ La cita está recogida por Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 173, según la entrevista de Francisco Betriu a Borau en *Fotogramas*, 25 (7 de agosto de 1964).

¹⁴⁹ *Ibíd.* El título provisional era *Mabel*.

el arduo conflicto que supone alcanzar la libertad y la madurez. La obra es, a su vez, una muestra patente de la imposibilidad de encuadrar ciertos textos fílmicos del autor en un género determinado. Partiendo de una propuesta de comedia, irá más allá de sus normas y motivos, dando muestras de su concreción metafórica. A través de su amplia estilización de registros da forma a una obra que rompe nuevamente con los códigos más convencionales del género. La comedia supone un frágil envoltorio que no disimula los graves temas cruzados que se inscriben en el texto: una incursión en los fantasmas que atenazan el pasado de España, contados de manera amable; una vuelta a los sueños infantiles truncados, para darles el deseado epílogo. *Tata mía* es una reflexión sobre la España más reciente, a través de un conflicto particular, la convivencia del historiador y la sociedad con la Historia y la memoria: los que padecieron una época y los que se aprovecharon de ella, la generación de los padres y la generación de los hijos. Bajo el tono de una liviana y simpática comedia doméstica y con la presencia de dos personajes aparentemente *asincrónicos*, se constata un amasijo de carencias afectivas vinculadas al pasado, como yugo que les hace mantener una infancia latente. Un viaje hacia la madurez, a través de una fábula atípica, un cuento fronterizo con matices realistas, a la par que simbólicos.

➤ **Personajes**

Carmen Maura interpreta a Elvira, la protagonista de la película, una novicia que escapa de la burbuja de cristal del convento para entrar en la vida cotidiana del Madrid de la época. La estancia en el convento ha acuciado, por un lado, las ganas de vivir del personaje y le ha otorgado una templanza y una madurez en algunos temas, mientras que, por otro lado, ha provocado en ella una cierta inmadurez sentimental en su relación con los hombres. Su misión: un viaje hacia la autorrealización, de ahí la necesidad de volver a sus raíces, a un pueblo aragonés donde se encuentra la mentora que habrá de guiarla.

La Tata, Imperio Argentina, no sólo introduce en la película el elemento folclórico, sino que su fuerza sirve, en parte, como nexo reconciliador de la familia, al imponer el pasado común de la misma. Como se verá más adelante, la veracidad que supo poner al personaje la actriz Imperio Argentina, hizo que fuera ganando solidez en el transcurso del rodaje de la película. El personaje de la Tata, que no en balde marca el título, se muestra como figura maternal que supo educar con cariño y cierta autoridad a

Elvira y su hermano, y que ahora sirve como manta protectora a la figura desamparada de la protagonista y en cierta medida a su “cercano” Teo. La estancia de la Tata en Madrid supondrá un elemento perturbador en la vida de Alberto y reconfortante en la de Elvira. Esto se debe a que, sin ser la madre biológica, ella es la que ha criado a Elvira y a Alberto, y la que tendrá el papel de reconducir nuevamente a la protagonista¹⁵⁰. Una vez conseguido su objetivo, la Tata se retirará de nuevo a su hogar, ese pueblo distante que se conjura en la ciudad.

Teo, el personaje encarnado por Alfredo Landa, representa la figura de un niño adulto que no sabe convivir muy bien con las normas propias de ese mundo. De esta manera, el amigo de infancia de Elvira responde al estereotipo de persona “bonachona” y un poco “lenta”, como el enorme perro con el que convive; encerrado en sus recuerdos y sus fetiches, siente una pasión especial por las enfermeras. Ambos, Elvira y Teo, mantendrán relaciones en la tienda de campaña que conserva el personaje, a pesar de insinuarse en la trama que son hermanastros, al ser hijo del general Goicochea. El personaje padece ser hijo de alguien que no “se quiso meter nada en la guerra” y en esencia no deja de ser “un monstruo, aunque gracioso, que vive de fetiches, tiene pánico a la vida, está comido de recuerdos, etc.¹⁵¹”. La vinculación con su perro será por otro lado altamente significativa, insinuándose una identificación entre animal y amo, de manera paralela al lazo existente entre el tío Bordetas y la Tata. Cada uno representa, a su vez, a dos generaciones españolas.

Alberto (Miguel Rellán, en uno de los mejores papeles de su carrera, obtendría el reconocimiento de un Goya) es el hermano de Elvira, que actúa bajo los auspicios de la codicia, de manera paralela a Peter. De esta forma, intentará apoderarse de la parte de la herencia de su hermana, insistiendo en que esta vuelva al convento, de la misma manera que la Tata al pueblo.

Marisa Paredes es la actriz que encarna a su mujer, Paloma, quien se insinúa

¹⁵⁰ Según el análisis de Vladimir Propp sobre los componentes básicos de los cuentos populares, “el donante” es un personaje que posee información o algún objeto que puede ser de gran ayuda en la empresa del protagonista. Los donantes pueden ser amigos u hostiles, siendo los primeros (el caso de la Tata) los dispuestos a dar el objeto al héroe, aunque generalmente imponiendo la condición de que pase antes unas pruebas para demostrar su valía. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1998.

¹⁵¹ Según el propio Borau en Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 95.

dominante en su relación conyugal. Algo a lo que ayuda su impronta física, desde el primer momento en que aparece, cuando Alberto se dispone a ver a su hermana Elvira y se encuentra con la Tata, olvidándose por un momento de su mujer que le espera en el coche. Tienen dos hijos que parecen ser, conforme a la jerga de la que se hace eco el film, un poco “pijos”, completando la caracterización de esta familia de cierto aire pusilánime.

Peter, el personaje encarnado por Xabier Elorriaga, es un historiador inglés cuyo perfecto español se entiende por ser hijo de un exiliado de la Guerra Civil, que investiga las memorias del general Goicochea y por el que Elvira siente una gran atracción. Para alcanzar dicho propósito, aparentemente científico, pero sin olvidar su sentimiento ególatra, se aprovechará de la inocencia de Elvira, ante las constantes reticencias de Alberto, para quien es tan sólo un “historiador de izquierdas” que busca dañar la memoria de su padre.

El tío Bordetas (Matías Maluenda) interpreta al hermano gemelo de la Tata, con la que mantiene una relación simbiótica: enferma de indigestión cada vez que su hermana toma pasteles, mientras que ella padece en su cuerpo las resacas de las borracheras de su hermano. Finalmente, los pasteles que toma su hermana le acabarán llevando a la tumba, máximo exponente folclórico y jocoso de la obra.

2.1.8. *Niño nadie* (1997): fábula tragicómica

*Historia de personajes a los que nada parecía destinados –con perdón- a encontrarse y que, juntos o por separado, solos o de dos en dos, de tres en tres y hasta de cuatro en cuatro, se ven sumidos en una espiral que les conducirá al fondo de sí mismos, Niño nadie constituye, en cualquier caso, un viaje alucinante, del que, por momentos, resulta difícil participar, o en el que posiblemente, sería más apropiado decir que da miedo embarcarse*¹⁵².

Con *Niño nadie*, Borau se decidía finalmente a realizar, sin renunciar a su inconfundible tono personal, un nuevo trabajo próximo a la comedia, pero distante de los cánones del género. Con una temática compleja y en un contexto social inconcreto,

¹⁵² Según apunta César Santos Fontenla en su crítica del *ABC*, 5 de abril de 1997.

ofrecía una rareza en el panorama cinematográfico nacional, a la par que se alejaba más del cine de autor, en el que le había encasillado cierta crítica. Igual que en *Tata mía* y continuando con la mezcla de géneros tan característica de sus obras, presenta la búsqueda de un hombre atormentado por dar respuesta a sus dudas existenciales. Una indagación “por el viaje de la vida” llevada a cabo por un personaje que sueña con encontrar respuestas a sus trascendentales preguntas, presentado de manera tan naturalista que, por momentos, se acerca a lo grotesco. De hecho, más que una comedia se trata de una particular fábula tragicómica. En ella Borau se aleja del tono tierno de *Tata mía* para adentrarse en el de la ironía, manteniendo el distanciamiento y la adecuación formal a la materia narrada, como acostumbraba a hacer en su cine. El título (entresacado de un villancico de Rafael Sánchez Ferlosio, publicado en 1972) suponía un cambio sustancial del proyecto inicial de *Gatuperio*, comenzado diez años antes, si bien manteniendo en esencia la misma espina dorsal de la narración. Bajo la influencia unamuniana de *San Manuel Bueno, mártir*¹⁵³, *Niño nadie* respondía al empeño del director por continuar con un cine rabiosamente personal, atendiendo a sus obsesiones y pasiones más íntimas, al margen de corrientes o tendencias. A pesar del largo proyecto y el estudio meticuloso al que sometió el texto, *Niño nadie* no gozó de buenas críticas y obtuvo un escaso reconocimiento por parte del público; salvo algunas excepciones en diversos medios de comunicación, supuso un aparente fracaso¹⁵⁴.

Con un rápido rodaje (de mayo a julio) y una producción totalmente española, *Niño nadie* representa la obra más atípica y probablemente más radical de Borau, rodada en su totalidad en Madrid. Como apuntaba la crítica de César Santos Fontela: “es, si no

¹⁵³ Borau ha comentado en varias ocasiones esta influencia. Según apunta en la entrevista realizada por Angulo y Santamarina: “En cada curso de la O.E.C, solía poner un ejemplo de adaptación literaria. Un año era *La Regenta*, de Clarín, al siguiente, *Tirano Banderas* de Valle, etc. Y en una ocasión fue esa novela de Unamuno, tan propia de un Bergman si hubiera llegado a conocerla, cosa que no creo”, *op. cit.*, p. 118. Por su parte, César Santos Fontela habla también de la influencia de Calderón de la Barca: “Inspirada, según declaraciones del propio Borau, por la lejana lectura del *San Manuel Bueno, mártir*, de don Miguel de Unamuno; explícitamente tributaria de *La vida es sueño*; y en mayor medida aún, de los autos sacramentales de Calderón de la Barca.” *ABC*, “*Niño nadie*, Borau toca las puertas del infierno”, 5 de abril de 1997, p. 84.

¹⁵⁴ “Aparente”, porque para un autor que realiza las películas que le gustaría ver, sean cuales sean las críticas, siempre le queda la conciencia tranquila de ver realizada la obra que quería. Estas son algunas de las críticas que tuvo la película: “Absolutamente singular y desconcertante, un triple salto mortal sin redes ni coartadas. Plantea la vigencia del libre albedrío. Borau, que sabe más por viejo que por diablo, reconoce que lo único bueno es disfrutar de la vida” (Esteve Rimbau, *Fotogramas*). “Un trabajo muy personal, toda una rareza dentro del actual panorama nacional, que cada vez se aleja más del cine de autor” (Ángel Retamar, *Cinemanía*). “Una película con muchos recovecos protagonizada por un reparto realmente atractivo” (Fernando Morales, *El País*).

necesariamente su mejor trabajo, sí, con serlo todos los suyos, el más personal”¹⁵⁵. Por su parte, Lluís Bonet Mojica recogía fielmente la perspectiva del texto: “una película inusual -acaso, y por fortuna, fuera de su tiempo- que tanto puede gozarse como odiarse, pero que en ningún caso deja indiferente”¹⁵⁶.

Evelio (Rafael Álvarez “El Brujo”) es un auxiliar de maestro de provincias; no está conforme con la sociedad establecida y sus preceptos le parecen falsos e injustos. Aunque no dispone de una preparación filosófica, se plantea las eternas preguntas de la Humanidad y sin saberlo espera siempre la aparición de un maestro o una doctrina que seguir. *Niño nadie* es un proyecto conscientemente conceptual (aunque no de tesis), que se abre con un plano en el que Evelio aparece guiando a niños con síndrome de Down. En una escena totalmente metafórica, el protagonista se despista y los niños se burlan de un anciano. Evelio acude rápidamente a solucionar el incidente pidiendo disculpas al anciano, un tal Dámaso de Blas (Josep Castillo Escalona). Comienza así una extraña relación entre el humilde auxiliar de maestro, entusiasta de cualquier causa idealista, y el viejo, al que convierte en su particular guía espiritual, traído a la pequeña ciudad de provincias como mantenedor de juegos florales. El entusiasmo lleva a Evelio a seguir a Dámaso a Madrid, dispuesto a poner en práctica sus enseñanzas, abandonando a su mujer justo la noche en que iba a comunicarle que esperaban un hijo. Aunque en realidad Dámaso de Blas no es más que un filósofo de “andar por casa”, Evelio lo convierte en su gurú, al pensar que le puede dar respuestas a las eternas preguntas metafísicas: ¿qué puedo hacer?, ¿qué debo hacer?, ¿qué me cabe esperar?; en suma, ¿qué es el hombre? En este viaje se les unirá temporalmente Asun (Icíar Bollaín), hermana de un sacerdote, que le intentará arrastrar con ella a una extraña secta encabezada por Álex (Pedro Alonso) y don Faustino (José María Caffarel). La fascinación que presenta Evelio por Dámaso, y el cambio radical de su vida se subrayan cuando le sigue por los “madriles”, tras oír las palabras del escritor en la entrega -un poco surrealista- de un premio de poesía:

- Sólo es un poco tonto, como cualquier hijo de vecino, como usted, como yo.
- No creo en el pecado y menos en los pecadores.
- Pues ha tenido suerte.
- No sé, porque, en cambio, tontos...
- Somos seres inteligentes sin remedio.

¹⁵⁵ Crítica de César Santos Fontenla, *op. cit.*

¹⁵⁶ Lluís Bonet Mojica, *La Vanguardia*, 6 de abril de 1997.

El autor parece enunciar la historia que se avecina, la de un tonto, un pobre hombre que, de alguna manera, somos todos nosotros, limitado por la mediocridad de su vida, al que el espectador acompaña a un viaje a ninguna parte. El personaje vuelve al punto de partida, al no encontrar la respuesta a preguntas tan fundamentales como inalcanzables, en ese intento de trascender propio del ser humano:

- Entonces, ¿cuál es la respuesta?
- No la hay, para nosotros no la hay, eso es precisamente lo terrible, nunca conoceremos la respuesta. Siento darles a ustedes este disgusto.

Evelio termina reconociendo que la clave a esas preguntas es precisamente aceptar que estas no tienen una respuesta concreta. El denso argumento de *Niño nadie* supone, al fin y al cabo, el itinerario existencial de un pobre hombre que se encuentra con un viejo, poeta y pobre, que le abre los ojos y le hace ver la falsedad de las convenciones sociales. Ante esta realidad, Evelio deja todo –incluso a su mujer–, lo sigue y comienza a ver transformada su vida. Sin embargo, tras el derrumbe de todo dogmatismo, se ve confundido, sumido en la más absoluta perplejidad de la que sólo parece sacarle la mirada de su hijo. Un niño que no deja de ser nadie. La idea latente en el texto del hombre condenado a ser libre, bajo el eco de Sastre y el existencialismo de Camus, presenta al Borau más cercano a dos de sus escritores favoritos: Unamuno y Baroja. Es fácil de entender que nuestro autor no quiera transmitir el sentimiento de soledad del ser humano en tono de drama sino de comedia; una comedia en la que los tontos no dejamos de ser todos los espectadores. Comprender el viaje de Evelio, como el de Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia*, supone aceptar la angustia de saberse finito; sin embargo, si en el caso de este va acompañado de la falta de asideros vitales a los que aferrarse y por tanto su lucha continua por sobrevivir le conduce a la muerte, en el de Evelio es la aceptación existencialista la que ayuda al personaje a desoír cualquier explicación totalitaria o axiomática, hasta llegar a la aceptación de su poquedad. *Niño nadie* es un fresco existencialista, centrado en la condición humana, la libertad y la responsabilidad individual, las emociones y, en suma, el significado de la vida.

➤ Elementos para el análisis

El texto filmico propone aceptar “el ser y la nada”¹⁵⁷, la vida sin verdades huecas ni falsas expectativas o subterfugios triunfalistas, con el fin de no mitigar la parte

¹⁵⁷ Emulando el título de la obra de Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, publicada en 1943.

amarga que supone la experiencia de vivir. Las ideas pasan constantemente y viran, como las presentadas en la película, lo cual abrumba más si cabe a su protagonista, Evelio, en sus dudas existenciales. Su torpeza no le impide la búsqueda de respuestas, si bien todas ellas mantienen el sello de la soledad, acaso rota o continuada, en su saludo a una nueva vida, un “nuevo superhombre” nihilista, ridiculizado pero con cierta dignidad en su nueva honestidad: “Hola Niño nadie”.

Del mismo modo que ocurría en *Tata mía*, al tratarse de una comedia, los personajes no están tan profusamente tratados como en otras películas del autor. Todos ellos pueden interpretarse como modelo o arquetipo de una posición existencial, facilitando lecturas abiertas. A través de este mosaico de personajes, se presentan los falsos convencionalismos que sustentan nuestra cultura. En este sentido, el film supone un catálogo subjetivo de falsos asideros, ya sean religiosos (encarnados en la figura del sacerdote), gnósticos (el viejo Dámaso) o morales (la libertad vinculada a la promesa de la eterna juventud). Incluso personajes que no aparecen mucho en la obra cumplen esta misma función, como la actriz (estereotipo de personaje público) o el librero y el joven (el embaucamiento); figuras que, en cierta forma, entroncan con los personajes picarescos. *Niño nadie* plantea que el hombre no alcanza su realización progresiva, sino que en el camino del “yo” se dan riesgos y saltos. Propone tres estadios que se darían en la vida humana:

- El estético (Asun): el placer escurridizo en la búsqueda desesperada del hedonismo. Es el constante y superficial presente que no se vincula con lo trascendente.
- El religioso (José Marí): constituido por la paradoja de la fe, que detiene la razón.
- El ético (Dámaso): de acuerdo a los principios morales personales, ordenando su actividad y conducta.

Todos son observados por Evelio, quien en su peculiar camino de aprendizaje acaba aceptando quién es, volviendo al mismo lugar de partida, a modo de viaje circular; en oposición a Asun, que en su búsqueda de libertad acaba bajo el yugo de una secta.

➤ **Personajes**

Evelio, interpretado por Rafael Álvarez, “el Brujo”, es un auxiliar de Educación Física, encargado de limpiar los aseos de un campo de fútbol y regar el césped, aunque,

como señala el mismo Borau, “no tiene tiempo ni de eso porque anda empeñado en buscar la razón de su vida”¹⁵⁸. De esta forma, decide ir en busca de la ansiada libertad, aunque se verá quebrada al descubrir con ella la verdad. Se trata de un hombre todavía inmaduro y, por tanto, no plenamente responsable de sus actos, al actuar movido tan sólo por esa indagación que le hará volver al mismo sitio de donde vino. Esta inmadurez le conduce a la fascinación por Dámaso de Blas, cuando declara ante un inmenso auditorio que “el pecado no existe”.

Mari Carmen (Adriana Ozores), la mujer de Evelio, representa el contrapunto, sensata, lúcida, aunque cansada de soportar las excentricidades de su pareja. El hecho de que el protagonista acabe volviendo a su lado parece subrayar su condición de agente pasivo. Como Penélope, queda reducida a ser el “descanso del guerrero”, atrapada en la tradición (y traición) de milenios... es la mujer esperando en la cueva el regreso del hombre.

Asun, la amante de Evelio y hermana de José Mari, está interpretada por Icíar Bollaín, un personaje que vive de manera reprimida y que, tras despertar a la vida, acabará paradójicamente sumergida en la esclavitud de una secta. Se trata de una mujer “muy religiosa pero no beata, exagerada y exhibicionista”¹⁵⁹, que se cruza con Evelio y se va con él para luego dejarlo por otro. El sexo será precisamente lo que la haga despertar y el que posteriormente acabará adormeciéndola de nuevo, presentándose como un personaje de personalidad contradictoria, incapaz de elegir una vida adecuada y libre.

Dámaso de Blas (Josep Castillo Escalona) es el perturbador de la paz en la que estaba sumergido Evelio. El personaje, cuyo nombre nos recuerda a Dámaso Alonso, es un intelectual despistado con aire bondadoso y cansino que no puede evitar recelar de cualquier tipo de verdad axiomática. Es una suerte de San Manuel Bueno, mártir, convencido de que la verdad no conoce realidades incuestionables. Ante este planteamiento, el gnosticismo que plantea ante la vida va de la mano del escepticismo y la resignación; se trata de un camino que si bien puede parecer más auténtico, también le resulta más triste.

¹⁵⁸ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵⁹ *Ibíd.*

Dámaso rechazará en un principio a Evelio como discípulo, porque no lo ve preparado para soportar el peso de la verdad, a saber, la aceptación de que en la vida, más que respuestas, sólo hay preguntas. A su vez, conforme Evelio se acerque más al pensamiento “del maestro” y vaya ganando en escepticismo, irá aceptando su vida, percatándose de que, a pesar de todos sus deseos de grandeza, no es más que otra persona cualquiera, libre pero de alguna manera condenada, como afirma el aforismo de Sartre: “el hombre está condenado a ser libre”.

José Mari, el sacerdote (Chema de Miguel), nos recuerda por su físico y por su nombre a José María Escrivá de Balaguer. Fue compañero de pupitre de Evelio, a quien le recuerda por el apodo de “narizotas” y mantiene una relación muy estrecha con su hermana Asun. En algunas escenas y diálogos de la película (“¿Le has comentado tu problema?” [refiriéndose a su hermana]) se insinúa una posible homosexualidad reprimida. Esta castración del deseo potencia el distanciamiento entre los hermanos. Si en principio parece tener una relación especial con su hermana, quien le ayuda hasta en la Eucaristía, la irá abandonando para volver a su refugio, la religión, como si metafóricamente se alejara del mundo. Permanece, eso sí, la idea de la religión como evasión frente a una vida excesivamente complicada y hostil. Todo ello nos recuerda los motivos que en *Tata mía* condujeron al personaje de Elvira a encerrarse en los muros del convento.

A esta pluralidad de personajes cabría añadir el de Irene (Paca Gabaldón), quien representa a una vedette nostálgica y resentida, cuyo marido se ha suicidado; el del vendedor de libros, encarnado por Sergi Calleja, y el de Álex por Pedro Alonso. Estos dos últimos componen una extraña pareja que representa la fuerza y la pasión de la juventud, personificadas en un chico atractivo y joven de Madrid y el patetismo de un viejo atrapado en la atracción hacia este. Junto a ellos, el resto de actores son: Lina Canalejas como Felisa, Margarita Lascoiti como Rosaura, José María Caffarel como don Faustino, Carmelo Alcántara como el Padre Amón, Alicia Cifredo como Mujer Amón, el veterano actor José Canalejas -por aquel entonces no tan conocido en el mundo del cine- como el disertador Enrique Cazorla y Ángel Blanco como organizador. Se trata en suma de un *totum revolutum* de personajes ambivalentes e intemporales. Un

conjunto de figuras que crea un mosaico de quimeras y filósofos perdidos; un texto de difícil comprensión para el espectador, al alejarse de propuestas más convencionales.

2.1.9. *Leo* (2000): una nueva Elektra

*Por fin tiene la obra de este eminente maestro un título equiparable, y tal vez de talla poética superior a Furtivos.*¹⁶⁰

La última película de Borau muestra una cruda y dura historia de amor. La narración no resulta –como es habitual en el director– simple; en ella se mezclan, aunque sin dejar de ser reconocibles, elementos románticos, trágicos, de intriga y melodrama, aunque ninguno se impone sobre los demás. El estilo seco y sobrio del director los matiza, dando la sensación de que todos esos motivos ceden una parte de su carácter para formar un todo nuevo en esta fábula de personajes perdedores y equivocados. La obra tuvo una buena acogida de la crítica y permaneció varios meses en la cartelera¹⁶¹.

Como el propio autor reconocería, tras la entrega del Goya a la mejor dirección en el año 2001: “*Leo* es una película dura, sincera, sin ningún truco, sin ningún adorno, un poco hecha a la aragonesa”. La cinta cuenta la historia de amor entre Salva, un hombre introvertido y solitario, de origen rural, que trabaja como vigilante nocturno en uno de los mayores polígonos industriales de Madrid, y Leo, una chica a la que conoce en extrañas circunstancias mientras recoge cartones por la calle y que, en realidad, es confidente de la policía. Atraído por ella, Salva acepta la única condición impuesta por Leo para corresponderle: eliminar a su amante, un viejo maestro de artes marciales, de cuya influencia sigue sin poder desprenderse, atrapada por un extraño remolino de amor-odio. *Leo* es un retrato social lúcido y complejo sobre perdedores y vidas “en reciclaje”, a través de una sutil disección de las grisuras del alma y sus pasiones.

¹⁶⁰ Ángel Fernández Santos, *El País*, 3 de septiembre de 2000.

¹⁶¹ Sin embargo, a pesar de la buena acogida del público y de la crítica, no todo fue un “camino de rosas” para el director. Recuérdese a este respecto que si, desde el 1 de septiembre, la película pudo verse en Madrid, Barcelona, Málaga, Sevilla y en otras tantas ciudades, no fue así en Zaragoza (y no por falta de salas, porque en la ciudad ya había en su momento más de cuarenta). El enfado del director se hizo patente cuando en declaraciones a los medios de comunicación se mostró, entre bromas y veras, “dispuesto a alquilar una sala para poder proyectarla”. La Filmoteca de Zaragoza, dirigida por Leandro Ramírez, le envió rápidamente un fax ofreciéndole sus salas para que pudiera estrenar en su ciudad.

➤ Elementos para el análisis

En este texto fílmico, el presente está condicionado por un pasado muy fuerte. Por eso, es una historia de remordimientos, de personajes inquietos y desamparados; Leo por su pasado y su presente (es una mujer fuerte, desconfiada y curtida) y Salva por un futuro que no vislumbra y un presente descorazonador: “Son personajes mordidos por su pasado, por la vida que han llevado”, comenta el propio cineasta¹⁶². *Leo*, “una historia de sangre caliente”, está ambientada en un polígono, “un mundo frío, industrial, metálico y de cemento”. Sin incluir *flashbacks*, “porque ya no dan más de sí”, Borau cuenta una historia en dos tiempos, donde, fiel a su trayectoria, los personajes se ven envueltos en un aire de misterio y complejidad. El final de la cinta, como en *Furtivos* o *En el río/On the line*, queda abierto, sugiere un posible futuro esperanzador, en contraste con la simbólica navaja que se abre. El relato queda suspendido en un halo de incertidumbre que impide al espectador quedarse con una percepción autocomplaciente.

El escenario donde se desarrolla la trama se presenta como una atmósfera insana, inquietante. Un espacio al margen de la ciudad, integrado por emigrantes, disminuidos psíquicos, trabajadores, talleres clandestinos y un elenco de marginados sociales que, en definitiva, luchan por sobrevivir. En cierta forma, en “esos bastidores” de una ciudad postindustrial se aprecia la huella del mundo rural tardo-franquista de *Furtivos*. Se trata de un texto que muestra una sólida abstracción narrativa a través de esa navaja “extra-narrativa” de Salva, verdadero *leitmotiv* del texto. El espacio configura un marco insano que envuelve a los personajes desde los primeros fotogramas. Así, cuando los protagonistas se conocen, el espectador presiente que algo no funciona, que hay ciertas piezas que no encajan, que Leo y Salva mantienen una suerte de equilibrio precario que amenaza con venirse abajo y provocar una catástrofe.

Fiel a su coherencia personal, Borau ofrece un texto sutil, gracias a la limpieza narrativa; en ningún momento enfatiza con un encuadre o un plano más corto alguno de los escenarios. El plano fijo primero que sirve para presentar los títulos de crédito se convierte en una declaración de intenciones, al mantener una equidistancia con el espacio, que se conservará a lo largo de todo el texto fílmico, a modo de un retrato propio de un documentalista. La acción se puede ir cargando de sentido en función de

¹⁶² Sánchez Vidal, *op. cit.*

las relaciones y tensiones que el propio relato va estableciendo, de tal forma que junto a los actores, la atmósfera apocalíptica será la encargada de poner la tensión, el énfasis y la angustia a la historia.

En suma, se puede decir que el conjunto de esta película mantiene una extraña belleza, con resortes que recuerdan a Hitchcock. Borau juega con un compendio de abstracciones éticas, que, por momentos, rozan lo filosófico, encarnadas en unos personajes ubicados en una periferia urbana que se perfila como “tierra de nadie”. En ese contexto de impronta naturalista, la cámara se detiene en la historia de un vigilante que una noche cualquiera, en un bar, conoce a Leo. Desde el primer momento, es evidente el interés que la mujer le despierta; le busca un nuevo trabajo a la vez que empieza a indagar sobre su pasado, yendo de la obsesión al amor. Un sentimiento que acabará poniéndose en jaque cuando Leo le pida que mate a la persona de la que años atrás tanto su difunta madre como ella se habían enamorado.

➤ **Personajes**

En su última película, el carácter nihilista de los personajes se acentúa como consecuencia de las circunstancias especialmente difíciles por las que han pasado. El gris claustrofóbico del polígono industrial configura un contexto donde lo plural es el denominador común, entremezclándose cartoneros (la propia Leo) con okupas (Marco Aurelio como jefe okupa y Elena Rayos y Daniel Contreras como chicos okupas), a lo que se añaden un luchador (Paco Barcia), un churrero (Antonio Pascual Costafreda), un kiosquero (David Lorente), un guarda (Lino Ferreira), un vendedor (Sayago Ayuso), un encargado (Fernando Hernández), una vendedora china (Taki Sava) y una portera de taller (María Pastor). Junto a ellos destacan también las trabajadoras rumanas ilegales, que se mueven en la empresa clandestina de ropa, vendiendo droga en la trastienda. El espectador apenas sabe nada de sus vidas o de sus condiciones de trabajo, que imagina precarias, siendo un *mondus vivendis* paralelo al de los vecinos de la pensión de la madre.

Este contexto entronca con el *western* clásico (personajes toscos, parcos en palabras y de moralidad dudosa), que configura el marco de relaciones extremas a través

de pulsiones que enajenan a los personajes¹⁶³. La instrumentalización del paisaje sirve para contextualizar el drama pasional de la pareja protagonista, convertida en triángulo ante la aparición de Gabo, de quien, como ya hemos señalado, la difunta madre de Leo se había enamorado años atrás. Se evoca como en *Furtivos* la imagen de una madre opresora; aunque quedan muchos secretos pendientes, escondidos tras su muerte, esa figura y su pasado marcan la vida de su hija. Borau podría haberse enfrentado al tema desde una perspectiva “más sensible”, teniendo en cuenta que, en la vida diaria, se tiende a ignorar la existencia de estos personajes marginados y marginales. Pero como ya hemos visto, ese no es el proceder de nuestro autor y el “cuento moderno” que se nos narra no se apoya sobre un guion enfatizado, sino que sugiere más que explica, dejando al espectador que cierre el discurso narrativo. Esta perspectiva se acompaña de personajes ambiguos, con los que no resulta fácil mostrar empatía. Se trata de una historia narrada nuevamente sin concesiones, presentando un escenario con arquetipos sociológicos contruidos a lo largo del texto filmico; un espacio al que la mayoría de la gente muy pocas veces “desciende”, abrumada como está por su pequeña cotidianidad. Y todo desde la “maestría” que le caracteriza para establecer la distancia justa entre el espectador y el texto, entre sus sentimientos y las emociones que la historia despierta. Con un estupendo casting de la mano de Carmen Utrilla, Borau construye sus personajes entre fragilidades y contradicciones y, a la vez, entre unas pocas fortalezas y libertades.

Salva (Javier Batanero, el “Salvador” de Leo), como el personaje de Darren McGavin (Pal Kovács) en *Hay que matar a B*, es fundamentalmente “un extranjero”, un hombre de pueblo perdido en la urbe, en la que no termina de encajar. De ahí la impronta de la navaja que le acompaña, escogida como símbolo de su origen. Este origen condiciona, en gran medida, su introversión, de la que despierta gracias al amor,

¹⁶³ Los polígonos industriales del extrarradio de las grandes ciudades, como contexto condicionante, no deja de ser un mundo reconocible. En este sentido, Elvira Lindo aprovechaba su columna de *El País* (24 de marzo de 2010) para hablar de las dos películas en las que había colaborado (*El otro barrio* y *Leo*): “Un buen día, por algo que se ve o que se lee, ese pasado remoto vuelve con una fuerza que sacude las leyes del tiempo y lo convierte en presente. Eso sentí al ver *Leo*, la película de José Luis Borau. Se me vinieron de pronto al corazón los días en que yo era la que me paseaba por un polígono industrial de las afueras de Madrid. Y mientras para otros debe ser un hallazgo que un director de cine haya elegido ese paisaje y lo haya convertido en territorio de la vida de una mujer fatal, para mí es un lugar normal, uno de los lugares en los que pasé muchas tardes en una de mis siete vida”. Borau utiliza a los cartoneros en las primeras secuencias de *Leo* para introducirnos en el ambiente del subproletariado, aunque con ciertas ambigüedades y matices. Siguiendo lo dicho por Elvira Lindo los que viven en las zonas industriales “tienen raras historias, pues echan horas y horas al estar apartados de la ciudad”.

el motor originario de su acción, cuando conoce a Leo. Allí comienza su interés por ella; le busca un nuevo trabajo, mientras va intentando indagar en su pasado tortuoso, para acabar obsesionándose y finalmente enamorándose irremediabilmente. En cuanto a la interpretación del actor, cabe señalar la acertada elección de Borau al escoger al que fuera componente del grupo musical Académica Palanca, dando un cuño personal al texto, hasta tal punto que, aunque al principio la cinta estaba pensada para el lucimiento de Icíar Bollaín, al final supuso también el despertar de un gran actor. El propio Borau reconocía que había sido "un milagro y una sorpresa" para todo el equipo¹⁶⁴.

Leo (Icíar Bollaín) no responde simplemente al papel de una mujer deseada, se trata de un personaje mucho más complejo. Por un lado, representa el estereotipo de mujer rebelde, dura y agresiva, y por otro, a una mujer que, a pesar de su fuerza, no consigue escapar de la figura de una madre opresora, que dejó muchos secretos pendientes al morir. Icíar Bollaín reviste de veracidad a esa "mujer fatal" que enamora a Salva; sus posesiones caben en apenas una maleta, mientras que su vida presenta un equipaje pesado, un yugo que vuelve cuando su madre muere.

Gabo es el viejo maestro de artes marciales, interpretado por el actor ruso Valeri Jevlinski¹⁶⁵. Resulta un elemento extranjero y el obstáculo en la relación amorosa entre Leo y Salva; sombra de la madre opresora, que prolonga sus raíces en su antiguo amante, como un intento de permanecer en el mundo de los vivos. Alejado de cualquier maniqueísmo, habitual en Borau, muestra al personaje en una doble dimensión moral, acompañado por su apreciado Pipo (José Gómez), un personaje un poco retrasado, aunque más listo de lo que la gente se cree. El personaje apuntala al mismo tiempo solidez y originalidad.

Paco (Luis Tosar) es el "complemento ideal" del personaje de Salva, mucho más sensato y menos pasional que este. Mantiene un carácter más pragmático, acuciado por el pragmatismo que desprende su pareja y, por ende, antagónico a Salva, quien mantiene un aire más taciturno en sus relaciones¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Entrevista de Borau concedida a Angulo y Santamarina, *op. cit.*

¹⁶⁵ Nombre que nos recuerda a la apócope que se utiliza, en ocasiones, para referirse a Gabriel García Márquez.

¹⁶⁶ Luis Tosar, actor y futuro productor, era apenas conocido en esa época; sólo había trabajado en tres películas: *Celos* (1999) de Vicente Aranda, *Atilano Presidente* (1998) de Santiago Aguilar y Luis Guridi

Pipo (José Gómez) es un personaje que vive a la sombra de su “maestro” Gabo. Será el único que acabará solo, llorando el cadáver de su viejo profesor de artes marciales, en contraposición a la arropada Leo en los brazos de Salva. Aunque parece tener ciertas deficiencias psíquicas, presenta una cara oculta, como se entrevé en una de las últimas secuencias del texto fílmico, en la que, mientras busca a Gabo por el río, es interrumpido por la policía, a la cual consigue burlar sin mucha dificultad. En torno a este singular personaje, aficionado a la fotografía, se mueve toda una serie de sentidos y sentimientos, sugeridos a lo largo del film.

y *Flores de otro mundo* (1999), película en la que, precisamente, conocería a Iciar Bollaín, pero esta vez al otro lado de la cámara. Si bien ese mismo año, 2000, actuaría en otros cinco trabajos: *El corazón del guerrero* de Daniel Monzón, *Sé quién eres* de Patricia Ferreira, *La comunidad* de Álex de la Iglesia, *Besos para todos* de Jaime Chávarri y *El váter susurra* de Rafael Calvo.

2.2. BORAU, GUIONISTA, PRODUCTOR Y DOCUMENTALISTA

*Si miras dentro de José Luis Borau te puedes encontrar a muchos José Luis Borau.*¹⁶⁷

Borau trabajó en y para el cine en sus múltiples facetas, como productor, guionista o incluso actor. Como guionista, colaboró con otros directores, siempre con trabajos arriesgados y poco convencionales, obteniendo respuestas desiguales en el público y en la crítica. En cuanto a su trabajo de productor, el autor respaldó textos que fueron desde el cortometraje documentalista al largometraje más experimental, haciendo del compromiso con propuestas alejadas del canon cinematográfico su bandera. Y ello a pesar de que, tal y como alguna vez apuntara, asumió esta faceta de productor a la fuerza, tras no encontrar quien quisiera apostar por sus proyectos. Circunstancia que explica el motivo por el cual se demoraba tanto para volver a dirigir un largometraje. En efecto, tras sus dos primeros largometrajes tendría que esperar nueve años (de 1964 a 1973) hasta poder realizar una nueva película: *Hay que matar a B* (su primer texto personal, una obra arriesgada que nadie quería producir) y posteriormente diez años (1986-1996):

Productor a la fuerza” podría titularse mi caso, al estilo de aquellas viejas películas de Heinz Röhmann o Miguel Ligeró. Dado que sigo sin tener fortuna personal, primero hube de ganar dinero con la publicidad para invertirlo en filmes, y luego he de recuperarme de cada uno de ellos para emprender el siguiente. A veces, como *Río abajo*, eso lleva lustros. Pero hago lo que me da la gana, y no he de andar dando explicaciones a nadie¹⁶⁸.

En su faceta de productor, desde sus comienzos en el cine, Borau avaló a diversas figuras, tutelando los inicios profesionales de autores que pasaron por su productora “El Imán” fundada en 1968, como Jaime Chávarri, Diego Galán, Jesús

¹⁶⁷ Luis Alegre, “Raro, maravilloso, furtivo”, *Turia*, 89/90 (2008), p. 230.

¹⁶⁸ Borau en la entrevista concedida a Javier López Rejas en *El Cultural*, 24 de mayo de 2000. En conmemoración del Tercer Festival de Málaga.

García de Dueñas, Gonzalo Herralde o Iván Zulueta¹⁶⁹. Comprometido y con arriesgado tesón, Borau no dejó de mostrarse selectivo pero también valiente, embarcándose en producciones de otros realizadores bastante complicadas. Así, aunque apuesta por textos no siempre fáciles de ver, desde “El Imán” también rechazó diversos proyectos, algunos especialmente interesantes, por coherencia, al ver que no los iba a poder llevar a cabo tal y como le habría gustado. Es el caso de *El Lute*, *Las cosas del querer*, *Los perros andaluces* (sobre lo que Buñuel habría hecho con las pinturas de Dalí) e incluso *Don Quijote de La Mancha* que, posteriormente, rodaría Gutiérrez de Aragón, ofrecido a Borau hasta en dos ocasiones por la misma TVE y por el también productor y distribuidor Emiliano Piedra¹⁷⁰. Como productor, Borau sólo apuesta y arriesga con proyectos en los que cree, esto es, con los que de alguna manera considera suyos. Borau es consciente de que todos los que hacen cine asumen riesgos, pero como productor, sin duda alguna, ese riesgo es mayor, aceptando con entereza la responsabilidad que supone ese trabajo. Para ello, elige proyectos muy diferentes y, en ocasiones, arriesgados, ya que, a pesar de que nunca negó los filmes con éxito comercial -manera de llegar a mucha más gente-, lo que prima en su faceta de productor es su apuesta por textos que, independientemente de sus posibilidades comerciales, mantienen un valor cinematográfico.

De esta forma, en esencia, el autor produjo sus propios textos, así como cortos y largos de directores que habían sido alumnos suyos, a los que facilitará, en un momento determinado, una manera de acercarse al cine (como es el caso de Iván Zulueta). Proyectos que, aun siendo dirigidos por otras personas, le interesan sobremanera (*Mi querida señorita*, 1972 o *Camada negra*, 1976) y otros proyectos por los que apuesta, aunque le sean más ajenos, por motivos personales, coyunturales o cinematográficos

¹⁶⁹ En lo que respecta a cortometrajes, resulta indudable que iniciativas como las llevadas a cabo desde “El Imán”, junto al empeño de otras modestas productoras, marcaron en los años sesenta un saludable renacimiento del cortometraje independiente (del que se haría eco la 9ª Semana de Cine Experimental de Madrid). En este sentido, “El Imán” supuso un puente no sólo para largometrajes sino para cortometrajes, uniéndose a la lista de pequeñas empresas que han contribuido a esta labor, tales como “Cinecorto”, que supuso una plataforma ideal para directores de fotografía formados bajo el magisterio de Luis Enrique Torán; “In-Scram”, fundada por Francesc Betriu y Francisco Dafnis, que llegaría a reunir a varios de los más inquietos alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía (Gutiérrez Aragón, Antonio Drove o José Luis García Sánchez), junto con creadores venidos de las artes plásticas como Benet Rosell o Jaime Cifra; “Mota Films”, de Luis Mamerto López-Tapia, que acogió la realización de cortometrajes firmados por Augusto Martínez Torres o Carlos Rodríguez Sanz; “X-Film”, constituida por José María González Sinde con el fin de ofrecer la oportunidad de ponerse tras las cámaras a Gabriel Blanco, Luis Eduardo Aute o Angelino Fons.

¹⁷⁰ Como especifica Luis Martínez de Migo, *op. cit.*, p. 201.

(*Adiós Alicia*, 1977; *El monosabio*, 1977; *In memoriam*, 1977; *El verano de Anna*, 2001). Algo que, de alguna manera, ya se entreveía antes de la creación de su propia empresa, en la colaboración mantenida años antes con Patino, a quien produciría un par de cortos (*El noveno*, 1960 y *Torrillos 61*, 1961)¹⁷¹. En este sentido, retomamos la idea que en su momento apuntó Luis Martínez de Mingo, al destacar cómo fue capaz de “apechugar” con proyectos “tan arriesgados como los que ha asumido” y no retroceder “ante los obstáculos”¹⁷².

Bajo este marco polifacético de Borau, con el fin de estudiar mejor esa triple faceta de colaborador, productor y promotor de textos ajenos, e intentando mantener siempre una visión genérica, a continuación se presenta una serie de breves análisis de los textos en los que participó más o menos activamente y que, sin duda alguna, nos ayudan a dar y configurar una mayor dimensión a su obra. Se abre así un capítulo que, en última instancia, nos habla de su moral, ya que si bien la moralidad depende de la actitud sobre el mundo y no de los sujetos o temas que filmar, atendiendo a su faceta de productor y colaborador, se aprecia cómo su ética se proyecta en su cine, reflejándose en esa valentía por apostar por una determinada manera de ver el medio. Una visión que, adelantamos ya, permanece inexorablemente unida a su incapacidad para generar coartadas comerciales en sus textos fílmicos.

2.2.1. Escritor sin cámara

- ***Mi querida señorita* (1971), de Jaime de Armiñán**

El texto narra la historia de Adela/Juan Castro, una mujer educada en la España de Franco, resignada a una soltería impuesta por su físico, en el contexto de una sociedad machista y conservadora. Adela descubre, a los cuarenta y tres años, que su feminidad se basa en un error de identidad sexual y que en realidad es un hombre. El texto comienza con una presentación de la protagonista, tachada por la sociedad del momento como “solterona”. Al regresar a la ciudad, Santiago, un antiguo amigo viudo que posee dos hijas (Cristina y Ana Suriani), le pide en matrimonio. Adela acude a pedir

¹⁷¹ A estos proyectos habría que añadir el caso de *Albatros*, impulsado por Miguel Martín Proharam (jefe de producción en *Esa pareja feliz* de Berlanga, 1951), que no llegaría a rodarse.

¹⁷² *Ibíd.*

consejo a su confesor, el padre José María (Enrique Ávila), porque está preocupada por no ser una mujer “normal”. Tras una discusión con Isabelita, su sirvienta (interpretada por Julieta Serrano), Adela acude a la consulta del médico (interpretado por el propio José Luis Borau), que le confirma que no es una mujer, sino un hombre. En una sociedad sexista, Juan ha sido educado como mujer, por lo que aprender a ser hombre no le resultará fácil, ya que las actividades propias de *ellos* y de *ellas* están muy definidas. Así, el personaje escapa precipitadamente a Madrid a vivir como hombre, instalándose en una pensión barata, regentada por Chus (encarnada por una imponente Lola Gaos), viéndose obligado a lidiar con problemas económicos y administrativos, al no disponer de documentación como hombre sino como mujer. Pronto se encontrará con Isabelita, que está trabajando de camarera en una cafetería y, dado que no lo reconoce, empezará a cortejarla ahora ya bajo la identidad de Juan.

Debido a sus penurias económicas, nuestro protagonista (interpretado de manera magistral por José Luis López Vázquez) decide volver a su ciudad con su “antigua personalidad”. En el banco, Santiago, su antiguo pretendiente (encarnado por Antonio Ferrandis), le aconseja que regrese a casa y legalice su situación de la mano de un forense. Decidido a rehacer su vida como hombre y no como mujer, vuelve a Madrid, donde comienza estudios de bachillerato y reemprende su relación con Isabelita. Es en ese Madrid, tan querido por Borau, donde buscará a una antigua compañera de pensión, Feli. Esta (interpretada por Mónica Randall) resulta ser ahora una prostituta y Juan intentará mantener relaciones sexuales con ella; esta experiencia frustrante reaviva las dudas sobre sus inclinaciones sexuales, lo que le sumirá en un estado depresivo que le hará abandonar los estudios y dejar a su novia. El film concluye cuando Isabelita finalmente acude a su casa, logrando lo que no había conseguido anteriormente Feli. La conclusión no puede ser más contundente: ante la insinuación de Juan de que guarda un importante secreto (el de su identidad), Isabelita le sorprende llamándole de nuevo “señorita”.

La mítica obra, dirigida por Jaime de Armiñán y escrita en colaboración con José Luis Borau, se estrenó en Madrid en 1971; fue todo un triunfo comercial y un éxito de la crítica, obteniendo diversos premios y reconocimientos, como el Premio Nacional del Sindicato del Espectáculo otorgado ese mismo año y, al año siguiente, el galardón a

Jaime de Armiñán como mejor director y coguionista por el Círculo de Escritores de Cine¹⁷³. A este reconocimiento hay que añadir el de José Luis López Vázquez, quien también recibió el premio al mejor actor. En 1973 fue nominada para los Óscar bajo la categoría de mejor película en lengua no inglesa¹⁷⁴. La película creó cierta polémica en los ámbitos conservadores de la época, pero sin graves consecuencias, pues la historia se narra con una fina sutileza y un equilibrio virtuoso, oscilando entre la comedia y el drama¹⁷⁵. Así, el texto fílmico conseguía plasmar un retrato social de la España de provincias en los últimos años del franquismo, con un personaje alejado de la caricatura, en gran medida gracias a la soberbia interpretación de José Luis López Vázquez, actor que hasta pocos años antes había estado encasillado en un tipo de películas bien distintas y que, en ese momento, intentaba explorar nuevos terrenos.

- ***Camada negra* (1977) de Manuel Gutiérrez Aragón**

El texto fílmico de *Camada negra* presenta la historia de Tatín (José Luis Alonso) y sus dos hermanastros, que cantan en un coro juvenil. Blanca (María Lucía Ponte), madre de los tres, es una mujer violenta y fanática, fiel a la memoria falangista de su primer marido, que ha creado un grupo clandestino de activistas, compuesto por los mismos miembros del coro, a excepción de Tatín, al que consideran demasiado joven. Se presenta así una dependencia condicionante y opresiva, de manera paralela a la de *Furtivos*, si bien aquí el hijo es un adolescente en pleno proceso de madurez, hijo

¹⁷³ Ignacio Lasierra sostiene, en su artículo “José Luis Borau: el cine rodado, el cine escrito, el cine vivido”, que el texto tuvo tanto impacto en Estados Unidos, que el propio Borau estaba convencido de que Sidney Pollack encontró algo más que “inspiración” en ella para *Tootsie* (1982). En *Cine para leer*, disponible en <http://www.cineparaleer.com/punto-de-vista/item/1231-jose-luis-borau-el-cine-rodado-el-cine-escrito-el-cine-vivido>

¹⁷⁴ Gran parte del mérito del film, dejando de lado la influencia que ejerció en el posterior cine español, fue la interpretación de José Luis López Vázquez, quien supo modular su tono de voz y hacer creíble su papel de mujer, comparable a su otro gran papel en *La cabina* (Antonio Mercero, 1972). El actor constituye el eje vertebral del film, convertido en una Adela Castro de mirada perdida y rostro impasible que anuncia cierta tristeza, desbordada por los acontecimientos y presa de la ignorancia de la “España profunda”.

¹⁷⁵ Sorprendentemente, el guion pasó la censura franquista, que sólo cortó algunas escenas en las que Mónica Randall salía ligera de ropa. Se puede deducir que los censores estaban tan ocupados vigilando los árboles que “no supieron ver el bosque”. En ese sentido, el director siempre ha declarado que hizo la película exactamente como la quería hacer. En cuanto a la producción, vendría de la mano de Luis Megino, quien en 1969 ya había sido uno de los fundadores de la compañía “In Scram”, productora de cortometrajes donde realizarían sus primeras experiencias importantes directores del cine español como Gutiérrez Aragón con *El último día de la humanidad*; José Luis García Sánchez con *El loco por Machín* y *Labelecialalacio*; Francisco Betriu con *Bolero de amor* y *Gentes de mesón*; Jaime Chávarri con *Estado de sitio*, y Antonio Drove con *Qué se puede hacer con una chica*. La producción ejecutiva de Luis Megino fue realizada en su último curso de la Escuela Oficial de Cinematografía. La película acabaría siendo elegida “Mejor Película del Año” en España.

del segundo matrimonio de Blanca, que aspira a participar en el grupo clandestino de activistas de Falange¹⁷⁶.

Un antiguo laboratorio estatal, en el que Blanca trabajó como portera durante muchos años, es el escenario en el que el grupo ensaya, al tiempo que les sirve como punto de encuentro para preparar sus actividades subversivas. Tatín, herido en su orgullo y sintiéndose menospreciado por sus amigos, decidirá actuar por su cuenta, huyendo de casa y preparando una acción que le haga merecedor del ansiado reconocimiento. Finalmente, a pesar de que lo único que consigue es crear problemas al resto de activistas encargan a Rosa la incorporación del joven al grupo.

En palabras del propio autor, se trata “de dar las razones internas del comportamiento de un joven fascista. Llevado al terreno de los cuentos se podría explicar como un intento de explicar las razones del «lobo»”¹⁷⁷. De esta manera, el personaje de Tatín parece condenado a padecer las consecuencias de ser hijo del segundo esposo de Blanca, un viejo lujurioso, de aspecto y actitud ridícula, con el que no se acuesta por desprecio. En oposición a él, Tatín admira al que fuera primer marido de Blanca, un falangista a quien la mujer rinde culto, del mismo modo que sus hermanastros mayores, José (Joaquín Hinojosa) y Ramiro (Manuel Fadón). A pesar de que la madre se niega a que el joven participe en las actividades guerrilleras que llevan a cabo sus dos hermanastros y el resto del grupo (a la sazón amigos de los mismos), Tatín actuará por cuenta propia para poder obtener “la gracia y el reconocimiento de su grupo” y adherirse a él. Para lograr su cometido -su admisión y aceptación- tendrá que atravesar un proceso ritual y un bautismo de sangre, si bien ese caminar hacia la madurez, desvinculándose de la familia, equivaldrá a su aceptación (reflejando una carencia no sólo ideológica, sino también afectiva), que finaliza con un aleluya

¹⁷⁶ Este texto, que supone un profundo drama español, es la segunda película y la más explícitamente política del director Gutiérrez Aragón. Dado que fue concebida en vida de Franco, se puede afirmar, como apuntó en su momento su autor, que la construcción del guion avanzaba en libertad y atrevimiento a medida que el régimen dictatorial se extinguía. La obra resultaría premiada en el Festival de Berlín, a pesar de que, como se comenta en *El lenguaje de la censura*, su exhibición en España fue oficialmente prohibida por la censura cinematográfica hasta octubre de 1977, registrándose en su estreno diversos ataques de grupos ultraderechistas. Para más datos puede consultarse la obra de Augusto M. Torres, *Conversaciones con Gutiérrez Aragón*, Madrid, Fundamentos, 1992.

¹⁷⁷ En la entrevista a Gutiérrez Aragón, “*Camada negra*, una película sobre el comportamiento fascista”, *El País*, 1 de septiembre de 1976.

especialmente patético, paradójica victoria para el protagonista, que ahora ya canta con una voz muy distinta de la que tenía en el coro.

Borau intervino en el guion con Gutiérrez Aragón, con quien ya había trabajado en *Furtivos*. De aquella relación estrecha había surgido el compromiso de hacer un nuevo texto fílmico, por lo que es fácil suponer que el autor influyó directamente en todas esas relaciones familiares “de afección endogámicas” que parecen determinar al protagonista. Así, no es casual que Tatín mate a golpes a Rosa (Ángela Molina), una madre soltera con la que se ha iniciado sexualmente, y no agreda a la figura matriarcal de loba devoradora que representa su madre.

- ***El monosabio* (1978), de Ray Rivas**

“*El monosabio* es el pequeño drama de unos personajes que no se resignan a ser pequeños”. Así se anunciaba la película en *ABC*, con una crítica entre reticente y discreta, ante un tema como el de la fiesta nacional, que, por primera vez, no se planteaba desde la comedia o el folclorismo¹⁷⁸. En el mismo periódico Pedro Crespo apuntaba: “No deja de tener un cierto sabor añejo el asunto, el argumento del monosabio. Sin embargo, el film se ve con agrado y tan sólo cabe achacarle una cierta falta de profundidad en el tratamiento, acaso porque Ray Rivas, el debutante director, de origen más o menos norteamericano, no es Berlanga, al que le habría ido como anillo al dedo esta historia”¹⁷⁹. Se trata de un texto arriesgado que, en cierta forma, prolongaba alguna de las propuestas de *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956) y en el que Borau, además de colaborar en el guion, también correría con los gastos de producción, no a modo de *un monosabio*, sino del productor que apostaba por nuevos valores.

El film, como anuncia su título, cuenta la historia de un monosabio, ese mozo que ayuda y, si es necesario, socorre al picador en la plaza de toros durante la lidia; y que, en cierta forma, no deja de ser un torero frustrado. En este caso, el torero fracasado es Juanito (José Luis López Vázquez), reducido a ser un monosabio, que traspassa su frustración a Rafa (Curro Fajado), instándole para que logre todo lo que él no logró.

¹⁷⁸ *ABC*, 29 de junio de 1978, p. 7.

¹⁷⁹ *ABC*, 6 de julio de 1978, p. 69. Luis García Berlanga trataría posteriormente el tema de los toros en una comedia ambientada en el seno de la Guerra Civil española, *La vaquilla* (1985).

Así, a base de tenacidad e insistencia, acabará pagándole los gastos de una corrida en un pueblo, usando para ello el dinero que su hija tiene para su próximo parto. Para acabar de complicar esta enrarecida historia familiar, el padre de la criatura es precisamente su protegido y lo ignora, pero, al enterarse, sufre un *shock* que hace que el toro lo coja, teniendo que actuar como matador el propio monosabio. Sin embargo, ni la cogida que el muchacho ha sufrido es grave (se trata sólo de un ataque de miedo) ni la faena del monosabio es sobresaliente. Ambos personajes, al acabar la faena, tienen que volver a la realidad: uno a la de monosabio y otro a la de padre y esposo.

El monosabio, en su contenido, se acerca al del sainete costumbrista, al tiempo que evoca el esperpento a través del personaje central, Juanito, el monosabio. El film ofrece una visión sobre el mundo subalterno del toreo; representa una comedia agrídulce inmersa en la cara oscura de la denominada “Fiesta Nacional”. Se presenta un camino de frustraciones que no consigue, sin embargo, desdibujar la sonrisa del espectador, manteniendo cierto eco de Berlanga, con un acertado guion de Pedro Beltrán (por aquel entonces guionista esporádico de Fernando Fernán Gómez)¹⁸⁰ y Borau y una acertada interpretación de los principales personajes: Curro Fajardo, Antoñita Linares y un espléndido José Luis López Vázquez. El compromiso de Borau fue tal que asumió, inicialmente, la financiación íntegra de la película, aunque estaba previsto que fuera al 50% entre Rivas y él. Como el propio Borau comenta: “Sólo mucho después y tras un considerable forcejeo se consigue que se cubra hasta el 42 por 100 de los costes”.

La obra es un hito dentro del género de la tauromaquia, si bien su realización y trama la convierten en una de las más particulares. Lejos de títulos clásicos -como *Currito de la Cruz* (1925), de Antonio Morrión o *Tarde de toros* (1955), de Ladislao Vajda- en los que se ensalzaba “la fiesta” centrándose en figuras de éxito en el mundo del toreo, aquí se opta por retratar a los fracasados, como es el caso de Juanito. Por otra parte, cuando Juanito, confiado en que Rafa tendrá una tarde triunfal, roba el dinero guardado por su hija para abortar, aparece de manera paralela el tema del aborto. Una realidad silenciada en la cinematografía franquista que empezaba a aparecer

¹⁸⁰ Conocido especialmente por su faceta de actor, había realizado en aquella época el guion de cuatro películas, una de Francesco Rosi, *El momento de la verdad* (*Il momento della verità*, 1965), y tres de Fernando Fernán Gómez: *El extraño viaje* (1967), *¿Quién soy yo?* (1970) y *El pícaro* (1974).

tímidamente en la Transición, cuando a favor del aborto sólo había una minoría importante de personas mientras que la mayoría sólo estaba de acuerdo con que se permitiera en el caso de que peligrase la vida de la madre. En cualquier caso, tras el clímax del film -cuando Rafa, abrumado por la situación y el miedo, es cogido por el novillo y Juanito se ve obligado, cumpliendo inesperadamente así su vieja ilusión, a torear- el epílogo termina con un comedido *happy end*, ya que ante la ausencia de dinero el aborto no llega a producirse, siendo las últimas imágenes las del niño bautizado como Antonio, bajo los ojos de Antoñito que parece fantasear con un nuevo torero en la familia¹⁸¹.

El film, a pesar del sólido guion que lo sustenta, mantiene por momentos una resolución equívoca en la dirección, diluyendo el tono esperpéntico¹⁸². En este sentido, dentro del catálogo de calamidades que habían envuelto el texto filmico, nuestro productor y coguionista señalaba que cuando Ray Rivas acabó la filmación y regresó a Estados Unidos: “dejó el celuloide impresionado en la oficina de Borau, sin hacerse cargo del montaje”. De esta forma, Borau tuvo que hacerse cargo del montaje, según él mismo ha explicado: “Salcedo y yo nos pasamos cuatro meses intentando la difícil tarea de que un plano pegara con otro. Y todavía cuando lleve la película a EE.UU. donde nunca se llegó a estrenar, me dijo que algunas cosas no seguían fielmente sus ideas”¹⁸³. Una desafortunada conclusión a un film que, por otra parte, había nacido de la asociación de Borau con productores americanos. Como recogía Pedro Beltrán, coguionista de la obra, Salcedo y el propio Borau reharían todo el texto que les proponían desde América, para dar ese colorido final de “sainete con toques esperpénticos”¹⁸⁴.

¹⁸¹ Lo que se deduce de las palabras del peñista a Antoñito y que son las últimas en oírse en el film: “Antoñito este niño tiene que ser torero”

¹⁸² *El monosabio* no llega a resolverse de ese modo esperpéntico debido a la falta de pericia en la realización, como sí hiciera Fernando Fernán Gómez con otros guiones de Pedro Beltrán, como *El extraño viaje* (1964) o *¡Bruja, más que bruja!* (1977).

¹⁸³ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 151. En la misma obra, Rafael Azcona opinaba: “tendría que haberme inmiscuido más. Ocurre que es muy respetuoso, y no quiso interferir a Ray Rivas, pero pienso que debía haberlo hecho”, *ibid.*, p. 216.

¹⁸⁴ Carlos F. Heredero, *Pedro Beltrán. La humanidad del esperpento*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1988.

2.2.2. Productor

*¿Por dónde empezar a la hora de describir la trayectoria de un cineasta que ha hecho, y hace, de todo, en cuanto se refiere al cine y a sus alrededores, a la cultura cinematográfica y a todo cuanto se relaciona con ella?*¹⁸⁵

Borau no sólo fue distribuidor de películas, ya que la distribuidora José Esteban Alenda era en parte suya, sino que su empeño por defender el cine le llevó por ejemplo a donar su archivo filmográfico a la Filmoteca de Zaragoza, en los momentos en los que era presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (1996), a crear una productora y una editorial: Ediciones El Imán, dedicada principalmente a la cinematografía, y la productora “El Imán” Cine y Televisión S. A.¹⁸⁶.

El trabajo de productor tiene una mayor complejidad en el ámbito empresarial y empieza en la fase del guion para saber qué historia se va a contar, saber lo que costará hacerla, buscar las fuentes de financiación de cada proyecto no sólo en el mercado español sino también fuera, como le ocurrió en su aventura americana¹⁸⁷. Si por "productor" designamos tanto a la figura del empresario cinematográfico como a la del profesional encargado de liderar la producción de una película, en el caso de nuestro autor, estas dos figuras coinciden en la misma persona.

En su faceta como productor, Borau ha sido, en numerosas ocasiones, responsable de los aspectos organizativos y técnicos de la elaboración del texto fílmico, completando la actividad creativa del director; ha estado a cargo de la contratación del personal, de la financiación de los trabajos y del contacto con los distribuidores para la difusión de la obra, considerando que películas en las que no ha participado como director son, en parte, también suyas. En muchos aspectos, su tarea se superpone

¹⁸⁵ Heredero, “Un horizonte de luz”, *Turia*, art. cit., p. 159.

¹⁸⁶ La relación de Borau con la Filmoteca Española y con la de Zaragoza siempre ha sido muy estrecha; de ahí que les donara material de su filmografía para ayudar a recuperar, investigar y conservar el patrimonio cinematográfico y promover su conocimiento. Esta relación explica también el fugaz cameo de Marisa Paredes y el director de la Filmoteca Española, Chema Prado, en *Leo*. Del mismo modo, en su labor de impulsar el cine no sólo desde la producción, sino como estudioso del medio, formó parte del Consejo de redacción de la revista *Viridiana*, especializada en estudios de guiones y como editor desde su productora “El Imán”, mostró ciertos gustos cosmopolitas, apostando por publicaciones sobre directores norteamericanos.

¹⁸⁷ Seguía así los pasos de autores como Neville, quien, según el propio Borau, ante su relación con Constance Talmadge, volvió a España “incapaz de vivir a la sombra de una mujer”. Recogido por Jesús García de Dueñas, *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeón, 1993, p. 296.

estrechamente con la del director, en especial en el control del reparto y la selección del equipo técnico y artístico (director de fotografía, montador, personal de efectos especiales, director artístico, compositor, etc.). Una experiencia en la que se embarcaría sólo en parte, ante la frustración de un primer texto escrito junto a Lamet, titulado *Una mujer inolvidable*, que nunca llegó a la gran pantalla¹⁸⁸. Veamos a continuación cuáles han sido los largometrajes producidos por Borau, para acercarnos más a su particular visión y comprensión del cine.

• ***Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), de Iván Zulueta**

El texto narra la historia de un grupo de melómanos aficionados a la música *pop* anglosajona que poseen una tienda de música, en la que sólo venden lo que les gusta. Deciden boicotear la canción que representa a España en un certamen llamado Mundocanal (una parodia de Eurovisión que Massiel había ganado dos años antes), y recurren a diversas estratagemas para que no acudan al festival los grupos seleccionados para interpretar la canción escogida, "Mentira, mentira". *Un, dos, tres, al escondite inglés* es una comedia musical divertida, crítica y arriesgada tanto desde el punto de vista formal como de contenido. La obra mantenía una evidente deuda con las películas *A Hard day's night* (1964) y *Help* (1965) de Richard Lester, probablemente bajo la influencia de los conciertos de los Beatles en España (el 2 de julio de 1965 en Madrid y el 3 en Barcelona). La cinta se presenta como una sucesión de videoclips, en algunos momentos con la propia música de los Beatles, con cuatro actores que corretean por Madrid, como si fueran la banda de Liverpool, para estupefacción de los viandantes, incluyendo algún *gag* sobre Yoko Ono. La psicodelia característica del momento se traduce en movimientos ostentosos de la cámara, planos caleidoscópicos y panorámicas veloces y circulares. Mientras el grupo de chicos y chicas que regenta una tienda en la que sólo se venden discos de pop intenta llevar a cabo su propósito, por el film desfilan muchos de los mejores intérpretes pop del momento, como "Fórmula V", "Los pop tops", "Los íberos", Ismael, "Loa ángeles", "Los beta", "Los buenos", "Henry y los seven", "Los mitos" o "Shelley y nueva generación", edulcorado todo con la música de Antonio Pérez Olea, Carmen Santonja y Gloria Van Aerssen.

¹⁸⁸ Según se apunta en la entrevista mantenida con Arturo San Agustín en *El Periódico*, 8 de febrero de 1987.

Un, dos, tres, al escondite inglés fue un experimento de Iván Zulueta, verdadero artífice de la obra, pues diseñó, fabricó y pintó los decorados, además de crear el grafismo y los carteles con los que se presentó la película¹⁸⁹. Con un equipo que correspondía, prácticamente en su totalidad, a miembros integrantes de la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía, en aquellos tiempos Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, conocido como IIEC), se elaboró este texto de noventa minutos como estampa psicotrópica del *pop* del momento, dibujado por la mano de Jaime Chávarri y del propio Zulueta, autor del argumento original junto al no siempre citado José María Íñigo¹⁹⁰. La película -que tuvo serios problemas para estrenarse en

¹⁸⁹ Juan Ricardo Miguel Zulueta, conocido como Iván Zulueta, fue un diseñador y cineasta español; un artista heterodoxo que supo cultivar facetas que fueron desde la decoración hasta la música. Un autor especialmente apreciado por Borau quien, al ver su fuerza creativa, sufría por su falta de tenacidad y por su dispersión en numerosos trabajos, como comentaba en la entrevista ofrecida por Angulo y Santamarina: “No he visto nunca una persona con tanto talento y tanta fuerza creativa que fuera capaz de desaprovecharla de forma tan absurda. Se metía en tales líos e historias que resultaba muy difícil trabajar a su lado. No le perdoné que, después de producir mi primera película, dejándole a él y a Jaime Chávarri hacer cuanto les vino en gana en *Al escondite inglés* (excepto un par de escenas cuyos diálogos escribí porque me lo pidieron ellos) fuera luego a pedir ayuda para que le produjeran *Arrebato*”. En *Borau: La independencia como obsesión, op. cit.*, p. 80. Iván Zulueta es conocido principalmente por su trabajo como director y guionista de la mítica película *Arrebato* y como cartelista de las primeras películas de Pedro Almodóvar, de algunas películas de Borau (*Mi querida señorita, El monosabio, Furtivos* y *Leo*, para la semana de Cine Experimental de Madrid) y de la distribuidora de Alenda (de la que también formaba parte el autor aragonés). En cuanto a otros trabajos como cartelista, el mismo año que realizaba el magnífico cartel de *Camada negra*, realizaba el de *Pantaleón y las visitadoras*, de José María Gutiérrez y Mario Vargas Llosa, *Asignatura pendiente*, de José Luis Garcí, *Los pecados de un ardiente varón*, de Paolo Nuzzi y el cartel de *Viridiana*, de Luis Buñuel, que tuvo que repetir porque, como ha apuntado el propio Borau, una “censura agónica”, en plena transición, así lo exigía (Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 81). Sobre su obra puede consultarse el amplio trabajo de Francisco Javier Gómez Tarín, *Arrebato de Iván Zulueta*, Valencia, Octaedro, 2001.

¹⁹⁰ Como ya apuntara brevemente Agustín Sánchez Vidal, desde marzo de 1968 Iván Zulueta estaba trabajando en un programa semanal de TVE titulado *Último grito* (en Agustín Sánchez Vidal, *Borau, op. cit.*, p. 82). El mítico programa suponía el primer intento (intencionado o no) de TVE de conectar con las nuevas generaciones de jóvenes, basándose para ello en la cultura anglosajona e incorporando un novedoso lenguaje televisivo, que “rompía” con la estructura uniforme del franquismo. No en balde el programa se acabaría con la llegada al Ministerio de Información y Turismo de Alfredo Sánchez Bella en 1969. La idea del programa surgió desde TVE, cuando se solicitó al bilbaíno Pedro Olea (quien ya en 1968 dirigió *Días de viejo color* y en 1971 *El bosque del lobo*, esta última producida por él mismo, comenzando su carrera como director, productor y guionista en el cine español) que creara un espacio musical pensado para la gente joven. A través de él, se contactaría con Iván Zulueta, el director donostiarra que por aquel entonces contaba con 24 años, conocido esencialmente en los círculos de la Escuela Oficial de Cine. El programa, de veinte minutos y rodado en 16mm., se comenzó a emitir el 22 de mayo de 1968 en la UHF, y estuvo en antena dos temporadas. Durante la primera se emitió semanalmente de mayo a diciembre de 1968, ocupando la parrilla de los miércoles de 10:45 a 11:05, entre *Tiempo para creer* y *Cuestión urgente*. La segunda temporada, entre octubre de 1969 y enero del 1970, se emitía los martes de 23:45 a 24:05. En su primera temporada la realización corrió a cargo de Iván Zulueta, con guion y dirección de Pedro Olea. En la segunda, sin embargo, no hubo realizador, desempeñando Zulueta las labores de guionista y director, con la colaboración esporádica de Ramón Gómez Redondo y Antonio Drove; como presentadores contó con la actriz estadounidense afincada en España Judy Stephen y con el que sería una cara habitual en TVE, el bilbaíno José María Íñigo. En cuanto al IIEC, fue un primer intento de encontrar una razón de ser a la crisis del cine español, ante la evidente falta de técnica rigurosa

1969, viendo la luz finalmente en 1970- contó con la producción de la reciente “Imán”. Construida como un ejemplo de solidaridad cinematográfica, estuvo caracterizada por su precariedad y voluntarismo. La mayoría de los participantes no cobró y además asumió varias funciones: actores y jóvenes intérpretes que, por otra parte, dan su nombre a sus personajes -Patty Shepard (Patty), Judy Stephen (Judy), Mercedes Juste (Justa), Tina Sáinz (Tina), Antonio Drove (Antonio), Ramón Pons, que da vida a Gasset, quien en principio iba a ser Antonio Gasset, Carlos Garrido (Carlos), María Isbert (Isberta) y José María Íñigo, quien se interpreta a sí mismo y a Rosco, uno de los miembros del grupo 'antiMundocanal'- técnicos, guionistas, etc.

Al tratarse de una propuesta arriesgada, como ocurre siempre con la vanguardia y lo experimental, y a pesar de ser estrenada en Cannes en 1969, no pudo verse en España, por lo que obtuvo una menor respuesta del público español¹⁹¹. En cualquier caso, como texto fílmico icono del *pop*, mantiene una cuidada escenografía, con una narración entrecortada que relaciona las distintas escenas como si fueran viñetas independientes, repletas de rupturas. Nos encontramos ante una película colorida en la que destaca la labor fotográfica de Luis Cuadrado, quien, acorde con lo que será su trayectoria futura, realiza un trabajo más que digno, continuando su relación cinematográfica con Borau –comenzada *En el río*, en la que habría colaborado como segundo operador- en *Mi querida señorita* y *Furtivos*¹⁹². Cabe añadir que como Zulueta aún no estaba sindicado -por no haber terminado sus estudios en la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía) de Madrid-, Borau aparecería como director de la cinta en el momento de su estreno además de tener un pequeño papel como el tío Prudencio

y cineastas especialistas. Así, con el fin de crear profesionales -y en cierta forma controlarlos- nació el Instituto, que posteriormente sería la Escuela Oficial de Cinematografía.

¹⁹¹ Lo peor para Borau no sería tanto la demora del texto en llegar a la gran pantalla, sino “el fraude perpetrado por Cinespaña, cuyo director comercial era el falangista José Antonio Suárez de la Dehesa, ya que vendió la película, junto con otras noventa y cinco, a una cadena de televisión norteamericana sin dar un solo duro a los productores”. En Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 146. También nos gustaría citar el curioso trabajo de José Antonio Suárez, *Geografía económica del cine hispano*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Información y Turismo, 1971.

¹⁹² El operario de cámara, fallecido en 1980, trabajó en numerosos e importante textos fílmicos, especialmente entre los años 1960 y 1970, junto a directores como Carlos Saura (*La caza*, *El jardín de las delicias*) y Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*). Abandonó su trabajo cuando una progresiva ceguera, que llegaría a ser total, le privó de continuar con su trabajo en *Cría cuervos* (1976), teniendo que ser ayudado por su discípulo, Teo Escamilla.

- Otros trabajos como productor

Como productor de textos en los que no trabajó como guionista o director, Borau se estrenó con la obra de *La máquina de hacer pop* (1969), ante la solicitud de su director, Joaquín Parejo Díaz, mostrando desde un comienzo su apoyo al cine experimental. A esta obra le seguirían dos trabajos documentales que Jaime Chávarri filmaría en color en 1970: *Estado de sitio* (*Cortometraje*) con Luis Megino como ayudante de dirección y *Permanencia del arabesco* (*Cortometraje*); este último, de apenas ocho minutos, contaba con la fotografía de Luis Cuadrado, que utilizó descartes aprovechables de *Córdoba* (el documental rodado por Borau en 1967)¹⁹³.

Estado de sitio cuenta las relaciones entre una niña –que se presenta simbólicamente vestida de colegiala– y su prima durante la Guerra Civil española. Según palabras del propio director, “el tema del corto era contar cómo la educación fascista termina con la espontaneidad de una niña”¹⁹⁴. Una perspectiva sin duda alguna tan arriesgada como valiente que además abordaba la moral, plausible también en la filmográfica y la literatura, impuesta en España. El tema se trataba utilizando una impronta muy esteticista, dotando al texto de un tono nostálgico que parece poner de relieve la subjetividad y la transformación que se gesta en la memoria.

Por su parte, *Permanencia del arabesco* se centra en las ruinas de Medina Azahara y su patrimonio islámico, con guion y comentarios de Jesús Dueñas¹⁹⁵. En este

¹⁹³ El cortometraje documental *Estado de sitio* resultó ganador del Festival de Cortos y Documentales de Bilbao. En cuanto a *La máquina de hacer pop* (1969), de Joaquín Parejo Díaz, como ya hemos señalado, no fue producida por “El Imán”, sino que simplemente puso su nombre para poder legalizarla.

¹⁹⁴ Declaraciones de Jaime Chávarri en “Cortometraje independiente español, 1969-1975”, en Francesc Linás, *Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao*, Bilbao, 1986, citado a su vez por Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 145. El texto fílmico se alejaba de la trayectoria personal del director y no fue muy elogiado por críticos de la talla de Miguel Marías, quien llega a hablar de involución al compararlo con su trabajo anterior: “Que Chávarri pasase, en cuestión de unos meses, de la conmovedora complejidad de Ginebra en los infiernos a la estática y esteticista frialdad de Estado de sitio me pareció en su momento [...] una involución preocupante, sólo explicable por la influencia padecida por Chávarri, durante algún tiempo, de los cortos entonces recientes de un incansable crítico, acompañado de una voz interior –en off– más próxima a la mala literatura que a la de Juan Benet”. Disponible en Miguel Marías, “El cine desencantado de Jaime Chávarri”, *Dirigido por...*, 49 (diciembre de 1977). El artículo en cuestión –citado también por Heredero (*ibíd.*)– se refería a la obra del novelista Augusto Martínez Torres, *El fuego* (1969), y a las de Emilio Martínez Lázaro, *Aspavientos* (1969) y *Amo tu cama rica* (1970).

¹⁹⁵ Jesús García de Dueñas (Cáceres, 1939) recibió el Premio Muñoz Suay el mismo año de su creación

sentido, esta obra tampoco se puede comparar con los documentales de la época, pues subraya la cultura de El Islam y su arquitectura, siendo un texto fílmico alejado de eurocentrismos “occidentalistas”, tan ramplones como selectivos a la hora de estudiar la historia, reacios a valorar el rico legado de la historia de Al-Andalus. Al año siguiente, cuando se embarque en la producción de *Mi querida señorita*, “El Imán” produce también el documental *Consejos a los rumiantes*, con guion y dirección de Jesús García de Dueñas, antiguo alumno suyo -como lo fue Jaime Chávarri-; esta fue una de las pocas ocasiones en las que García Dueñas -historiador de cine- se puso detrás de la cámara¹⁹⁶. Ambos autores utilizaron descartes rodados por Borau para la serie “Conozca usted España”, con imágenes de Medina Azahara (*Permanencia del arabesco*) y de cacerías en la provincia de Jaén (*Consejo a los rumiantes*).

En 1972, Borau volvería a confiar en Iván Zulueta en la producción de los cortometrajes experimentales *Masaje* y *Frank Stein*, ambos de tres minutos y de corte vanguardista en los que se utiliza la técnica de la refilmación. El primero permite visualizar a cámara rápida la programación de TVE en el Día de La Victoria -actualmente el Día de las Fuerzas Armadas-, el segundo es una “versión particular” de

por la Academia de Cine en 1997, con la finalidad de apoyar y fomentar trabajos de investigación historiográfica sobre el cine español, en homenaje a este destacado guionista que fue además crítico, cineasta e investigador. Once años después publicaría *Cine español: una crónica visual desde 1896 hasta nuestros días*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2008; catálogo de la exposición que, con el mismo título, se inauguró en la sede central del Instituto Cervantes en Madrid. En el mismo revisa la historia del cine español a través de un recorrido fotográfico, ordenado cronológicamente; un siglo de imágenes, sonidos y emociones que incluía una introducción de Borau y un epílogo de Fernando León de Aranoa. En el catálogo colaboraron la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Egeda, el ICAA, la Fundación Borau y la AECID. Tal y como consta en la página del Cervantes, la exposición estuvo abierta al público entre el 8 de octubre y el 15 de febrero del 2009 y posteriormente, recorrió las sedes del Cervantes de las principales ciudades del mundo. Según el artículo publicado el 4 de mayo de 2009, disponible en el link http://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/prensa/2009/noticias/jesus_garcia_duenas.htm (Última revisión el 4 de abril de 2016).

¹⁹⁶ Apenas dos trabajos más acompañan la filmografía de este estudioso del cine: el thriller *Los asesinos no están solos* (1974), que contaba la historia de Julio, quien, a causa de un trauma psicológico en su niñez, detesta profundamente a las mujeres, lo cual le lleva a asesinar a prostitutas (en la película destacaban Lola Flores, en un personaje totalmente alejado de su género habitual, y una joven Teresa Rabal); y su propuesta en *Cuentos eróticos* (1980). Por su parte, Jaime Chávarri ya había sido guionista y actor fugaz de *Un, dos, tres, al escondite inglés* y había realizado por su cuenta una serie de textos en 8mm, destacando *Rum*, *Blancanieves*, *Run* (1967) y *Ginebra en los infiernos* (1969) hasta llegar al mítico *El desencanto* (1976). Esta última película estaba pensada, en principio, como corto documental y el relato fue creciendo hasta llegar a un largometraje, auspiciado por Elías Querejeta; contaba con cinco personas en el equipo y acabó siendo una película de gran acogida, a medio camino entre la ficción y el documental. Un texto intemporal pero también muy contextualizado, que cuenta la vida de la familia Panero, narrada por la viuda del poeta falangista Leopoldo Panero, Felicidad Blanch, y sus tres hijos: Juan Luis, Leopoldo (María) y Michi Panero. Las relaciones entre ellos y con sus familiares son el centro del relato; un retrato de la decadencia de la familia, con una “triple traición”: la de la familia al padre, la que mantienen ellos consigo mismos y la del propio director. Un texto sobrecogedor con una “segunda parte” llevada a cabo por Ricardo Franco en *Después de tantos años* (1994).

Frankenstein, la obra de James Whale (1931). En ese mismo año también produciría el segundo cortometraje de Diego Galán Fernández, *El mundo dentro de tres días*, que contaba con la presencia de Enriqueta Carballeira, María Elena Flores y Concha Grégori en el reparto. Finalmente, en 1973 produciría un último cortometraje, *Un cochero IMPertinente* (con IM mayúscula, 13'), con guion y dirección de Gonzalo Herralde. Se trata de un texto arriesgado que narra un paseo por la Barcelona moderna, en una calesa conducida por un cochero muy particular, con guiños surrealistas, ya que cuando la mujer que viaja en el carruaje penetra en un castillo fantasmal los acontecimientos comienzan a precipitarse, a través de un collage de imágenes extravagantes que van desde una bandeja de carne cruda hasta la transformación del cochero en carnicero, suavizado con personajes de época. Esta experiencia pondría fin temporalmente a esa faceta suya en apoyo al cine experimental, sólo para -consecuente con el arriesgado posicionamiento de apoyar proyectos de difícil viabilidad en el cine- retomarlo con el "Festival de Cine Experimental de Madrid", al impulsarlo desde su origen en 1991. Este festival sabría apostar por nuevos modelos cinematográficos y, a pesar del poco eco mediático que ha tenido, serviría de trampolín a numerosas y variadas personalidades del cine, como Archero Mañas, Miguel Albaladejo o Gonzalo López Gallego entre otros¹⁹⁷.

- Co-productor

Como co-productor, Borau participó en un primer cortometraje, *El noveno* (1960), un breve documental sobre la fiesta homónima, en San Felices, dirigida por Basilio Martín Patino, quien ya había dirigido por aquel entonces dos cortometrajes: *Imágenes sobre un retablo* (1955) y *Tarde de domingo* (1960). Más tarde, pasará a coproducir *Adiós, Alicia* (1978) y otros dos largometrajes alejados en el tiempo: *In Memoriam* (1977) y *El verano de Anna* (2001). De esta forma, Borau no sólo trabajó de productor sino que también coprodujo algunos textos filmicos permitiendo que autores como Meerapfel, una directora de cine de extensa trayectoria en su país -Argentina- y en Alemania, pudiera llevar a la gran pantalla trabajos de presupuesto más elevado

¹⁹⁷ Este festival también ha sido importante a la hora de potenciar a autores de otros países, como el canadiense Robert Lepage, el alemán Mathias Müller o el austriaco Martin Arnold. Aunque la idea del certamen vino de la mano de Borau, fue Rosina Gómez Baeza, por aquel entonces directora de ARCO, quien haría una apuesta real por el cine, y que a día de hoy recae en Natasha Molina. Por su parte, en la edición de 2012, se homenajeó a la figura de Berlanga, como se puede ver en la página oficial del festival: <http://www.semanacineexperimentalmadrid.com/11/secciones/portada.php>

como supuso *El verano de Anna* (2001). En la presentación de la película en cuestión, Borau señalaba que para producir o coproducir una película pedía dos requisitos: el evidente interés necesario del guion, al que añadía, con su característica sencillez y sentido del humor, que se tratara además del trabajo de un/a amigo/a suyo/a¹⁹⁸. A continuación proponemos un sucinto análisis de los mismos, con el ánimo más que de describirlos de apreciar la huella de Borau en ellos.

- ***Adiós, Alicia* (1977), de Santiago San Miguel**

Santiago San Miguel, el director de *Adiós, Alicia*, finalizó sus estudios de cine en Madrid en 1964 y, por tanto, fue alumno de Borau, como otros cineastas de la misma generación, como Pedro Olea, Víctor Erice y José Egea. Esto explica que cuando Santiago San Miguel regresó de Venezuela buscando financiación para su proyecto, acabara acudiendo a su antiguo maestro. De esta manera, “El Imán” apoyó un nuevo texto fílmico de marcada impronta personal, con montaje de Pepe Salcedo (realizada en el propio estudio de la productora) y cartel de Iván Zulueta. Un texto de coproducción hispano-venezolana que, si bien se estrenó y se realizó en su totalidad en Venezuela, había sido escrito siete años antes para ser rodado, en un primer momento, en San Sebastián¹⁹⁹.

Adiós, Alicia es una historia de represión cotidiana, a través de los ojos de una niña capaz de transmitir el culto al pasado y a la muerte. El texto fílmico presenta a una niña de diez años sumergida en un mundo de ficciones desde la muerte de su madre. En esencia, se trata de la indagación en los conflictos personales de Alicia-niña para comprender la personalidad de la que será Alicia-mujer.

¹⁹⁸ En el artículo “Ángela Molina exhibe una bella madurez en *El verano de Anna* (*El País*, 28 de junio de 2002) se señala cómo en su presentación, Borau, como participante de producción, se mostraba entusiasmado con la película, así como “muy indignado” con TVE, a cuyos responsables criticó duramente por no haber querido participar económicamente en una película con reparto español, rodada en parte en castellano y que habla de judíos sefardíes.

¹⁹⁹ En la entrevista concedida a Ángel Sánchez Harguindey, “*Adiós, Alicia*, una historia sobre la represión cotidiana”, *El País*, 22 de enero de 1977. En cuanto a su idea originaria de realizarla en San Sebastián, de donde es oriundo, confesaba: “Supongo que de haberla realizado aquí tendría unas connotaciones distintas, aunque en España también se cultiva el amor al pasado y a la muerte. Creo, de todas maneras, que la historia se entenderá perfectamente aquí, pese a que la acción transcurre en los Andes. Hay que tener en cuenta que esa cordillera es el centro y eje de todas las comunidades más conservadoras y represivas de Latinoamérica: en general, y de Venezuela, en particular. Los grandes dictadores de este país son de origen andino”. En la misma entrevista apuntaba que no era un texto pretendidamente político, calificándolo de “realismo fantástico”, sin menoscabar la carga social presente en la historia. En la dirección del texto colaboraría Lico Pérez, venezolano, hijo de exiliados españoles, que ya había colaborado con el director en *Todos y nadie*, un largometraje, definido como el primer trabajo colectivo en régimen de cooperativa, que se llevaba a cabo en Latinoamérica.

• ***In memoriam* (1977), de Enrique Brasó**

Estrenada en septiembre de ese mismo año, *In memoriam* fue un texto fílmico dirigido por Enrique Brasó²⁰⁰, que se estrenaba como director de cine, y en el que Borau puso el 25% de los costes de producción y Emiliano Piedra el 50%, contando también con la presencia de “El Imán”. El relato se centra en Julio Montero, un escritor atormentado por su pasado y extremadamente tímido, que está enamorado de Paulina, aunque no se atreve a hablarle de sus sentimientos. Ella se enamora de otro escritor y Julio se va a Cambridge, para regresar a Madrid años después e intentar retomar la relación. Sin embargo, la historia acaba cuando se entera de que el amante de Paulina la ha matado a causa de los celos, cuando volvía de hacerle una visita.

In memoriam es una obra personal, en la que se recurre a una estructura narrativa compleja, entremezclando constantemente pasado y presente, como una suerte de esbozo memorístico que no puede ser ordenado ni objetivo, sino desordenado, como es la memoria (reafirmación subjetiva) frente a la historia (con pretensiones objetivas). De ahí que se componga un deslumbrante *tableaux vivant*, en el que los personajes del pasado se corporizan y dialogan, volviendo a su hueco en el presente e incluso, por momentos, permitiendo que la protagonista reconstruya recuerdos que no son suyos, en una búsqueda que mantiene siempre la atención sobre lo narrado. Una mujer madura, indagando en su interior, frente al azul enigmático del mar griego, evocador no sólo de recuerdos sino también de futuros horizontes, sería el resumen de un texto arriesgado y hermoso, como lo calificó el propio Borau²⁰¹. El texto resulta una adaptación muy particular de la obra de Bioy Casares, manteniendo algún fallo en la estructura del guion, ya que a pesar de que nuestro cineasta intentó modificarlo, se encontró con la negativa de Emiliano Piedra y Enrique Brasó²⁰².

²⁰⁰ Con apenas dos largometrajes en su cosecha (participó también en *Cuentos eróticos*, 1980) el autor, por aquel entonces conocido por haber sido crítico de *Fotogramas*, acabaría siendo uno de los más grandes directores de doblaje en España.

²⁰¹ El autor reconoció que la película no la quería hacer, ya que era un proyecto que no veía muy claro y al que fue conducido por Enrique Brasó, y por Carlos Gortari, otro exalumno de la EOC. En Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 104.

²⁰² Emiliano Piedra, antiguo alumno de la EOC, era buen conocedor de la obra de José Luis Borau. Según ha comentado Martínez de Mingo, el productor y distribuidor cinematográfico, que dedicó sus últimos años a la ambiciosa adaptación televisiva de *El Quijote* y que falleció pocos meses antes de su estreno, le habría propuesto a Borau en varias ocasiones la realización de dicho texto (*op. cit.*, p. 207). Finalmente lo acabaría haciendo su también amigo y discípulo Gutiérrez Aragón.

- *El verano de Anna (2002), de Jeanine Meerapfe*²⁰³

El verano de Anna es la historia de una mujer en la cincuentena, hija de un judío griego de origen sefardí y de una emigrante gallega, que regresa a la luminosa isla de su infancia, Symi, con la idea de vender la casa familiar. Ese viaje iniciático supone una vuelta a la infancia, con veladas y sugerentes oquedades no explicitadas. El sol y el mar le harán despertar a un mundo olvidado, con una sutileza medida, para iniciar una búsqueda de la intrahistoria familiar y dirigir su mirada hacia los secretos del pasado de sus ancestros y, en última instancia, de ella misma y de su propia identidad. Lo que en apariencia iba a ser una rápida gestión burocrática acabará obligándola a hurgar en el doloroso pasado de los suyos y también en el propio. La actriz que lleva el peso de la trama es una inmensa Ángela Molina, encarnando a Anna Kastelano, en una obra de silencios y medida sutileza, con una sabia, reposada y bella madurez²⁰⁴.

Dirigida por la cineasta germano-argentina Jeanine Meerapfel, el texto fílmico supuso una coproducción entre Alemania, Grecia y España. La colaboración española corrió a cargo de Borau, amigo de Meerapfel desde que la directora y guionista, siendo miembro de la Academia de Artes de Berlín, contribuyó a la selección de *Camada negra*, la película que había sido dirigida por Gutiérrez Aragón y producida por nuestro cineasta, para el festival de cine alemán. De esta forma concluiría su trabajo como productor, manteniéndose fiel a la necesidad de conocer al autor y creer en el guion²⁰⁵.

²⁰³ La directora de Buenos Aires, hija de judíos alemanes que huyeron del nazismo y residente en Alemania desde 1964, apuntó que la película, sin ser una autobiografía, sí tenía muchos componentes personales. En Cendrós, “Ángela Molina exhibe una bella madurez en *El verano de Anna*”, art. cit.

²⁰⁴ *Ibid.* En el mismo artículo se apunta cómo la directora ya había pensado en ella desde la escritura del guion, que adaptó a la medida de la actriz, como indica el hecho de que Anna tuviera origen sefardí y español. En el elenco de actores, Rosana Pastor será la otra cara española que participa en ese microcosmos internacional tan particular. Como Casimiro Torreiro apuntó: “Es extremadamente arriesgado, y hermoso lo que intenta la germano-argentina Jeanine Meerapfel, vieja asidua al Festival de San Sebastián, en este Verano de Anna. Nada menos que la crónica de un reencuentro con la vida de la Anna del título, una mujer que ha perdido a su pareja y que va al encuentro de sus raíces, en una paradisíaca isla griega. Y es arriesgado porque, sin códigos facilones, Meerapfel enfrenta a Anna con los recuerdos, los más bien cotidianos fantasmas que pueblan su vida, pero también las incógnitas sobre su familia -ese tema tan de la cultura judía- que arrastra desde niña”. En “Críticas. Volver a la vida”, *El País* 12 de julio de 2002. Se trata de su última colaboración con la actriz, con la que ya había colaborado en *La Sabina* y en *Camada negra*.

²⁰⁵ Nada más leer el guion, Borau se dio cuenta de que se trataba de una gran propuesta, aventurándose a producirla siguiendo su propia norma: “Lo poco que he producido ha sido con la condición de que el director fuera amigo mío” (Cendrós, *ibid.*). Se trataba de un nuevo film poco convencional, con dificultades para llegar a la gran pantalla, algo que criticaría Borau en la presentación del film el 12 de noviembre de 2002. En la misma explicaría que había solicitado la colaboración de Televisión Española para promocionarla o exhibirla, opción que le fue denegada desde la cadena pública, por lo que apunta:

2.2.3. Documentalista

Desde sus comienzos en el cine, tras la dirección de *La despedida*, junto a Luis Cuadrado, para el IIEC, y tras su trabajo fin de curso *En el río*, José Luis Borau produjo diversos documentales. Sin embargo, para considerarle director de alguno de los mismos, habrá que esperar a 1962, cuando rueda *Capital Madrid* (30'), un documental sobre los problemas urbanísticos en plena ciudad en expansión. Producido por Cinecorto S.A., Borau se acercaba a una de sus pasiones, la arquitectura, a través de una sucesión de imágenes directas y cuidadas, con las que presentaba una ciudad en constante cambio, paralela a la ebullición y el ajeteo de la urbe, con templadas impresiones de movimiento, que podrían permitir lecturas más amplias. Esta inquietud por la construcción urbanística quedaría abalada, en parte, cuando fue nombrado académico de número de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de San Luis²⁰⁶.

Al año siguiente, realizaría otro documental sobre la elección de Miss Naciones Unidas, bajo el título de *Las bellas en Mallorca* (13'); texto que contaría con el patrocinio de "Guion Producciones Cinematográficas" y que supondría su primer enfrentamiento con la censura. Al igual que había ocurrido con sus primeras experiencias cinematográficas (con su cortometraje y sus dos largometrajes) y como sucedería con todos los textos posteriores que dirigió, Borau se había hecho cargo del

"Esta película me ha dejado un sabor agridulce porque llevé el proyecto a TVE y no la aceptaron [...] Me molestó porque la película es muy cercana a nosotros, ya que habla de una familia de sefarditas que se apellidan Kastelano -de procedencia española-. Se canta en gallego, en sefardí y en español, y la figura en torno a la cual gira todo es Ángela Molina". Según indicó Borau, la explicación que le dieron desde la cadena pública, después de remitirles un original del film para su posible exhibición, fue que este era "demasiado artístico". Asimismo, indicaba que "no es verdad eso que dicen de TVE con el cine español - en referencia al eslogan de esta cadena que relaciona al canal con el cine español-. El canal compra películas de perra gorda y las pasa en programas que no voy nombrar, pero que son también de perra gorda. No creo que eso sea hacer cultura". En el artículo de Silvia Blanco, "José Luis Borau: TVE sólo financia filmes de *perra gorda*", *El Periódico de Aragón*, 13 de noviembre de 2002. Asimismo, es la última colaboración con la actriz, con la que ya había colaborado en *La Sabina* y en *Camada negra*. En este sentido, sin duda alguna fue el director cántabro el que permitió afianzar su carrera y ahondar en su potencial dramático, mediante papeles en *El corazón del bosque*, *Demonios en el jardín* y *La mitad del cielo*.

²⁰⁶ En este sentido, cabe destacar su afición no sólo por la literatura sino también por la pintura. Recuérdese a este respecto que en sus discursos de ingreso en las Reales Academias de Bellas Artes de San Luis (Zaragoza) y de San Fernando (Madrid) abordó el tema de "La pintura en el cine" y "El cine en la pintura".

guion. Se introducía así en una de las tareas más difíciles de todas las que impone la industria cinematográfica²⁰⁷. Ambos trabajos ponen de relieve el valor del director para realizar un documental y descubren a un autor poliédrico, con una disposición abierta para todo tipo de textos fílmicos, manteniendo un mismo tono serio y riguroso sea cual sea el formato. Como director y guionista, explorará los lugares de filmación y hará una investigación exhaustiva, convirtiéndose en un especialista *amateur* de los temas elegidos, analizando todos los posibles pormenores del asunto para "reescribirlo" más tarde en la moviola.

En 1965 filma un nuevo corto documental, titulado *Albergues y paradores*, el primer capítulo de la serie *Conozca usted España* de TVE, una especie de publirreportaje que muestra las maravillas naturales y el despertar de la incipiente industria hostelera española, que empieza a recibir cada año más visitantes extranjeros. La obra nos acerca a antiguos edificios y casas de familias pudientes, convertidos en atractivos hoteles para viajeros. Borau, consciente de que en los documentales la única manera de transmitir sentimientos es aprovechar las condiciones espontáneas de los personajes reales que aparecen, recoge las opiniones de actrices, condes y marqueses, ofreciendo datos sobre la historia de algunos de los más famosos albergues y paradores del país. *Albergues y paradores* (1965), *Lección de Toledo* (1966), *Zaragoza es algo más* (1966), *La moda en España* (1967) –rodado en Chinchón- y *Alicante* (1968) son documentales estructurados con la intervención sólo de personajes femeninos, en su gran mayoría actrices de la talla de Lucía Bosé, María José Alfonso, Nuria Torray (Nuria Tora), Conchita Montes, Natalia Figueroa o Gemma Cuervo, junto a figuras no vinculadas al mundo del celuloide como la Marquesa de Belvis, la condesa de Quintanilla y la princesa Carmen de Hohenlohe²⁰⁸. Ellas serán las que articularán las historias, exponiendo las ideas y concretando los espacios presentados en los documentales, convirtiéndose en los narradores imprescindibles del texto.

²⁰⁷ Borau trabajaba en esos momentos en la publicidad y, como él mismo ha afirmado, se fue de *Clarín* porque le contrataron para hacer un corto sobre la elección de Miss Naciones Unidas, que se celebraba en Mallorca: "Aunque me llevaba muy bien con la gente de *Clarín*, yo comprendí que tanto la publicidad como la televisión eran tentaciones muy grandes para aquellos que queríamos hacer cine. Sobre todo la televisión: de los que entraron por aquella época en Televisión Española (que era la única que existía), sólo Summers y Pilar Miró pudieron compatibilizar su trabajo con la realización de películas". En Sergio F. Pinilla, "José Luis Borau: Todos los directores deberían pasar por la publicidad", entrevista publicada en el número 2 de *Kane3* (noviembre 2005).

²⁰⁸ La idea básica de *Conozca usted España* era que una mujer famosa presentara una ciudad, como hizo Patty Shepard en *Alicante*.

Al año siguiente, continúa su serie de documentales con *Lección de Toledo*, con la presencia de la cantante María Dolores Pradera como presentadora, corto en el que, por primera y única vez, Borau se hace cargo de la dirección de fotografía (en blanco y negro), ampliando así otras tareas o facetas cinematográficas distintas a la de guionista y director; lo que le permite ampliar el control de los proyectos que asume. También da muestras de su tierra natal con el documental *Zaragoza es algo más* (1966), producido por Televisión Española y presentado por Sonia Bruno, quien tras haber realizado pequeñas intervenciones en televisión, había debutado en cine en 1961 con la película *Los atracadores* (1961), de Francisco Rovira Beleta. Con estos dos documentales, Borau presenta el legado arquitectónico de dos ciudades, Toledo y Zaragoza, mediante una cuidada fotografía de los edificios y los lugares más emblemáticos, a la vez que pone de manifiesto su interés personal por la arquitectura y los espacios urbanísticos.

Con respecto a su trabajo frustrado con el programa “Cuentos y leyendas”, producido por Caro Baroja, en el que en cada capítulo se adaptaba la obra de un escritor, Borau, siguiendo su talante realista, optó por *Miau* (1968), de Benito Pérez Galdós, al entender que, a pesar de ser “una obra irregular de Galdós”, era “tremendamente sugerente y llena de posibilidades”²⁰⁹. La experiencia resultaría traumática para el director, por el peso de la censura y otros problemas de diversa índole, por lo que acabaría saliendo un año después “mutilada”, con la ausencia de las tres últimas secuencias así como de algún otro plano, algo que le provocó un sentimiento de impotencia. Incomodidad suficiente como para prometerse a sí mismo “no volver a trabajar para el Ente”, situación que, en el caso de la dirección de series no documentales, sólo se rompería posteriormente con *Celia*. Si del guion al film hay un

²⁰⁹ Según recoge Sánchez Vidal, *op. cit.*, pp. 79-80. En el libro nuestro cineasta apuntaba el proceso: “Pío Caro -uno de los sobrinos de Baroja- me llamó para que eligiera autor y obra dentro de la serie de “Cuentos y Leyendas” que la Casa -entonces se denominaba así, y no el Ente, como ahora- preparaba sobre escritores españoles. Me daban -decían- libertad absoluta para elegir y luego para rodar, ya que no se trataba de realización en directo, sino anticipada, es decir, se trabajaba con película de verdad, que es lo que me gusta. Yo acababa de poner como ejercicio en la EOC la adaptación de *Miau*, una obra irregular de Galdós, no muy bien construida, pero tremendamente sugerente y rica en posibilidades cinematográficas. Conociendo el libro y conociendo mejor aún al Ente dije “Yo elegiría *Miau*, pero comprendo que no se puede hacer aquí”. “¿Por qué no?” Dijeron quienes seguramente no habían leído aquella -o quizás ninguna- novela de nuestro gigante del XIX. Tanto me animaron que, sacando tiempo de donde no tenía (acababa de poner mi empresa El Imán y rodábamos spots publicitarios sin descanso) hice la adaptación con mucho cuidado, tratando de no perder las esencias del original, no utilizando, por ejemplo, ninguna sola línea del diálogo que no fuera de don Benito y, sobre todo, buscando la equivalencia cinematográfica de los mejores momentos del relato”.

proceso de creación y elaboración, cuyo resultado variará en función de las condiciones materiales del rodaje y la capacidad de adaptación ante cualquier problema que surja, sin duda alguna la censura actuaba como condicionante del texto fílmico. Por ello, si bien Borau eligió a Galdós, *Miau* “se la dieron”. Como el propio autor señaló, aunque *Miau* era una novela que le agradaba mucho, ya desde un principio avisó que su transposición cinematográfica podría suponer problemas con la censura. Y en efecto, esto fue lo que ocurrió cuando se rodó, incluyendo el suicidio de Ramón Villamil (una crítica a la sociedad absurda y burocrática de la Restauración), así como una gran cantidad de planos sueltos. El autor apuntó: “algunos de mis amigos, que no habían leído el libro, ni siquiera entendieron la historia. Monté en cólera y prometí no volver a trabajar para el Ente”²¹⁰. Tras este episodio llegaría la realización de *Chiquirriqui, El enemigo* y *Soy un León*, seis episodios entre 1966-1967 de la serie *Dichoso mundo*, con Conchita Montes²¹¹. La actriz no quiso interpretar todos los papeles que nuestro cineasta le otorgaba²¹², a pesar de mantener una buena relación con ella.

Un año después, con la ayuda en la realización de Eugenio García Toledano y la interpretación de Conchita Montes, se puso detrás de la cámara para realizar el cortometraje documental *Córdoba* (1967), siempre bajo el sello de “El Imán” y contando con el trabajo fotográfico de Luis Cuadrado. Podemos también incluir el documental *Sevilla siempre* (1988), realizado para promocionar la Expo 92 con una producción de Juan Lebrón y a la que pondría voz Fernando Fernán Gómez. Se trata de un encargo intermedio realizado con materiales de archivo para intentar solventar las deudas que *Río abajo* dejó en su maltrecha economía. Por esa época vuelve a Aragón para rodar con “El Imán” *El mudéjar de Teruel* (1988)²¹³ y *La arquitectura civil en el*

²¹⁰ Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 100.

²¹¹ Conchita Montes se había iniciado en la interpretación de la mano de Neville, con películas, algunas de ellas de gran éxito en su época, como: *Correo de Indias* (1942), *Café de París* (1943), *La vida en un hilo* (1945), *Domingo de carnaval* (1945) o *El último caballo* (1950), así como en teatro con *El baile* en 1952. En televisión, además de esta serie, protagonizó *Pablo y Virginia* (1968), presentó el programa magazine *Buenas tardes* (1971 y 1972) y en 1986 participó en la serie *Tristeza de amor*.

²¹² En la entrevista concedida a Martínez de Mingo, Borau señala: “Quería hacer personajes muy sofisticados o populares, de lotera, castañera, etc. pero no papeles reales como los de viuda con hijo casadero, solterona, etc.”. En José Luis Borau (1997, *op. cit.*, p. 104). En la misma, Borau apuntaba otros aspectos negativos que le motivaron a dejar la serie, como que, a pesar de escribirla y elegir a los actores, la realización corría a cargo de Luis Calvo Teixeira, director, realizador y guionista de televisión, cuya larga carrera se ha desarrollado fundamentalmente en la televisión del Estado.

²¹³ Siempre con la necesidad de encontrar productores para sus textos fílmicos, *El mudéjar de Teruel* lo haría, según palabras suyas, para corresponder a la Diputación General de Aragón, que le había concedido “un aval para *Tata mía*” (realizada dos años antes). En Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 76.

bajo Aragón (1989) –ambos con fotografía de Rafael de la Cueva-, conciliando con un tono más personal su gusto por la arquitectura con su pasión por el cine. Por su parte, su paso por TVE se cerraría con *Toros en Chinchón* (1968) de la serie *Fiesta* y la aclamada y ya citada *Celia* en 1993, bajo la producción de TVE, “El Imán”, ECA (Italia), RAI (Italia), A2 (Francia) y ZDF (Francia). Con este proyecto Borau se atrevía a acometer la infancia, tema siempre difícil y expuesto a la mistificación, rompiendo además su rechazo inicial a las transposiciones de la literatura al cine.

Si rara es la vez en que un texto presta la necesaria atención a los niños sin caer en una sensiblería innecesaria pero dejando espacio a sus propios deseos, más excepcional resulta hacer eso a través de una transposición literaria. Esta observación nos permite introducir la serie de *Celia*, en la que Borau, a partir de la obra de Elena Fortún, presenta al personaje en su conflicto con sus iguales y, más especialmente, con los adultos, aunando su mundo de fantasía con su aprendizaje o acercamiento a la experiencia del fracaso. Igual de anómalo resulta toparse con un texto que intenta no dar predominancia a un punto de vista adulto, como ocurre en la mayoría de las obras -fílmicas o literarias-. Borau evoca o imagina lo que fue esa etapa de la vida, dando protagonismo al espíritu infantil de manera abierta, sin artificios externos y, por tanto, alejado de construcciones que presentan estados de inocencia exentos de preocupaciones.

Por otra parte, así como en todos estos episodios fílmicos llevados con TVE, el guion y la dirección vendrían de la mano del mismo José Luis Borau, conviene adelantar que, en esta última serie, Borau trabajará codo con codo con Carmen Martín Gaité, permitiéndole subrayar más aún el equilibrio entre la seriedad y la ingenuidad de *Celia*²¹⁴. Finalmente, cabe una mención especial a la reelaboración fílmica de la película que inauguró la historia del cine español, con el fin de conmemorar su primer centenario. Me refiero a la *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, de Eduardo Gimeno, rodada en las Fiestas de Pilar del 11 al 18 de octubre²¹⁵. Para realizar este

²¹⁴ Cabría añadir su participación en el montaje, junto a Rafael de la Cueva y Marta Maier, de la *Arquitectura civil en el Bajo Aragón*.

²¹⁵ La cámara estaba apostada en un balcón próximo a la Basílica del Pilar de Zaragoza, según se especifica en “Salida de la iglesia”. Decine21.net. Consultado el 27 de febrero de 2011. Por su parte, en el artículo “Filme recuerdo de Saura y Borau”, *El País*, 14 de septiembre de 1996, se menciona cómo la

“remake”²¹⁶ contó con la ayuda de directores españoles de renombre, como Luis García Berlanga, Imanol Uribe, Fernando Trueba, Ventura Pons o José Luis Cuerda y, en suma, supuso volver a hacer el texto de 1897, colocando la cámara en la misma posición y durante la misma duración. De esta forma se realizó una réplica que revivía el género denominado de “escenas naturales”, simples filmaciones de todo tipo de eventos que asombraban a los espectadores de los últimos años del siglo XIX²¹⁷.

2.2.4. Publicista

Conscientes de que el cine, la publicidad y la televisión se retroalimentan mutuamente en una incesante búsqueda de nuevos caminos, cabe también dedicar un breve apartado al trabajo de Borau en publicidad. Nuestro autor hizo numerosos *spots* como redactor en *Clarín* desde 1961 a 1963, al mismo tiempo que realizaba *spots* a través de su productora²¹⁸. Su primer anuncio para *Clarín* fue en 1967, dando muestras del manejo de la interrelación entre técnica y creación, el verdadero pilar que sustenta el desarrollo del lenguaje audiovisual²¹⁹. Su labor vinculada a la publicidad le permitió convivir con una fuente de contagio y flujo de ideas, así como adquirir una experiencia en un territorio que más adelante le ayudará a superar los baches presupuestarios como director. Más allá de apuntes biográficos, a principios de los años sesenta, esta actividad

grabación iba a ser realizada por Carlos Saura y José Luis Borau. Aunque sería la primera realización española, no sería la que daría a conocer el cine en España. Lo cierto es que, al margen de disquisiciones historiográficas y de la hipótesis de que fuera el húngaro Edwin Rousby quien lo diera a conocer, se desconoce cuál fue el primer film íntegramente español, por lo que resulta conveniente reconocer, ante todo, la aportación de los distintos corresponsales que los hermanos Lumière enviaban por doquier para dar a conocer su invención. En cualquier caso, la primera estructura narrativa consolidada en un texto filmico vendría de la mano de Gélabert, autor de primerísimos documentales como *Salida de la iglesia parroquial de Santa María de Sants* o *Salida de los trabajadores de la fábrica “La España industrial”*, ambos fechados en 1897. Para más datos puede consultarse José M^a Caparrós Lera, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1998.

²¹⁶ El propio José Luis Borau relativiza el concepto *remake*, especificando cuál fue su tarea: “pusimos la cámara donde se suponía que la había puesto Jimeno, y los invitados vinieron hacia ella. La duración de la toma fue la misma”. En Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 150.

²¹⁷ Agustín Sánchez Vidal, *Los Jimeno*, Zaragoza, Filmoteca de Zaragoza, 1994, pp. 135–177.

²¹⁸ Como el propio Borau ha reconocido: “hacía textos y *slogans*, como aquel que decía “Solares sólo sabe a agua”, incluso escribí los guiones de algunas películas publicitarias. También fui durante una corta temporada ejecutivo, llevando la cuenta de algún cliente”. En Pinilla, *op. cit.*

²¹⁹ Cuando comienza estos escauceos en la publicidad, apenas terminados sus estudios en el IICC (1957-1959), todavía ejercía como funcionario en el INV (Instituto Nacional de la Vivienda), siendo su tercer empleo remunerado, ya que cuenta también con sus colaboraciones en el *Heraldo de Aragón*. Será a partir de 1961, transformado el Instituto en el Ministerio de la Vivienda, cuando su trabajo se reduce a media jornada. Ya en 1963, abandona definitivamente su trabajo en *Clarín* para realizar sus primeros documentales.

permitió sobrevivir a Borau, que se refugió en la publicidad ante la inviabilidad de llevar a cabo sus propios textos filmicos.

Después de sus dos experiencias frustrantes, *Brandy* y *Crimen de doble filo*, y siendo profesor titular de la EOC, continuará trabajando en el terreno publicitario, tanto para *Clarín* como para *Cinecorto* (cine publicitario de Enrique Torán, en la que trabajó dos años “rodando spots”). Ello le permite conocer el trabajo de las producciones cinematográficas que, en muchos casos, mantienen inmensos presupuestos vinculados a las grandes compañías y estudios. Textos filmicos que no dejan de estar movidos por un criterio comercial, así como por el poder de muchos productores y cadenas de televisión²²⁰. Del mismo modo, desde “El Imán”, ya como publicista experimentado, al hacer su primera película para la campaña de Navidad de Fundador de las bodegas Domecq, comprueba la dificultad de crear textos propios, ya que, en este medio, los creativos de las agencias tienen a su verdadero productor en el cliente, quien puede confiar en los criterios de la agencia o imponer su criterio sobre la decisión final²²¹. Pocos meses después y producido por su propia empresa, rueda el documental *Córdoba* (1967), para el Ministerio de Información y Turismo. De esta forma, poco a poco su compañía se fue convirtiendo en un negocio de gran rentabilidad realizando numerosos trabajos publicitarios. De su factoría salen famosas campañas que hacen fortuna y gozan de éxito en su época, como las de Fundador, Telefónica, Fanta, Balay o Rank Xerox, cometidos para más agencias como Walter Thompson o Young & Rubicam.

Esta experiencia en el mundo de la publicidad y la necesidad de adecuarse a un presupuesto determinado le obligaría a buscar soluciones más baratas, pero igualmente

²²⁰ Entrevista publicada en el número 2 de *Kane3*, *op. cit.* Según se puede ver en la página oficial de Jerez (www.jerezsiempre.com) para el brandy Fundador realizaría “Está como nunca... Fundador”, “Redondo es el sabor de Fundador” y “Fundador es lo nuestro”, con la modelo americana Patty Sheppard. En este sentido, es posible que en *Furtivos* introdujera un homenaje al producto jerezano que le había proporcionado los medios económicos para llevarla a cabo, con la botella de Fundador que bebe el personaje de Lola Gaos. El director de fotografía Luis Enrique Torán Peláez puede considerarse como el impulsor del actual estilo fotográfico del cine español, no sólo por sus destacados e innovadores trabajos propios, sino también, sobre todo, “por la influencia mantenida hasta hoy mismo en discípulos y colaboradores a lo largo de cuatro décadas de magisterio indiscutido”, como apuntaba el propio Borau en el artículo tras su fallecimiento; “Enrique Torán, director de fotografía”, en *El País*, 30 de enero de 2003. Al final de dicho artículo nuestro autor sentenciaba: “Erudito de amplio registro, didáctico por inclinación y, sobre todo, amigo entrañable para cuantos trabajamos y convivimos con él a lo largo de muchos años, Enrique Torán -Kike para todos- ocupará siempre un lugar determinante tanto en el cine español como en nuestra memoria particular”.

²²¹ *Ibíd.*

"efectistas", para provocar el impacto deseado en el espectador, sin necesidad de elevadas inversiones. En cuanto a los aspectos formales del lenguaje de la publicidad, conviene señalar su importancia como baluarte de ruptura, en su incesante lucha por la diferenciación, el reciclaje y la innovación de ideas constantemente, del mismo modo que concentrar una historia en veinte segundos²²². En suma, desde las empresas *Clarín*, *Cinecorto* y *El Imán*, desarrolló unas campañas que no sólo anunciaban las bondades de un determinado agua, refresco, coñac o electrodoméstico, sino que permitió contar con autores de la talla de Megino y Zulueta²²³. De esta forma, en la misma época en la que hacían publicidad autores como Patino, Jaime de Armiñán, Víctor Erice o José Luis Alcáin (estos dos últimos de manera constante en los "Estudios Moros"), Borau pudo trabajar en el medio e incluso destacar, ganando el Gran Premio del I Festival Nacional de Cine Publicitario²²⁴ por el anuncio del vino de "Jerez Fino La Ina" titulado *La vuelta al mundo*. Y todo eso en un tiempo en el que, como decía nuestro autor, un cineasta tenía que demostrar su valía:

Yo creo que el cine publicitario es una etapa por la que deberían pasar todos los directores. Un par de años haciendo publicidad no vienen mal a nadie, porque la gente de las escuelas de cine tiene tendencia a... Yo soy de la escuela de cine, y si no hubiera existido, yo no me hubiera amoldado al sistema que había antes de *meritoriaje*. Había antes mucha oposición a la gente de la escuela, había que demostrar que lo hacías mejor que los demás²²⁵.

2.2.5. Actor

Para concluir este apartado y plasmar todas las facetas de Borau, tan difícilmente abarcables, cabe mencionar su trabajo de intérprete, desde el cortometraje *Los novios*, de Luis Enrique Torán (1960). Posteriormente trabajaría siempre vinculado a amigos y

²²² "La ventaja es que en 20 segundos tenías que contar una historia que tuviese algún gag, además tenías que hacer publicidad de algo y eso implicaba una concentración, porque cuando se es un novato se tiende a hacer imágenes desconcentradas, un tanto vagas. Yo me di cuenta de que en ciertas películas europeas, como las de la Nouvelle Vague había tiempos muertos..., no así en el cine norteamericano clásico, donde cada imagen tenía una funcionalidad, una razón de ser, y por lo tanto una modestia. Yo entonces era muy partidario del cine americano, aunque estaba también muy apegado al neorealismo". *Ibíd.*

²²³ "Nosotros éramos tres o cuatro personas (entre ellas Iván Zulueta) que trabajábamos a mata-caballo: un día rodábamos, por la noche llevábamos la película al laboratorio, a la mañana siguiente la recogíamos y montábamos..., con lo que el cliente ya tenía las imágenes de su anuncio el día después". *Ibíd.*

²²⁴ "La gente no se enteraba muy bien de quién lo hacía. Además estaba muy bien pagada. Yo iba mucho a Inglaterra (trabajaba para Walter Thompson) y veía que la gente como Joseph Losey o Richard Lester también hacía publicidad. Y me decía: ¿por qué no la vamos a hacer nosotros?". *Ibíd.* El I Festival se creó a partir de la XII Feria Internacional de Muestras de 1971 y del año siguiente, las cuales sirven para las primeras experiencias de festival de cine publicitario, dando lugar después al I Festival Nacional de Cine Publicitario.

²²⁵ *Ibíd.*

conocidos en *Silencio, se rueda* (1961) de Adolfo Marsillach, *El juego de la oca* (1966) de Manuel Summers y *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), en el que interpreta al tío Prudencio. En esta última, tiene un papel más simbólico –aunque igualmente breve– por su figura paternalista, en metáfora velada a su alumno y amigo Iván Zulueta, con el que después trabajaría como cartelista. Posteriormente, en la década de los años setenta, llegarían papeles breves pero más destacables como el de médico en *Mi querida señorita* (1972) y muy especialmente el de Gobernador civil en *Furtivos*. Este último trabajo –destinado, en un principio, a José Luis López Vázquez– dota si cabe de mayor peculiaridad al propio texto, al dar rostro en la “España profunda” a “un dirigente” hijo de leche de Martina, aficionado a la caza, que disimula las actividades ilegales de Ángel (Ovidi Montllor) así como sus extrañas relaciones incestuosas²²⁶.

En la lista de papeles realizados destaca también su intervención en *La adúltera* (1975) de Roberto Bodegas, en la que actuaría como médico. Su trabajo en el mundo de la interpretación continuaría al año siguiente con una breve aparición en *Quiero ser mayor* (1976), de Teo (Teodoro) Escamilla y poco después en *Camada negra* (1977) y en un pequeño papel como director de la biblioteca en *Sonámbulos* (1978), ambas dirigidas por Gutiérrez Aragón. A estos textos habría que añadir su actuación en el segundo y último proyecto de A. Fraguas “Forges” (1975), con un fallido texto de sugerente título: *El bengador gusticiero y su pastelera madre* (1977), y dos años después en el cortometraje *Soñando para vivir* (1979), del ya citado Teo Escamilla. Ya en los años ochenta participaría, siempre brevemente, en otros textos de Gutiérrez Aragón, como *Soñando para vivir* (1981), un episodio de la serie *Cuentos para una espada*, de Escamilla, *Todos a la cárcel* (1993), de Luis García Berlanga –donde encarnó el papel de capellán, por su carácter entrañable– e *Ilona llega con la lluvia* (1996), de Sergio Cabrera. Por último y para terminar con las apariciones de nuestro autor delante de la cámara, cabría añadir el documental del editor y productor Rosemarie Stenzel-Quast sobre el propio Gutiérrez Aragón: *Es gibt filmedie ich geträumt (Hay películas que he soñado, 1988)*²²⁷.

²²⁶ El término “España profunda” es un concepto terriblemente difuso y genérico, que tiende a usarse de manera peyorativa y que tiende a vincularse al mundo rural, como si el urbano mantuviera cierta superioridad moral e intelectual. Existe la posibilidad también de vincular el término a la España anestesiada y autocomplaciente e inmovilista.

²²⁷ (Traducción libre).

En cualquier caso, su presencia en la pantalla siempre fue intermitente, limitada a una serie de breves y rápidas apariciones en unos pocos textos fílmicos. De entre ellas y “con permiso de *Furtivos*”, quizá sobresalen las cuatro intervenciones en los trabajos de Gutiérrez Aragón: *Camada negra* (1977), *Sonámbulos* (1978), *La mitad del cielo* (1986) y especialmente *Malaventura* (1988), la única de su filmografía en la que encarna un personaje dramático de largo desarrollo, el juez Alcántara. Se trata de una figura paternal que emula la del Gobernador civil de *Furtivos* (aunque en la película de Gutiérrez Aragón el personaje sea sevillano y en *Furtivos* segoviano); texto en el que, merece la pena recordar, Borau se habría filmado a sí mismo bajo la atenta mirada de Gutiérrez Aragón.

3. DE LA PALABRA A LA IMAGEN: EL TEXTO FÍLMICO

3.1. EL AUTOR: UN CINEASTA “A CONTRACORRIENTE”

3.1.1. El cine de referencia de Borau

[Borau] *Es un auténtico cineasta independiente, intelectual y vitalmente*²²⁸.

La influencia de determinados textos en la obra de un autor es un tema, sin duda alguna, especialmente complejo. Es imposible saber con exactitud hasta qué punto marcan ciertas experiencias vitales, personales o ajenas, que uno interioriza como propias, así como el significado dado a determinadas obras literarias, artísticas o cinematográficas. Sin embargo, a pesar de su dificultad, es necesario abordar las relaciones intertextuales que se perciben en la obra cinematográfica de Borau, es decir, cuáles son los autores que han dejado más huella en su producción cinematográfica. Al fin y al cabo, parece lícito pensar que Borau, como espectador voraz y crítico cinematográfico en su juventud, fuera permeable a filtrar en sus textos el cine visto y analizado.

Borau siempre contó entre sus referentes cinematográficos con los ya citados John Ford, Jean Renoir y Fritz Lang. La admiración mantenida al primero de ellos es perceptible en un ideario cinematográfico en común, como se aprecia en el proceso de reconstrucción de imágenes, que explican con claridad cómo son y piensan los personajes. Pero es en el personal punto de vista que imponen a su narración donde ambos autores coinciden, entendiendo que la función del director es desaparecer o, mejor, que el espectador no se percate de su existencia. Para ello mantendrán secuencias ricas en elementos significativos que ayuden al espectador a ampliar el mundo de los

²²⁸ Gutiérrez Aragón, “Borau tiene una gran honradez intelectual”, *Turia, op. cit.*, p. 265.

personajes²²⁹. De Renoir subraya su gusto por los finales abiertos, así como sus obras de 1930 a 1950, claves en el desarrollo del cine francés, antes de que se iniciara la *Nouvelle Vague*. Por último, cabría citar a Fritz Lang, del que admiraba especialmente el uso de imágenes con gran carga significativa. Para Borau, el sentido de lo complejo consiste en aspirar a que sus filmes parezcan sencillos, “aunque no lo sean por dentro y aun a riesgo de parecer simple yo mismo”²³⁰. Esta “difícil sencillez”, vinculada al uso de la cámara como instrumento y no como finalidad -conforme a su personal “teoría de la transparencia” y a la necesidad de construir, más que captar imágenes-, encuentra en el cine de Fritz Lang el mejor referente. Del director de origen austriaco le atraía la gran capacidad de condensación significativa de las imágenes, haciendo posible que una imagen sirviera, al mismo tiempo, para varios fines. Planteamiento que, según Borau, haría “en todas sus obras maestras, tanto en mudas como en sonoras”, sentenciado: “Fritz Lang es al cine lo que Unamuno era a la literatura con sus novelas. Un alambique por el que sólo pasa la quintaesencia del cine”²³¹. La concepción y relevancia que Borau otorga a la imagen ya aparece en su labor como crítico del *Heraldo de Aragón*, cuando en su crítica a *Raíces profundas* (*Shane* de George Stevens, 1953), apuntaba: “Stevens ha llevado la narración de manera muy cinematográfica, dejando a las imágenes más que a las palabras, la tarea de desarrollar y solucionar el problema planteado”²³².

Junto a los cineastas citados, se encontrarían también las figuras de Kenji Mizoguchi y Howard Hawks, por su capacidad para evitar circunloquios innecesarios (si bien a este último, a pesar de gustarle, no lo consideraba uno de los directores más significativos, ya que mantenía siempre en primer plano la acción); y Renoir, por su distanciamiento de la sequedad germana, con un cine tan exquisito en su metáfora poética como en su belleza paisajística. Respecto a Kenji Mizoguchi -uno de los directores japoneses más conocidos en Occidente, junto a Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu y en la actualidad Takeshi Kitano- destaca su rigor en el proceso de reducción, manteniendo una esencialidad en las imágenes, sin menoscabar su capacidad de

²²⁹ Obviamente la propuesta de Borau dista mucho de los paradigmas temáticos que confluían en muchos de los textos norteamericanos, tales como la familia unida y mitificada, el apego a la tierra, el orden, la importancia de la civilización o la patria, siendo en su estilo clásico donde se encuentran las coincidencias. Como dato anecdótico, podría encontrarse también cierto paralelismo en su manera de entender el humor, en la presentación de esos mundos pequeños reflejo del amplio universo personal de ambos autores. Un humor convertido por momentos en suave ironía o bien más crudo, si bien Ford podía acercarse en ocasiones a formas aparentemente más ingenuas o primitivas.

²³⁰ Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 191.

²³¹ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 106.

²³² Hilario J. Rodríguez (coord), *op. cit.*, pp. 276-277.

presentarlas vivas, “sin alambique previo”²³³. Distante de este horizonte se encontraría el cine de Hitchcock, a quien sin embargo Borau consideraba “un manipulador maravilloso”²³⁴. Del maestro del suspense pondera esa mezcla tan sofisticada que resulta de la difícil combinación del cinismo con la credulidad y del amor con el odio²³⁵.

A la hora de enmarcar los comienzos cinematográficos de Borau en su contexto histórico, su cine se desarrolla, igual que el del resto de miembros de su generación, bajo la influencia fundamentalmente del Neorrealismo italiano²³⁶ (de quien destaca a Rossellini): “Lo llevamos muy adentro, con independencia de que, con tal movimiento literario o cinematográfico no acabara demasiado bien”²³⁷. Sin duda alguna, el Neorrealismo tuvo un gran impacto internacional y su influencia se hizo sentir en todo el mundo, provocando incluso cambios en los procesos de producción y en los rodajes (se comienza así a abandonar los estudios para buscar exteriores e interiores naturales). Este movimiento fue el resultado de la necesidad, reprimida durante años, de conocer y retratar la realidad de manera clara y directa²³⁸. Con la influencia del realismo ruso, el documental británico y la obra de Jean Renoir, el Neorrealismo cuaja como búsqueda de la objetividad documental y del retrato veraz del individuo inserto en la colectividad. La puesta en escena se caracterizaba por unos recursos estilísticos adecuados a la “fidelidad real”; por unos actores naturalizados en sus paisajes, marcados por su físico, con impostada ausencia de maquillaje; por la preferencia por temas crudos, sin adornos, y por una sobriedad técnica, en la que se abandonan estudios, decorados y toda clase de artificios, evitando los movimientos de cámara y acentuando la iluminación naturalista.

²³³ Martínez de Mingo, *op. cit.* p. 106.

²³⁴ *Ibid.*, p. 107. Del mismo modo, el año que se diplomó en la Escuela Oficial de Cinematografía declaraba que le gustaban “Von Stroheim –fallecido ya por aquel entonces- por su ambición, Renoir por su profundidad psicológica, Rossellini por su realismo seco y Antonioni por sus innovaciones”. En *Número de Cine*, 5 de noviembre de 1961, p. 4.

²³⁵ Martínez de Mingo, *op. cit.* p. 106.

²³⁶ Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 72. El propio Borau ha apuntado en algún otro momento que el cine italiano no le ha gustado nunca demasiado; en la entrevista de Kety Sierra a José Luis Borau, *Aragonia Zaragoza*, 9 (2009), p. 19. El realismo fue una corriente subordinada al expresionismo-formalismo durante los primeros cuarenta años del cine, hasta que el Documentalismo Británico y el Neorrealismo Italiano desarrollaron su propia teoría. Durante su vigencia, en los años cuarenta y cincuenta, fue más valorado por directores como Vertov, Vigo, Grieson, Rosellini o Zavattini que por los propios teóricos.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Creemos necesario señalar, aunque sea a pie de página, que en el Neorrealismo se dan diversas tendencias: una más idealista, que ve en el cine un testimonio de la realidad, a la que se asocian nombres como Roberto Rossellini y Vittorio De Sica, y tiene, como órgano de expresión, la *Revista de Cine Italiano*; y otra marxista, que postula el realismo crítico, más allá del mero testimonio, a la que pertenecen Luchino Visconti y la revista *Cinema Nuovo*. En el caso de nuestro autor, su cine notaría más el influjo del primer grupo.

En suma, la búsqueda de “cierta pureza” exenta de “complementos” que sobrecarguen las ideas protagonistas del texto. Algo especialmente significativo si en la temática se tiende a subrayar la comunicación o incomunicación del individuo en la sociedad, algo que tanto Borau como Renoir supieron mostrar con especial maestría.

La influencia del Neorrealismo en Borau es evidente también en el concepto de veracidad. Según Alain Bergala, para que una película sea “veraz” debe mantener un contenido y unos recursos convencionales, establecidos por el género, la cultura y la moda a los que pertenece²³⁹. En este sentido, el cine de Borau mantiene las normas clásicas del medio, palpables en el cine neorrealista y norteamericano más clásico, como base para hacer un cine europeo, reflexivo, heterodoxo y personal. Convendría matizar así su americanismo, etiqueta que algunos críticos “le colgaron”²⁴⁰. Una crítica injusta, al partir de supuestos nacionalistas erróneos, pues no es el cine de un país el que le gusta, sino el estilo de determinados autores, con una lista que iría desde Howard Hawks hasta Orson Welles, y en la que destacaría Billy Wilder. La apuesta de este último director por conseguir, más que la carcajada, la sonrisa en el espectador, es lo que Borau pretendió en comedias como *Tata mía*. Asimismo, *El apartamento* (*The apartment*, 1960) era una de sus obras preferidas, siempre citada en sus clases, tanto por el guion –realizado por Billy Wilder y A. L. Diamond– como por la dirección²⁴¹. El director norteamericano hacía un cine caracterizado por una técnica sencilla y un argumento complicado –con grandes detalles y ambiciones–, muy similar a los gustos manifestados por Borau. En *El apartamento*, se presenta lo trágico de la comedia y la comicidad de la tragedia, en una mezcla de géneros que mantiene una crítica social por

²³⁹ Alain Bergala ha hecho una gran labor al introducir en la crítica cinematográfica una aproximación al cine, desde el proceso de creación, poniéndose en el lugar del cineasta y, por tanto, haciéndole partícipe de sus cuestiones y elecciones. Para más datos sobre esta perspectiva puede consultarse su obra *La hipótesis del cine*, Barcelona, Laertes 2007.

²⁴⁰ En el artículo de Miguel Marías, “José Luis Borau y el sueño americano”, el autor insiste en su afirmación. Señala a otros autores como Antonio Drove, Mario Camus, José Luis Garci e incluso Buñuel, cuando se proyecta en España *Tristana*, en esa construcción simplista más que efectista, producto de una caracterización anclada en estereotipos propios del desconocimiento y no en el análisis de los textos fílmicos.

²⁴¹ En numerosos cursos de guion, Borau puso como ejemplo paradigmático este texto fílmico, debido a su poder didáctico y la gran cantidad de hallazgos y situaciones perfectamente resueltos. De ahí que lo usara como canon o pauta para profundizar en las claves del lenguaje cinematográfico. Así, en cuanto a su estructura narrativa, podemos identificar claramente siete grandes secuencias separadas por fundidos a negro, con un prólogo o introducción que nos permite conocer al protagonista por medio de su voz en *off* y la situación que padece: no puede entrar en su apartamento porque lo está ocupando su superior en la oficina con una telefonista.

momento mordaz, sin menoscabo de la fluidez narrativa, apoyada en la brillantez de los diálogos rápidos, la acción y la eliminación de cualquier elemento innecesario.

Debido a su gusto por moldes clásicos, nuestro autor ha sido calificado peyorativamente en numerosas ocasiones como “americanista”. Esto se debe al esquematismo según el cual el cine norteamericano dista enormemente del europeo, a pesar de que la manera de ver y comprender el cine de Borau poco tuviera que ver con perspectivas nacionalistas. A pesar de esta evidencia, muchas veces la crítica especializada parte de una polémica ficticia, al situar en polos opuestos un cine norteamericano y otro europeo, en ocasiones barajando cuestiones vinculadas a las cuotas de mercado más que a la calidad de los textos fílmicos. En este sentido, se trataría de una polémica sobre el sistema norteamericano edificado a través de parámetros industriales, frente a una cinematografía europea sustentada en producciones medias. Ciertamente, considerar que el cine norteamericano se suscribe a modelos narrativos más populares, frente a una cinematografía europea, de corte híbrido y que apuesta más por lo particular, no deja de ser una relación basada en simplificaciones generalistas y maniqueas. La lucha entre arte fílmico contra industria, autor vs productor, no responde a una disputa de estilos y mucho menos a posicionamientos geográficos. En este sentido, podemos afirmar que Borau fue uno de los primeros cineastas en romper una lanza contra este sistema maniqueo, no sólo al reconocer un tipo de cine norteamericano no siempre avalado por grandes productoras, sino por emprender en solitario su particular aventura americana. Y ello en un momento en que cierto esnobismo cultural consideraba que para que una película fuera buena tenía que provenir de Europa. Borau erradica toda frontera en el cine, al defender que todo el buen cine -como el buen arte- no entiende de perspectivas nacionales. Precisamente, y a pesar de no haber tenido mucho éxito en su empeño, nuestro autor intentó buscar un público internacional, como en el caso de *La Sabina* -haciendo que convivieran distintos idiomas en el film en un momento en el que en España era impensable y en Europa inverosímil-, por no hablar de su salto a EE.UU. con *Río abajo*. Una apuesta arriesgada que habla de su amplia visión cinematográfica, al margen de que, desde entonces, tuviera que arrastrar su “sambenito americano”²⁴².

²⁴² A este respecto puede leerse el artículo de Miguel Marías, “José Luis Borau y el sueño americano”, ya citado, en *Turia*. Por su parte, Sánchez Vidal subraya ese “sambenito” desde *Hay que matar a B*, *op. cit.*, p. 106.

La trayectoria de Borau como cineasta, más que la de cualquier otro director español, revela que la verdadera pugna histórica en el cine se centra más en los medios de producción que en los contenidos²⁴³; pero esto no le da pie para criticar todo cine proveniente de una gran productora. Borau podía admirar tanto a Ford, Cukor o Vidor –netamente americanos- como a Renoir, Rohmer o Rossellini, o a autores de origen europeo que rodaban en Hollywood, como Chaplin, Wilder, Hitchcock o el propio Lang, por no hablar de Mizoguchi. En suma, la predilección que Borau siente por estos cineastas es la demostración de su adhesión al clasicismo, no tanto en lo referente a ciertas convenciones formales ni a un conjunto de películas específicas del cine clásico de Hollywood, sino al hecho de vincularse a una práctica cinematográfica que mantiene una serie de normas estilísticas ampliamente aceptadas. Este tipo de cine se sustentaba en una serie de normas estilísticas basadas en el realismo (entendido como verosimilitud de los acontecimientos, aunque obviamente con amplias excepciones que variaban según los géneros), el montaje de continuidad, la invisibilidad de la narración, la reducción de la ambigüedad, la universalidad de las historias y el tratamiento narrativo. Como señalara en su momento Miguel Marías:

Un análisis mínimamente cuidadoso –de las películas de Borau- permite apreciar bajo su aparente adhesión al clasicismo, numerosas y sutiles rupturas, que explican en buena parte la extrañeza que, pese a su normal aspecto, provocan en el público. Borau acepta el punto de partida, pero no se cree obligado a llegar a las mismas conclusiones; aunque las premisas y los medios sean los mismos –o parecidos- no es idéntica su postura ni, menos aún, su meta²⁴⁴.

Por último, resulta revelador estudiar la evolución en los gustos de nuestro director, quien así como reconoció que, después de unas obras capitales del Neorrealismo, la influencia de este movimiento en él se fue diluyendo, también observó que, con el paso del tiempo, había ido redescubriendo “el encanto de ciertas películas de

²⁴³ No se discute aquí la necesidad de potenciar un cine que goza de una menor infraestructura y posibilidad, sino de no contaminar ese discurso económico con uno de calidad, en el que, al final, se genera una impresión falsa de un pretendido cine europeo, intelectual y bueno, por su origen y procedencia, frente a otro americano, popular y de mala calidad. En el fondo, esta cuestión de asimetría económica que ha revelado, durante las últimas décadas, la dificultad de cierto tipo de cine independiente –más allá de nacionalidades- revela la urgencia de incentivar un cine europeo –que no tiene por qué ser *el cine europeo*- con disposiciones legales y administrarlo con apoyos públicos y privados. Todo ello con el fin de consolidar las estructuras de producción, distribución y exhibición de los distintos países europeos inundadas no tanto por los productos fílmicos del “supermercado americano” sino por un cine monocromo y unívoco.

²⁴⁴ Miguel Marías, 1975, *op. cit.*

género o de clase B”²⁴⁵. Borau señala cómo las obras de Van Dyke, Preston Sturges o La Cava siguen vivas, mientras que otras no realistas han envejecido mal, como las de Visconti, de quien dijo que siempre fue un “director de trapos”: “Trapos unas veces lujosos y otras costosos, pero trapos a fin de cuentas”²⁴⁶. En este sentido, para Borau el cine más “en la vanguardia”, entendiendo esta como “estar a la moda”, tiende a envejecer mal. Así ocurriría por ejemplo con la *Nouvelle Vague* y el *Nuevo Cine Español*²⁴⁷. Igualmente resulta revelador cómo cuando hizo su examen de acceso en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas apuntaba que sus directores favoritos eran, junto al ya citado John Ford (por su carácter épico y honradez²⁴⁸), Charles Chaplin (por la emoción), René Clair y Frank Capra (por la alegría triunfal de ambos) y Vittorio De Sica (del que destacaba su realismo y su componente católico²⁴⁹).

Posteriormente, estos gustos irían modificándose, mostrándose menos cercano a René Clair y en su lista de realizadores preferidos sustituiría a Vittorio De Sica por el citado Roberto Rossellini²⁵⁰. Estos mínimos cambios reflejan cómo, desde que trabajara como crítico en el *Heraldo de Aragón* hasta el final de sus días, se mantendría fiel a un mismo credo cinematográfico, forjado y reformulado a lo largo del tiempo, pero constante, sin cambios radicales. Es probable que, en un primer momento, René Clair le gustara por tratarse de un cineasta que, a pesar de quedar relegado a lo marginal, de

²⁴⁵ Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 72.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ “Buena parte de la *Nouvelle Vague* ya no se puede ver sin una sonrisa de condescendencia. Y no digamos del *Nuevo Cine Español*. Seguir la moda por estar al día suele resultar funesto”. *Ibid.*

²⁴⁸ Cuando Borau hablaba de John Ford, como es lógico, no lo elogia por vincularse a un tipo de cine americano, con una creciente influencia de la minoría católica, cristalizada con la aparición de películas consideradas “edificantes” o de inspiración religiosa, de las cuales quizá la más célebre es *Qué verde era mi valle* (1941), sino por su sinceridad personal a la hora de ser fiel a sí mismo, haciendo suya la máxima de Ripstein: “las mejores películas posibles son aquellas en las que uno no traiciona sus más íntimos principios”. Y eso en un tiempo en el que no estaba bien considerado apreciar a este tipo de directores. Como el propio Borau señalaba: “Ahora es muy fácil decir que Hitchcock es un gran director, pero en aquel entonces implicaba recibir el desprecio y la indiferencia de mucha gente. ¡Te decían que eras fascista por gustarte John Ford! La gente creía que había que hablar bien de Antonioni y de la Crónica familiar de Zurlini. Ahora resulta que ya no”. Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 134.

²⁴⁹ Como ha contado Martínez de Mingo (*op. cit.*) y posteriormente mencionan Angulo y Santamarina (*op. cit.*), sería después de aprobar las oposiciones para el Instituto Nacional de la Vivienda, suspendiendo la primera convocatoria, en un momento en que sólo aprobaron 25 alumnos. De Sica confesó que quizá fue “el momento más amargo” de su vida” (*ibid.*, p. 91). A pesar de ello, no cedería en su empeño, aprobando la segunda convocatoria en otoño de 1957.

²⁵⁰ Estos cambios han sido manifestados en la entrevista realizada por Angulo y Santamarina (*op. cit.*). En cuanto al autor italiano, Borau ha manifestado: “Rossellini es el San Francisco de Asís de la cinematografía por haberle sacado todo el partido al realismo. Sus películas parecen intocadas, como si nadie hubiera puesto la mano sobre ellas. Es simple, es sencillo, aunque trate de la vida de Luis XIV, porque lo hace sin rodeos, sin ambages, y eso es muy difícil”. En Martínez de Mingo, *ibid.*, p. 107.

alguna manera supo, como nuestro cineasta, arriesgarse –aunque fuera adentrándose en la complejidad del nuevo mundo surgido a raíz de la llegada del sonoro- sin renunciar a su instinto personal. Clair consiguió edificar, como Borau, su particular universo cinematográfico a “contracorriente” (en la Francia de los años treinta, en un momento en que la obra de sus contemporáneos se inclinaba hacia el Naturalismo heredado de la literatura, bajo la influencia de Emile Zola)-, ante la crisis del sistema de producción cinematográfica francés, que perdió acceso a los equipamientos necesarios para el sonoro. Pero, más allá de estos puntos en común, atendiendo a las obras del cineasta y escritor francés, la exclusión de su lista parece lógica, pues si bien no deja de sorprender al espectador mediante fórmulas expresivas ingeniosas y en ocasiones “arriesgadas”, en sus filmes mantiene un tono optimista especialmente con la llegada del sonoro-, incluso en momentos especialmente trágicos, en oposición a la sobriedad y la veracidad practicadas por Borau²⁵¹.

La sustitución de Vittorio De Sica por Roberto Rossellini muestra el distanciamiento de Borau de un “sentimentalismo humano”, más propio del director de *El ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, 1948)* y su acercamiento a lo expresivo huyendo de lo especulativo, que constata en *Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta, 1945)*²⁵². Film este último que, sin duda alguna, supuso un manifiesto de cambio del nuevo cine por lo que supone de renovación dentro del panorama italiano, anclado por entonces en sentimentales e insípidos melodramas. Una nueva manera de entender el cine, tanto en los temas como en la posición del director, que apadrinaría nuestro autor desde sus comienzos:

Yo era entonces, de alguna manera un hijo del Neorrealismo y sus postulados eran mi dogma cinematográfico. De ahí mi interés por la importancia de los temas y por el contenido de las películas²⁵³.

En Rossellini por ejemplo, los diálogos no tienen ninguna importancia en sí mismos, casi podría decir que sólo son los ‘ruidos’ que despiden los personajes u estos hablan –con la única excepción de *Il generale della Rovere* (*‘El general de la Rovere’*, 1959)- para comunicarse entre sí, pero no para comunicarse con el espectador²⁵⁴.

²⁵¹ Entre sus fórmulas expresivas usa la cámara en continuo practicada en *La tour* (1928), en la que mantenía un movimiento que describía el ambiente donde se desarrolla la trama; o aboga por la ausencia ocasional de imagen para que el sonido conduzca a la acción.

²⁵² Este acercamiento se percibe especialmente tras su estancia en la Universidad de Kiel, donde vio *Paisà* (1946), que le produciría una “gran impresión, confirmado el entusiasmo que ya sentía por Rossellini”. En Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 54.

²⁵³ Borau, en Heredero, *op. cit.*, p. 189.

²⁵⁴ Borau en Sánchez Vidal, *op. cit.* p. 54.

Frente a estos directores más o menos apreciados y valorados por Borau, cabría también hablar de los que distan de sus gustos, como Victor Fleming, cuya obra más paradigmática -*El mago de Oz*- le influiría en su *So long pequeña!* En cuanto a un cine más contemporáneo, se mostraba desinteresado por los grandes nombres de la industria de Hollywood en los últimos años, como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg o Michael Cimino, mereciendo su atención tan sólo Woody Allen -a partir de *Annie Hall* (1977)-, el cineasta independiente Jim Jarmusch y el cine de Alan Rudolph, tan centrado en personajes solitarios y excéntricos y en las complicadas relaciones que mantienen con los demás²⁵⁵. Por otra parte, ya en su época de crítico en el *Heraldo de Aragón* había declarado su distanciamiento del cine histórico o de las adaptaciones literarias²⁵⁶. Precisamente sus crónicas en el periódico nos sirven como perfecto reflejo de sus gustos cinematográficos. Desde 1952, Borau había comenzado a publicar en las páginas del periódico un “pequeño comentario donde da noticia de las sesiones y actividades del Cine Club de Zaragoza, en un principio a título exclusivamente informativo”²⁵⁷. Desde abril del año siguiente empezaría a incluir en sus reseñas apuntes críticos, como refleja sus comentarios a *Malquerida* (Emilio Fernández, 1949), para doce meses después pasar a ser crítico titular del diario.

Merece la pena destacar la primera crítica realizada sobre *Pórtico de la Gloria* (Rafael J. Salvia, 1953), una película que Borau, en su última entrevista concedida poco antes de morir, continuaba tildando de “horrorosa [...] la puse fatal”²⁵⁸. En su reseña, su

²⁵⁵ Según se extrae de Heredero, *op. cit.*, p. 238.

²⁵⁶ Carlos F. Heredero destaca cómo en la crítica a *El lago de las damas* (Marc Allegret, 1934), Borau manifiesta ese rechazo a lo literario y novelesco del cine; o cómo en *Vogliamo bene* (Paolo W. Tamburella, 1953) el incipiente crítico sabía apreciar el valor que el director le daba a la imagen: “sus planos son expresivos y siguen un orden admirable” (*op. cit.*, p. 189).

²⁵⁷ *Ibid.* Por entonces firmaba sus textos como B. M. (Borau Moradell), hasta que el 30 de enero de 1954 aparecieron por primera vez firmados ya con el nombre y los apellidos completos.

²⁵⁸ “Cuando estás dirigiendo eres Dios. La última entrevista de José Luis Borau”, AISGE, 26 de noviembre de 2012. En la entrevista recuerda que José Mojica, el protagonista de la película, era “un cantante mexicano, una especie de Jorge Negrete de la época muy popular en España”. Disponible en <http://www.aisge.es/la-ultima-entrevista-de-jose-luis-borau>. La de Borau no fue la única crítica negativa, Donald, en el *ABC* (“Palacio de la Prensa, *Pórtico de la Gloria*“, viernes 15 de enero de 1954, pp. 31-21), señalaba que estaba llena “de recursos folletinescos y de situaciones falsas”. En la misma crítica se apunta: “Se puede enternecer y edificar, supongo, en todo caso, con un relato más sencillo, despojado de un dramatismo que aquí ciertamente no era necesario. Los defectos de un libro que se escribe con intención de que se convierte en “cine” trascienden en la realización y ello ocurre con *Pórtico de la Gloria* [...]. Se ha tratado en ella de hacer vibrar las fibras más sensibles de cada espectador llamando a su orgullo patriótico con el desfile de imágenes de una España disciplinada y laboriosa tocando a su fervor religioso con palabras piadosas, excitando su ternura con el problema de una madre que busca a un hijo que su corazón le dice que no murió y por fin, lo encuentra. Son modos esos no cabe duda, de avivar

coherencia y su visión del cine se plasman en un discurso crítico y valiente sobre el film, revelando su marcada preferencia por narraciones más verosímiles²⁵⁹. En este sentido, se aprecia su oposición al cine que postulaba una imagen de España patriótica, servil y piadosa, acorde a los dictámenes del franquismo; e invitaba, por el contrario, a la reflexión sobre la función de la crítica cinematográfica, distanciándose de otros autores de la época que, desde periódicos o revistas como *Índice*, *Ínsula* u *Objetivo*, mantenían posturas más complacientes.

Entre los autores españoles destacaría su admiración por Buñuel, a quien llegaría a conocer en persona y de quien conservaría con orgullo varias cartas. Sin embargo, a pesar de que para Borau fuera el mejor director español, resulta difícil discernir hasta qué punto le pudo haber influido. Algo parecido ocurre con la figura de Berlanga, pues, desde que acudiera al rodaje de *Calabuch* -la primera película que vio rodar-, su cine le acompañaría a lo largo de su vida²⁶⁰. También admiraba a su compañero de generación Basilio Martín Patino -a quien dedicó el artículo “El amigo Dios” a modo de título cariñoso, en relación al segundo apellido del director lumbralense-; del mismo destacaría *La tía Tula* (1964), para él “uno de los títulos más ilustres del cine español de cualquier época”²⁶¹ (y eso a pesar de no ser amigo de las transposiciones literarias).

nobles y hermosos sentimientos, pero lo malo es que la acumulación resulta artificiosa y el artificio trae consigo en el campo artístico la merma de emoción y veracidad”.

²⁵⁹ De ahí que abogue por temas “humanamente valiosos”, en su crítica a *Investigación criminal* (Arnold Laven, 1953), aparecida en el *Heraldo de Aragón* el 29 de abril de 1954, apostando por un cine de corte italiano basado en la gravedad temática.

²⁶⁰ En su artículo “Con Berlanga al fondo” apunta: “Al echar mano de los recuerdos, veo que la figura de Berlanga aparece siempre de una forma u otra en las principales etapas de mi vida”, en Luis Alegre (ed.), *Viva Berlanga*, Madrid, Cátedra, 2009; recogido en *A cucharadas* (op. cit., p. 115). En la entrevista recogida en la obra de Agustín Sánchez Vidal, Borau apuntaba: “Cuando yo entré en la Escuela de Cine, Berlanga estaba en el jurado. Yo hice críticas en el *Heraldo de Aragón* porque el crítico que estaba por entonces no fue a ver *Bienvenido Mr. Marshall* y como no eran actores conocidos, escribió una crítica mala de la película con la mala suerte de que a los tres o cuatro días se le dio el Premio en Cannes a la mejor comedia. Entonces, el Director del *Heraldo* que en ese momento era un compañero mío de colegio y amigo mío, se indignó y le echó. Y me llamó a mí. Luego ingresé en la Academia de Bellas Artes y me contestó en el discurso Berlanga, o sea, que Berlanga siempre ha ido unido de una forma u otra a mi vida”. Más tarde, según ha confesado Borau, le propondría al director hacer juntos una película “más cerca de *Tamaño natural* y de *La boutique* –frustradas hasta cierto punto, pero donde asoma otro Berlanga [...] menos caricaturesco- que de las suyas habituales” (op. cit., p. 194). En la misma apunta un comentario muy personal, pero no por ello ilegítimo, sobre el cineasta: “A mi entender, Luis –refiriéndose a Berlanga- no ha traspuesto al cine su auténtica personalidad, o al menos, una buena parte de ella. Quizá el éxito de *Bienvenido Mr. Marshall* –film inolvidable, dicho sea de paso- le marcó para siempre o le empujó en una determinada dirección. El pareció asombrarse de cuanto yo le decía pero después, en cierta forma, vino a darme la razón” (ibid.).

²⁶¹ En su artículo publicado en Enrique Izaola (coord.), *Miguel Picazo: un cineasta jienense*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2004, recogido en *A cucharadas*, ibid., p. 88. Posteriormente, el 13 de marzo de 2010 el cineasta recibiría el Premio Miguel Picazo que entrega anualmente la Diputación Provincial de Jaén a destacadas personalidades del cine español relacionadas con la provincia o con el

En cualquier caso, Borau no perteneció al *Nuevo Cine Español*, sino que más bien hizo un cine personal, de difícil catalogación, a pesar de estar vinculado al Neorrealismo italiano como la generación de cineastas con la que convivió. Algo perceptible no sólo en sus primeros largometrajes, sino también en sus primeras experiencias cinematográficas en el IIEC. Por último, entre los directores más contemporáneos, Borau se pronunció a favor de la elección de *Los lunes al sol* de Fernando León de Aranoa, para competir por el Óscar a la mejor película de habla no inglesa, al entender que "era la mejor película de este año -2002- en España", y por tanto valorando cómo el director plasmaba todas las circunstancias que revelan los caminos del trabajo eventual, las líneas de empleo, la desesperanza, el tiempo y sus distintas velocidades"²⁶².

3.1.2. Influencias del realismo

*Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador, como lo es la architramposa Naturaleza. La Naturaleza siempre nos engaña. Desde el engaño sencillo de la propagación de la luz a la ilusión prodigiosa y compleja de los colores protectores de las mariposas o de los pájaros, hay en la Naturaleza todo un sistema maravilloso de engaños y sortilegios. El autor no hace más que seguir el ejemplo de la Naturaleza*²⁶³.

En sus años como crítico cinematográfico, Borau no sólo actuó de *passeur*, creando puentes de comunicación entre el emisor y el receptor, sino que se empeñó en que el espectador cambiara la visión pasiva del film por una contemplación activa. A partir de los citados autores de referencia de nuestro autor, no cabe duda de que Borau, como espectador y posteriormente como autor, buscaba un cine "más auténtico", al margen de un cine de masas o entretenimiento, que posibilitara comprender el mundo y nuestra situación en él. Esta premisa explicaría su relación con teóricos del Neorrealismo más interesados en el contenido de los textos fílmicos. En este sentido, Marsha Kinder relaciona el "realismo humanista de Borau" con el de Renoir y Rossellini: "Su estilo evita desplazar excesivamente la cámara, la fotografía bella, la

director Miguel Picazo, natural de Cazorla (Jaén). La gala sirvió para clausurar la IX Muestra de Cine Español Inédito en Jaén. Para más datos puede consultarse las notas aparecidas en *El Periódico de Aragón* y *Heraldo de Aragón* el 15 de marzo de 2010.

²⁶² Según consta en el artículo de *El Periódico de Aragón*: "José Luis Borau: TVE sólo financia filmes de perra gorda", 13 de noviembre de 2002.

²⁶³ Vladimir Nabokov, "Buenos lectores y buenos escritores", *Curso de literatura europea*, Barcelona, Bruguera, 1983.

música diegética (la que proviene de fuentes naturales que el espectador puede reconocer físicamente en la película que está viendo), el diálogo amanerado y las escenas ideadas para describir personajes”²⁶⁴.

El propio Borau, en una entrevista concedida a Stefania Miccolis para su tesis doctoral *Recepción e influencias de la obra de Federico Fellini en la crítica y en el cine español*, señala:

A mí la música en las películas no me gusta. Con intención rodé una película con el propósito de que no tuviera música, sólo música real -se refiere en este caso a *Río abajo/On the line* y no a su primer corto, *En el río*-. Una película que realicé parte en los Estados Unidos y parte en México, y por ejemplo, cuando hay personajes que van en coche, bueno, la música de la radio del coche es música real, o cuando había en México mariachis que tocaban en una boda, esta es música real. Pero, por ejemplo, el cine americano es tremendo, porque las películas americanas no es que tengan música, parece que asistimos a un concierto ininterrumpido, hay música todo el tiempo. A veces la música es mala, a veces es buena, pero quizás es peor porque así la atención está absorbida por la música. La música no se tiene que oír si existe, no se tiene que oír en el cine, es mi opinión. Es decir, la música está para ayudar al espectador, para ayudar a las imágenes, es cierto, pero en el momento en el que escuchas la música, no está bien, porque estás escuchando la música²⁶⁵.

En este sentido, el papel que el director otorga a la música en *Tata mía* supone una excepción notable. Antes de que Elvira y Teo se acomoden en la tienda de campaña instalada en el salón de la casa, el espectador habrá oído las diferentes propuestas musicales del texto fílmico, en adecuada relación con los personajes y con la impresión que Borau pretende darnos de los mismos. Esta aparente excepción puede responder, en parte, al tono de comedia del film. Del mismo modo, su reconstrucción, con las notas interpretadas al revés, de la melodía del *Cara al sol*, más que “travesura

²⁶⁴ M. Kinder, “The Children of Franco in the New Spanish Cinema”, *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 8, 2 (Spring 1983), p. 58. Recuérdese, por ejemplo, cómo en su primer cortometraje *En el río*, la música surge de la radio del coche de los extranjeros que han llegado al pueblo. En este sentido, la música se escucha tanto por el receptor del texto como por los personajes de la película, por lo que el espectador comparte la situación que estos están viviendo. Este tipo de música queda ubicada en un lugar concreto y con una duración exacta, conforme a los dictámenes del realismo. En cuanto a la fotografía, ese intento de no transgredir la realidad a través de la belleza no evita un estudio riguroso de la misma; algo apreciable en *Furtivos* o *La Sabina*, e igualmente en una obra menos elogiada por la crítica como *Tata mía*, la primera película española que se rodó con un nuevo tipo de emulsión fotográfica (AGFA XT 125-320), anteriormente utilizada en producciones de gran renombre como *Memorias de África* (Sydney Pollack, 1985).

²⁶⁵ Stefania Miccolis, *Recepción e influencia de la obra de Federico Fellini en la crítica y el cine español*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 378. La tesis se haya disponible en el link <http://eprints.ucm.es/11416/1/T32397.pdf>

acústica” para resaltar el efecto humorístico, supone la vinculación del texto con la memoria histórica y con la construcción–reconstrucción de la misma.

Miguel Marías ha apuntado una cierta relación entre el cine de Borau y el de Griffith. Salvando las distancias con el cine americano, subraya la tendencia de nuestro autor a pasar de un plano a otro, de una secuencia a la siguiente, sin dar tiempo a que se produzca una carga emotiva tranquilizadora (clímax), generando así una tensión soterrada²⁶⁶. Aunque el crítico se refiere en este caso a *Hay que matar a B*, lo cierto es que esta misma tensión se acrecentará posteriormente en *Furtivos* -esa "síntesis paradigmática de nuestra tradición tremendista con un cuento de hadas, del que lejos de ignorarlo, se valorizan sus aspectos más turbios"²⁶⁷- y continuará (quizá especialmente en sus dos últimas películas) envolviendo de manera más o menos decisiva la atmósfera de todo el conjunto de sus textos filmicos. Cabría quizá plantear como posible excepción *Tata mía*, en la que si bien perdura esa tensión, se permite cierto endulzamiento emotivo en el que se entremezclan multiplicidad de temas graves y serios. Este planteamiento, en el fondo, hace referencia al ritmo de sus textos filmicos, lento, pero exacto, sin adelantar los hechos ni retrasarlos. En general sus textos filmicos son dinámicos, con cambios de escena cada poco tiempo e intercalando numerosos planos para dar fluidez a escenas con menos dinamismo y evitando planos fijos que duren mucho. El resultado es una brillante armonía de montaje y puesta en escena y todo ello, gracias a una planificación del ritmo desde el guion, si bien en el rodaje este fluctuara ante la dimensión y la complejidad otorgada a la imagen, que atiende a los siguientes puntos:

- **El tamaño del plano.** Prevalecen los planos generales y evita los primeros planos como recreaciones de actores. Esto no impide que pueda realizar primeros planos de objetos.
- **El movimiento interno y externo del plano.** Elude romper el ritmo con planos estáticos que no sean importantes y obvia movimientos de cámara innecesarios. De esta forma se da mayor protagonismo al movimiento de los personajes.

²⁶⁶ Artículo de Miguel Marías, constante y decidido defensor del trabajo de Borau, en momentos en los que el autor no gozaba del reconocimiento actual, *op. cit.* Según Marías, Borau parte de “una dramaturgia que, sin romper formalmente con la creada por Griffith, no tiene nada que ver con la habitual del cine americano”.

²⁶⁷ Santos Zunzunegui, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002, p. 20.

- **La profundidad de campo.** En Borau se mantiene constante para ofrecer más tiempo de lectura, pudiendo prolongarse en el tiempo, al entender que en él hay más elementos que focalizar que en un plano sin profundidad. Del mismo modo que subraya la importancia del contexto de los personajes, sus composiciones concitan múltiples significados. De ahí la importancia que se da al encuadre, para buscar la posición idónea de la cámara y la iluminación; consciente de que, en sus textos de tonos menos *acuarelados*, como ocurre en *Furtivos* o *Leo*, un plano luminoso se lee antes que otro con claroscuros.

Estos elementos caracterizadores remiten a la importancia que Borau da a las imágenes y la falta de *raccord* entre ellas y sus postulados teóricos, en consonancia con la “tradición lingüística de la que bebe”: el cine clásico y figurativo que le permite “contar historias interesantes con claridad y economía”²⁶⁸. En el fondo se trata de insistir en la ya citada sencillez narrativa –esa difícil sencillez–, que da predominancia a la narración. Lo que le interesa al autor es contar una historia, o mejor dicho, su historia, y para eso en su cine evitará cualquier barroquismo innecesario²⁶⁹. Algo que se aprecia en su primera película realizada en las prácticas al final de carrera. En ella, se presentaba un ritmo pausado pero no lento, distante del de autores como Antonioni, en el que la velocidad del montaje se adecua al argumento narrado²⁷⁰. Borau reconocía que ese primer texto ya respondía al tipo de cine que deseaba realizar profesionalmente: “Era una historia verdadera, contada con sencillez, sin carpintería ninguna ni diálogos informativos ni música de fondo”²⁷¹.

Este interés por la búsqueda de la “pureza narrativa” lo aleja del barroquismo ampuloso, para evitar distracciones efectistas y poder centrarse más en el contenido del texto. De ahí que sus películas, especialmente tras *Hay que matar a B*, se caractericen

²⁶⁸ Según ha manifestado Miguel Marías, quien describía su cine como: “un cine narrativo (cuenta una historia interesante, con claridad y economía), dramático (los hechos están dramatizados y cargados de sentido, no meramente filmados), técnicamente objetivo (sin distorsionar visualmente la realidad física), pero estilizado (esa realidad es una materia elaborable, no un fin último aceptable en bruto, pasivamente), expresivo, (todo sirve para matizar o ampliar el significado de los hechos, desde el color y la música a la planificación y el decorado)...”. En “José Luis Borau, El francotirador responsable”, *op. cit.*, p. 24

²⁶⁹ Agustín Sánchez Vidal, en un trabajo primerizo antes de su estudio de 1990, lo definió como “un riguroso y ascético ejercicio de contención estilística de pura transparencia expresiva, casi un calvinismo de la cámara”. En *José Luis Borau, una panorámica*, VI Festival de Cine en Súper y Vídeo 8, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación de Teruel, 1987, p. 18.

²⁷⁰ Así se aprecia en *La aventura*, con el fin de transmitir las sensaciones de los personajes y su sensación de soledad y monotonía; en este caso a través de la descomposición de la relación de una pareja.

²⁷¹ Hernández Ruiz y Pérez Rubio, *op. cit.*, p. 179.

por un estilo clasicista y austero, escueto y sin concesiones²⁷². Borau rehúye con contundencia soluciones fáciles, vinculadas a la falta de planificación de la secuencia y el plano, y se aparta de la mera capacidad descriptiva de las imágenes, para que puedan explicar por sí mismas lo que ocurre en cada una de las situaciones presentadas. Precisamente en *Hay que matar a B.*, al evitar subterfugios narrativos y formales, podía presentar de manera “más cruda” las relaciones de un individuo con la colectividad a través de una sostenida meditación sobre las patrias. Un tejer y destejer apariencias y realidades, una dialéctica entre lo que se cuenta y lo que realmente sucede.

Se trata de un cine marcadamente narrativo, en el cual todos los elementos cinematográficos se subordinaban a la narración. Un cine de desglose o, si se prefiere, un cine que tenía que recurrir constantemente a la metonimia, por cuanto propone fragmentos al interlocutor para que este pueda relacionarlos inmediatamente con la totalidad sugerida²⁷³. Algo que únicamente es posible si entre cada uno de los fragmentos, así como entre estos y la totalidad, existen relaciones obvias, lazos muy estrechos. La idea de continuidad resulta de esta forma indispensable para este principio de desglose: continuidad cronológica entre los planos que se suceden, pero también continuidad lógica entre los primerísimos primeros planos y los grandes planos generales, como entre los varios trozos de acción o del mundo que se representan por separado. La obviedad de las relaciones entre los fragmentos está dada por una lógica que privilegia decididamente la causalidad, centrada en los personajes. Junto a estas causalidades como motores fundamentales de sus textos fílmicos, aparecen también las motivaciones psicológicas, los deseos de superar los obstáculos y conseguir los objetivos y las consecuencias de sus actos y circunstancias.

La complejidad de su cine se basa en el uso de un realismo estilizado, dotado de espesor y de "carne" dramática, sin tiempos muertos, y en el sometimiento de sus narraciones a una implacable disección analítica que le permite mantener cierta

²⁷² Cuando en sus años de estudio sobre la práctica de montaje rodaba una pelea entre tres hombres, sorprendía el uso de la técnica a la que sometía la pieza, con picados y contrapicados, construyendo una sucesión de planos que demostraban su capacidad técnica. De igual manera ocurre con su segunda práctica en dirección, en la cual daba protagonismo a la presencia de la cámara, si bien, en comparación con otras de sus compañeros, ya se podía intuir tímidamente su interés por invisibilizar al realizador.

²⁷³ La configuración narrativa y el desarrollo argumental de la historia, conforme a la temporalidad y la secuenciación, permiten dividir los textos “en fragmentos”, operación esencial para la (re)construcción narrativa.

equidistancia con sus personajes²⁷⁴. Lo que, en suma, supone una subterránea metáfora de la realidad: “El realismo es nuestro esfuerzo por reflejar la realidad, por entenderla, por dominarla, en una palabra, un esfuerzo inútil, de ahí su grandeza, casi trágica”²⁷⁵. En este sentido, su visión se alejaría, en cierta medida, del modelo mimético propuesto por Krakauer, en el que el cine representaría a la sociedad, para acercarse más al modelo propuesto por Sorlin, al mostrar más bien lo que esa sociedad considera representable²⁷⁶. El objetivo último de Borau es crear realidad, dar a conocer su mundo interior a modo de una construcción personal. De ahí que nuestro director sostenga un férreo postulado realista: “Yo no creo en la realidad, creo en el realismo. La realidad es multiforme, infinita, es algo superior a nosotros, no puede aprehenderse tal cual. Hay que recrearla. El realismo supone un enriquecimiento de esta, la invención, descripción, estructura y composición de una realidad”²⁷⁷. La realidad poliédrica planteada por Borau se compone de diversos estratos que, en el fondo, no dejan de ser un juego de constantes subjetividades, como propuesta de construcción social. Su obra es, pues, a pesar del trasfondo realista, eminentemente subjetiva, en cuanto habla de sus obsesiones y de su propia experiencia vital e intelectual, por lo que la realidad se doblega al poder de la imaginación del creador. Esto permite que en su indagación cinematográfica se construya un pensamiento coherente con una sensibilidad estética y con una construcción realista, que nos recuerda las múltiples facetas de la realidad, como “poliedro de infinitas caras instantáneas y ángulos de vista simultáneos, desde los cuales todo tiene una explicación”²⁷⁸.

²⁷⁴ De ahí las citadas influencias -Neorrealismo italiano y cine norteamericano- en el cine de Borau: “Yo me di cuenta de que en ciertas películas europeas, como las de la Nouvelle Vague había tiempos muertos..., no así en el cine norteamericano clásico, donde cada imagen tenía una funcionalidad, una razón de ser, y por lo tanto una modestia. Yo entonces era muy partidario del cine americano, aunque estaba también muy apegado al neorrealismo”. Según manifiesta nuestro autor en la entrevista concedida a Sergio F. Pinilla, *op. cit.*

²⁷⁵ Entrevista con Fernando Trueba, *El País*, 19 de septiembre de 1979, recogida también por Raúl Acín en su artículo “José Luis Borau. La suprema rareza de no parecer raro”, *Letras Aragonesas*, 10 (2010), pp. 3-8. Disponible en http://www.centrodellibrodearagon.es/asp/articulos_detalle.asp?cod=39

²⁷⁶ P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, París, Flammarion, 1977.

²⁷⁷ Acín, “José Luis Borau. La suprema rareza de no parecer raro”, *op. cit.* Retomando las ideas de Mitry, quien, a pesar de señalar la imposibilidad de explicar el cine con la lingüística o la semiótica -en su trabajo *La semiología en tela de juicio. (Cine y lenguaje)*, Madrid, Akal Comunicación, 1990-, había defendido anteriormente que el cine es, efectivamente, un lenguaje vinculado a la imagen: “Es evidente que si se entiende por lenguaje un medio que permite intercambios de conversación, el cine no podría ser un lenguaje. Sin embargo, al no ser empleadas las imágenes como una simple reproducción fotográfica, sino como un medio de expresar ideas en virtud de un encadenamiento de relaciones lógicas y significantes, se trata sin duda de un lenguaje”. En Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Tome I. *Les structures*, París, Éditions Universitaires, 1963, p. 51.

²⁷⁸ Heredero, *op. cit.*, p. 199. La cita continúa: “Independientemente de su apariencia, la realidad nunca es contradictoria puesto que existe y el solo hecho de existir implica que hay una razón para que exista

Esta concepción es contraria a falsos subterfugios basados en la iluminación o en artificios fotográficos. Incluso en los pocos casos en que se permite su uso –como en *Hay que matar a B* o en *Furtivos*–, lo hace con una carga significativa evidente, distante de toda contemplación recreativa. Como afirmó el propio Borau: “En el momento en el que se dice qué plano tan bello, esto no está bien, porque ya se convierte un poco en almanaque de la casa Kodak. ¿Me explico? Qué bonita fotografía, pero está bien para un calendario”²⁷⁹. A su vez, esta ponderación de la imagen explica por qué Borau no muestra una preferencia por los planos-secuencia. A partir de esta concepción de la imagen, como fenómeno natural que no tiene por qué ser explicado, los planos suelen estar dotados de poca duración. Una caracterización más de su cine que responde a su idea de contar historias, renunciando a la comodidad de recursos explicativos, tan propios, por otra parte, de un cine más comercial, en el que la adulteración del lenguaje es habitual. En sus composiciones realistas rehúye de argucias tan socorridas como permitir a los personajes que se expliquen ante sí mismos o, aún peor, dejar que dialoguen entre sí con el único fin de explicar al espectador lo que está ocurriendo. Para Borau el realismo supone crear imágenes más que recrearlas, lo cual, a su vez, produce guiones complejos, superpuestos a la imagen, con los que abordar una serie de temas que configuran el discurso comunicativo, tanto en sus significantes como en sus posibles significados. Icíar Bollaín, en una breve entrevista concedida en la gala de los Goya de 2001, reconocía que “Borau tiene una forma de rodar muy desbrozada, muy mecánica... aun habiendo leído el guion no lo entendía muy bien y es que son películas muy visuales”²⁸⁰. El estilo austero de Borau permite el lúcido fluir del discurso en los límites imprecisos entre la vida y el arte, la realidad y el realismo; y, por momentos, aparenta dar paso a esquemas literarios con los que se confunde. Desde esta premisa, contar algo de manera sencilla supone, de alguna manera, mostrar la complejidad a un nivel supratextual, al usar el realismo en su máxima expresión.

Como Nabokov, Borau entiende que un texto fílmico es invención, que ha de sustentarse en el relato (guion) y en la credibilidad de sus personajes (estudio meticuloso de los mismos y actuación), evitando artificios o efectismos. De ahí esa

aunque el hombre la desconozca. No hay una contradicción en la realidad sino una incapacidad humana para considerarla desde todos sus puntos de vista considerables”.

²⁷⁹ Miccolis, *op. cit.*, p. 386.

²⁸⁰ Disponible en el enlace www.yatu.com/video/yat2_video_v_12335_1.htm#.

vuelta a las formas clásicas de Hollywood, según las cuales el texto es dictado conforme a los patrones de la narrativa -colindante también con “un cine de realidad”- y, por tanto, cada cosa que pasa ha de hacer avanzar, de una manera u otra, el texto²⁸¹. Como en el cine clásico, los personajes son claramente definidos desde el comienzo y generalmente presentan personalidades estables en todo el film; lo cual sumado a una historia casi siempre estructurada en torno a un estado de equilibrio, la ruptura de este y, finalmente, su restablecimiento, hacen que el espectador mantenga el interés a lo largo de toda la película²⁸². Sus problemáticos personajes no tienen objetivos ni motivaciones claras y o bien se encuentran en una crisis personal o bien su vida es una constante crisis. Inmersos en sus circunstancias, soportan los acontecimientos que les ha tocado vivir –o padecer- sin apenas ejercitar una voluntad precisa. En la mayoría de los casos, sus personajes principales padecen la actuación de su entorno y simplemente reaccionan. Su personalidad, no obstante, ciertamente ambigua o ambivalente, se dibuja bastante bien en relación con un medio dado o por la interacción con otros personajes²⁸³. Borau aboga por la ambigüedad y la sugerencia, en vez de por la evidencia. Por ello, sus personajes viven en constante alienación, desposeídos de ellos mismos y de sus actos, ya sean de orden histórico, sociológico o psíquico. Sus historias presentan planteamientos en los que las cosas que pasan no tienen por qué tener un mensaje o propósito determinados; sin que ello impida que de ellas se pueda extraer cierto conocimiento o aprendizaje. Y eso fue de alguna manera su vida, por lo que podemos adelantar ya que en Borau, el estilo en esencia supondrá la expresión de la personalidad del autor, por lo que cine y vida se aúnan, no sólo en una manera de hacer cine sino en una manera de ser.

²⁸¹ El uso del término “cine de la realidad” se generalizaría desde la traducción literaria de la serie Dziga Vertov de Kino-Pravda en 1920. Si Vertov -el que fuera director de cine vanguardista soviético, autor de obras experimentales como *El hombre de la cámara* (1929), que supusieron una revolución en la concepción del género documental- anunciaba un intento de significar la palabra como un medio para llegar a una verdad escondida a través de la yuxtaposición de escenas, el término francés “cinéma de la réalité” hace referencia a la influencia de su técnica.

²⁸² Gilles Deleuze ha denominado a esta estructura “la gran forma”, que ha representado como "SAS", en la que S equivale a la situación y A es la acción. Según este esquema, la desviación o ruptura provocada por una acción sólo existe para ser colmada o resuelta a través de otras acciones.

²⁸³ Según Francis Vanote, en *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*, Planeta, Barcelona, 1996, el modelo moderno de construcción de personajes se instala en el cine europeo en los años cincuenta, teniendo como referentes a Strindberg e Ibsen en el teatro y a Henry James en la novela.

3.2 EL GUION

*Son tantas las facetas que ha acumulado a lo largo de su frondosa y laberíntica trayectoria biográfica y profesional que existe el riesgo de dejar en el tintero la más esencial de todas ellas*²⁸⁴.

Estudiar el guion como base de lo que será el texto fílmico implica abordar todos los materiales empleados durante ese primer proceso de creación, con el fin de estudiar el paso de un sistema semiótico a otro. Se entiende que ambos sistemas son procesos necesarios y útiles para una comprensión genérica; si bien desde la perspectiva del texto fílmico como historia terminada, los guiones son productos inacabados y alterables, por lo que necesariamente deben ser analizados con especial atención y cierta equidistancia. Asimismo, partimos de la base de una definición de guion como un texto escrito concebido desde su origen para transformarse en imágenes²⁸⁵. Como precisa Jean Claude Carrière, el que fuera coguionista habitual de Luis Buñuel, el guion se halla más próximo a la imagen -al director- que a la forma escrita -al escritor-; si bien, en el caso de Borau, que aúna ambas profesiones, se aprecia una calidad literaria importante en sus guiones, especialmente el novelado de *Furtivos*.

En cualquier caso, hablar de la gestación de un texto fílmico es sin duda alguna complicado, y hay que entender que esta tiende a ser causal, o dicho de otra manera, los guiones comienzan o parten de un punto y se constituyen como trayecto que avanza por medio de acciones y conflictos de los personajes para llegar al final del texto. Siguiendo las premisas del escritor y especialista en construcción de guiones Doc Comparato, pretendemos estudiar este proceso de creación en Borau conforme a sus tres elementos esenciales²⁸⁶:

²⁸⁴ Esteve Rimbau en su artículo de sugerente título: “Tiemblen después de haber reído. Los filmes de José Luis Borau”, recogido en *Turia, op. cit.*, p. 186.

²⁸⁵ La definición exacta de guion se antoja compleja y con variaciones según distintos especialistas. El *Diccionario de la RAE*, en sus dos primeras acepciones, lo define de la siguiente manera:

1. Escrito en que breve y ordenadamente se han apuntado algunas ideas o cosas con objeto de que sirva de guía para determinado fin.

2. Texto en que se expone, con los detalles necesarios para su realización, el contenido de un film o de un programa de radio o televisión.

²⁸⁶ Doc Comparato, *El guion*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1989. Luis Filipe Loureiro Comparato -conocido como Doc-, además de ser un escritor de telenovelas, comedias miniseries de

- *Logos*, como discurso sustentado por la palabra, la organización verbal del guion.
- *Pathos*, definido en el drama, la acción convertida en conflicto, origen del crecimiento gradual de los personajes, evitando sus transiciones bruscas o injustificadas.
- *Ethos*, el significado último que supone la historia, lo que se quiere decir y el motivo por el que se escribe.

Esta triple perspectiva nos permitirá abordar el trabajo cinematográfico de Borau desde las primeras y posibles fuentes de inspiración de sus guiones hasta sus constantes estilísticas y temáticas. Del mismo modo, como su narrativa fílmica se sustenta en los personajes, prestaremos especial atención a la construcción de los mismos. El cine no es ajeno a la realidad cotidiana que experimentamos a través de nuestros sentidos, sino que emana de ella, a través de una construcción que, aunque acabe remitiéndonos a esa realidad, constituye un universo en sí mismo. Una construcción tan compleja parece difícil que pueda ser creada tan sólo por una persona. Una vez que el texto fílmico se ha convertido en producto comercial, se atribuye la autoría de la película al director, al existir un público (minoritario) que acude a las salas con la creencia de que lo que está viendo ha sido concebido desde la subjetividad y la mirada de una única persona. Al margen de esta apreciación, parece evidente que para plasmar un universo tan rico como el presentado en un texto fílmico, la impronta sobre la historia de un director-guionista no es la misma que la de un director que no ha escrito el guion y que le viene dado por un guionista que se lo propone o bien por distintos productores. Aparecen diferencias que condicionarán, de manera sustancial, el resultado final del film. Diferencias que dada la complejidad de los guiones de Borau y sus convicciones fílmicas -según las cuales un cineasta no es un “*metteur en scène*”²⁸⁷ sino un creador de imágenes- cobran más importancia si cabe.

Desde esta perspectiva y en relación con nuestro cineasta, cabe estudiar hasta qué punto existen distinciones entre los textos fílmicos que dirigió tras haber realizado el guion y aquellos que realizó sobre un texto ajeno no redactado por él. A este respecto

televisión y guionista de cine brasileño, ha contribuido como teórico en el campo de la técnica y escritura del cine y la televisión.

²⁸⁷ Según el propio José Luis Borau, recogido por Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 192.

el propio Borau comenta: “La dirección de una película no comienza en el momento en que se comenta el guion con el dramaturgo, no comienza al empezar el trabajo con los actores, y tampoco en la primera reunión con el compositor. La dirección de una película empieza cuando surge la imagen de la película ante la visión interior de aquella persona que hará la película y que recibe el nombre de director”²⁸⁸. Al hilo de su razonamiento, es importante que el director tenga una implicación con el texto primigenio, al margen de que exista o no previamente un texto literario, para poder visualizar o tener una primera idea de lo que será la película. De esta forma, podrá mantener de manera clara la premisa del guion, esto es, la idea en la que se centra la historia, la idea fundamental. Cualquier acción y cualquier imagen de la historia que se ruede deberá orientarse a reafirmar esa premisa. Ambos, director y guionista, tendrán que tenerla clara desde el primer momento; si no es así, la historia fallará en un nivel fundamental. Por eso, Borau escribe sus propios guiones, como confesó alguna vez:

Si yo pudiera hacer como Buñuel, o como otros directores, que le dicen a su guionista: “La película comienza de noche, en un restaurante, llegan unos clientes y no pueden cenar...” y a la mañana siguiente cortan o cambian lo que ha escrito el guionista el día anterior, diciendo “esto sí y esto no...”, me consideraría un hombre feliz. Pero no he encontrado mi Carrière o mi Riskin particulares. A lo mejor es que no me los merezco²⁸⁹.

En cualquier caso, a partir del análisis de sus guiones, al comienzo del esquema textual o primer armazón de la historia fílmica, cuando todavía no se cuenta con una idea sólida de la narración, las premisas aparecen como fuerzas impulsoras derivadas de las emociones: del miedo, de la desesperanza, del amor, del deseo, etc. y giran en torno a un personaje, un conflicto y una conclusión. Se va construyendo así la idea-núcleo, la condición unitaria del texto, que presidirá, explicará y definirá tanto el texto en cada momento como a cada uno de los personajes. No es de extrañar que en los distintos guiones elaborados por Borau la idea-núcleo en esencia se mantenga. Y es que para él esta idea-núcleo es la que permitirá que se realice un buen texto fílmico, integro y coherente en su narración:

Las grandes obras de la creación humana tienen siempre una idea-núcleo, una unidad de estilo, una homogeneidad de concepción, Se pinta con la misma filosofía, con el mismo criterio, todo el cuadro. La obra armónica tendrá siempre un principio motor, un halo de luz que ilumina todo lo que

²⁸⁸ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1989.

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 194. Jean-Claude Carrière no sólo redactó guiones surrealistas para Buñuel, sino que el cineasta le dictó sus memorias: *Mi último suspiro*. Por su parte, Robert Riskin hizo guiones como *Vive como quieras* (1938), *El extraño amor de Martha Ivers* (1946) o *Un gángster para un milagro* (1961).

hay en ella: la solidaridad, la avaricia, el poder, etcétera, pueden ser ideas centrales que iluminen y condicionen todo lo que hay dentro de una obra²⁹⁰.

Del mismo modo, al observar la filmografía de nuestro autor y apreciar la importancia que da a los personajes, es fácil deducir que, ya en su origen, no sólo no existía una concepción estática de los mismos (reducidos a un conjunto de características o a una función necesaria en el desarrollo de la acción), sino que los creaba en torno a una "tela de araña" o mapa conceptual. Es decir, Borau es consciente de que la base de la escritura de un guion se erige sobre una terna de elementos fundamentales: el personaje, la acción y el conflicto; estos no pueden concebirse por separado sino que tendrán sentido conforme se relacionen entre sí. En el "manual personal" utilizado por Borau a la hora de elaborar sus guiones, la inevitable soldadura de estos tres aspectos forja el basamento mismo de la estructura dramática. Las diversas exploraciones en torno a la construcción del personaje se constituyen alrededor de un eje, en cuyos polos se sitúa una visión esencialista. De esta forma, sus personajes se configuran como recipientes de atributos o cualidades o, por decirlo de una manera muy gráfica, como diferentes *capas de cebolla* que van enriqueciéndose conforme se va rehaciendo el texto. Así, se definen según un conjunto de esencias, tales como los datos de sus biografías, sus aspectos físicos o sus datos psicológicos. El guion se construye entonces a través de individuos que se enlazan con otros a partir de las "posibilidades de conflicto" que manifiestan, ofreciendo siempre una visión dinámica de los mismos.

En la configuración del texto fílmico, los signos adquieren su función y su significado a través de la práctica social de los personajes. Desde los primeros textos de Borau, se presentan como signos "socialmente establecidos" y, por tanto, con cierta predisposición a una "indeterminada" estabilidad. Nos referimos a un tipo de "indefinición estable" que se construye en torno a los personajes, elaborada de manera consciente, para no romper su capacidad de sorprender a los espectadores. Se entiende que los personajes no se gestan como una fórmula matemática, ni se doblan a un esquematismo cerrado. La coherencia de estos se evidenciará conforme se presencien las constantes luchas que mantienen consigo mismos y con su entorno. Así como para los estructuralistas los signos están interconectados formando la esencia del lenguaje, en Borau, los personajes se interrelacionan entre ellos, para generar una determinada

²⁹⁰ En palabras del propio Borau, recogidas por Heredero, *op. cit.*, p. 201.

representación cinematográfica. Por ello resulta especialmente revelador estudiar los guiones de sus obras, ya que en ellos se aprecia la fidelidad de los personajes en relación al primer texto, así como los cambios, omisiones y añadidos en el texto fílmico resultante. Del mismo modo, en ellos podemos apreciar la atenuación, tergiversación y (des)ajuste del original, para apreciar su evolución narrativa a través de las secuencias descartadas y seleccionadas. Si este trabajo ha partido de la premisa de que el discurso fílmico es un lenguaje específico, acercarse al guion permite apreciar cómo el autor escribe para el cine e indica qué se filma y cómo se filma.

¿Cómo comienza ese proceso fílmico en Borau? Las técnicas para construir un guion son numerosas, desde la combinación azarosa de tramas y personajes predefinidos, la influencia de textos fílmicos o literarios determinados, un *brainstorming* ('tormenta de ideas') o partir de un espacio concreto (como puede ser un bosque o un polígono en el extrarradio). En el caso de Borau se establecería un esqueleto temático en los personajes y una configuración de ideas que se irán perfilando una y otra vez hasta constituir un guion final, rebasando el ámbito de la historia (la disposición lógica y cronológicamente ordenada de los acontecimientos que integran un texto fílmico) para dar con la estructura que funciona.

Dado que el guion es una pieza clave de la futura película, pero que aún no se ha consolidado como texto cinematográfico, en la plasmación de esa película "que sólo el guionista ha visto", aparecen ya muchas de las obsesiones personales del director, trasuntos de su fecunda psicología, que se presentan de manera constante tanto en su temática como en su estilo²⁹¹. Guion y guionista son el primer eslabón de la cadena creativa que configurará las imágenes:

- El guion, como base de toda película, es la materia originaria de la que partir y que respetar, ya que en él han de encontrarse todos los elementos que van a constituir la imagen cinematográfica: "Hasta que una película no se rueda es un guion. El guion no es un argumento, ni una historia. Es una adaptación de

²⁹¹ El propio Borau ha manifestado que "el guionista tiene que presentar una película que sólo él ha visto". En la entrevista concedida a Aragón TV, tras recibir el Premio de las Letras Aragonesas 2009 otorgado el 16 de abril del 2010.

una historia que previamente existe aunque sea la que el guionista ha creado o inventado”²⁹².

- El guionista, tan minusvalorado por lo general en el cine, como tantas veces denunció el propio Borau, no puede dejar de ser coherente con su manera de entender y hacer una obra. Para nuestro autor, un guionista es algo así como un coreógrafo de sensaciones con muy poco margen de error; a pesar de ello, el guionista es una de las funciones menos reconocidas y celebradas de toda la producción. ¿Quién escribe y desde dónde? ¿Hay en verdad un Borau-escritor guionista y un Borau-realizador? La ambigüedad y la polivalencia múltiple y abrupta que postulan sus guiones necesitan que el crítico o lector que se enfrenta al texto se aleje de los cánones tradicionales para visualizarlo como obra cinematográfica. De ahí la necesidad de encontrar productores capaces de proyectar la película en su imaginación a través del diálogo, de cómo actúan los personajes y con qué objetos interactúan. Persona, máscara, narrador son términos que no funcionan con Borau y, a pesar de ello, su cine es tan reconocible como auténtico. En sus obras, narrador, persona o máscara son evidentemente el “yo” de la obra, pero al mismo tiempo ese “yo” que puede rastrearse es deliberadamente esquivo y errático. Del mismo modo, el silencio de los personajes se identifica con el suyo propio, con el vacío, la ausencia e incluso con la muerte. Es como una fuerza peligrosa que sumerge en realidades tabú, mientras Borau, sujeto último de la enunciación, se borra o disuelve en la diversidad de sus personajes.

En este sentido, es importante señalar cómo mientras se suele despreciar el papel del guionista, probablemente porque no se entiende como oficio –lo que en parte equivale a decir que la mayoría de la gente se cree capaz de escribir un buen guion-, en Borau, como guionista, la conciencia de la profesionalidad comienza en aceptar la dificultad de construir historias²⁹³. Todo el mundo tiene ideas y conoce historias, pero es obvio que no todos somos capaces de reelaborarlas y contarlas bien; esta capacidad

²⁹²José Luis Borau, “Lecciones de cine”, conferencias en la Fundación Juan March en Madrid durante los meses de febrero y marzo de 2003.

²⁹³ Se trata, en suma, de la evidencia de que así como no puede ser escritor cualquier persona, no todo el mundo puede ser guionista. Sin embargo, sin ánimo de defender falsos elitismos, lo cierto es que el verdadero problema radica en que cualquiera puede intentarlo.

es la que define a Borau como un gran creador. Recrearlas, darles articulación y vida supone usar un tipo de personajes propios de su universo personal y único, que responden a una forma de entender y ver la vida. Negar esa realidad es negarse a sí mismo. Por eso, las obras del cineasta aragonés comienzan siempre con un ejercicio de honestidad, que puede resumirse en dos premisas o aseveraciones: todas las narraciones se parecen, lo que las diferencia es el compromiso del autor con su manera de entender el cine, que queda expresado de forma única y total en el mensaje que ofrece: el film. De ahí que en la construcción de personajes exista también un Borau implícito que elige conscientemente lo que se va a representar, como una reacción creada e ideal de un hombre real. A modo de metáfora podría decirse que cuando nuestro autor insufla vida a sus personajes del *storyboard* y los convierte en criaturas de carne y hueso, los hace tan interesantes como genuinos y únicos, con conflictos internos y dubitativos, toscos, salvajes y en ocasiones casi primitivos, pero capaces de replantearse sus objetivos por problemas morales. Borau, como si se arrepintiera de que sus criaturas crecieran rápidamente y manifesten el deseo de obtener una independencia dramática, las frena o las entretiene lo suficiente para que el futuro espectador las vaya entendiendo, sin caer en el error de ofrecer explicaciones innecesarias. La confianza en el espectador se plantea entonces desde un primer momento, esto es, en el guion, al entender que el público –siempre soberano– será capaz de seguir el hilo del discurso ofrecido de igual manera que lo está haciendo el autor que lo está creando. Bajo esta construcción modélica, una lectura de la narración fílmica adecuada dependerá de que la imagen y la palabra mantengan la suficiente elocuencia.

A su vez, el guion cinematográfico, como proceso de construcción de los personajes, es un proceso evolutivo que se impone en la soledad de toda creación artística; la misma soledad que empuja al creador a establecer un diálogo con su propia obra. En el caso de Borau, este trabajo sirve como catarsis de su individualismo militante, de ese “solitario frustrado” que, contra su voluntad, siempre estuvo rodeado de gente. Se establece así una comunicación absoluta entre la obra y el autor en un proceso creativo que, en ningún caso, es unidireccional. El discurso cinematográfico no se limita a ser un texto audiovisual, sino que el film actúa como un acontecimiento en sí mismo. Las relaciones discursivas en el mismo darán forma a ese lenguaje cinematográfico, ya que sin lugar a duda está construido con un código que habla del mundo. Para entender mejor en el cine de Borau el juego entre el contexto-mundo y la

configuración de personajes complejos, inscritos en un marco realista, es necesario recordar su sólida formación, iniciada como estudiante en la Escuela de Cine de Madrid y consolidada en su trabajo como realizador, guionista y director de numerosos *spots* publicitarios²⁹⁴. En la Escuela, acabaría cristalizando su concepción del cine, primero como alumno y luego como profesor, algo que venía gestándose desde que comenzara a trabajar como crítico cinematográfico²⁹⁵. Por su parte, en la publicidad, pudo poner en práctica el contenido teórico aprendido en la Escuela y, de alguna manera, prepararse para realizar sus futuros largometrajes, pues ambos comparten técnicas y rutinas de trabajo. Así, en su recorrido como publicista se fue formando –todavía más si cabe– como cineasta, desde el propio proceso de producción, esto es, la escritura del guion, pudiendo disfrutar de una mayor libertad que en el cine, ya que será el anunciante -y no el productor o el propio director- el que llevará la propuesta sobre la que elaborar el guion.

En cualquier caso, aunque el cine y la publicidad pertenezcan a sistemas comunicativos distintos, ambos, al margen de sus diferencias, se contaminan mutuamente, por lo que es viable seguir a Borau cineasta en sus textos publicitarios²⁹⁶. La preparación y dirección de sus guiones publicitarios van consolidando su punto de vista técnico y artístico, perfilando un estilo directo y comprensible para todos los

²⁹⁴ Borau ha comentado cómo le marcó, en su experiencia como alumno, el profesor de guion Gutiérrez Maeso, especialmente exigente, que tendía a suspender y a aprobar con puntuaciones muy bajas y que, sin embargo, al futuro director aragonés le pondría la máxima nota (10). Situación que causaría sorpresa en su momento en la Escuela y que de alguna manera auguraba su contrato posterior en la misma, como guionista durante cuatro años, marchándose posteriormente con otras figuras relevantes del cine como Berlanga o Picazo, para continuar con su trabajo profesional como profesor en Estados Unidos, siempre en torno al tema del guion. Para más datos a este respecto puede consultarse la entrevista realizada por Kety Sierra, publicada en *Aragonia Zaragoza*, 8 (2006), p. 15.

²⁹⁵ No se trata de comparar el trabajo de la crítica con el del cineasta, obviamente divergentes en método, tecnología, formato e intencionalidad, pero sí creemos adecuado plantear su conocimiento del Neorealismo italiano, pues gracias a su relación con Eduardo Ducay, pudo asistir a la realización de diversas películas, tales como *Calabuch* (1956) y *Los jueves, milagro* (1957), ambas de Berlanga y *La venganza*, de Bardem (1957). Borau comentó en alguna ocasión cómo comenzó su relación con Berlanga al asistir al que sería el cuarto largometraje del director y guionista valenciano: “Me presenté antes de que comenzara el rodaje y permanecí allí, medio escondido para no molestar, hasta que lo dieron por concluido. Berlanga se acercó entonces para saber quién era yo y estuve charlando un rato con él. Me sentí el hombre más feliz del mundo. En el rodaje de *Los jueves, milagro*, volví a hacer lo mismo. En el de *La venganza* sólo me permitió una visita de un par de horas”. En Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 98.

²⁹⁶ Como apuntaba Barthes, y recogen K. Rodríguez y R. Mora en *Frankenstein y el cirujano plástico. Una guía multimedia de semiótica de la publicidad*, Alicante, Universidad de Alicante, 2002, todo texto es intertexto, algo que en el caso de la publicidad se subraya todavía más, ya que en ese difícil equilibrio entre la originalidad y la redundancia “el publicitario es un vampiro que se aprovecha de ideas de otros, que succiones toda aquella vena creadora que le aporte elementos para componer un nuevo mensaje”. En A. Gurrea, *Los anuncios por dentro. Reflexiones y puntos de vista sobre creatividad publicitaria*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999, p. 57.

públicos, al tener bien claro hacia quién van dirigidos sus *spots* publicitarios. Ambos contextos -académico y formativo- le permitirán realizar su cine desde planteamientos tanto teóricos como prácticos. Borau fue un cineasta que no alcanzó su manera de ver y hacer cine de forma autodidacta, fortuita o rápida, sino a través del conocimiento de los instrumentos teóricos propios del estudio y de la reflexión, y que por tanto no se permite la improvisación. Una carrera hacia la profesionalización cuya madurez se plasma, ya desde un primer momento, en la solidez de sus guiones. Su amplio conocimiento en la materia le permitió alejarse de la perspectiva mantenida por la gran mayoría de escritores literarios, quienes, cuando llevan la transposición de sus obras al cine, tienden a pretender que estas sean una ilustración de sus textos. Como apunta el propio Borau: “Muchas películas se construyen a partir de un relato literario y su conversión o no en imágenes depende, en primera instancia, del guionista, el primer inventor de la imagen”²⁹⁷.

De este modo, en su primer largometraje, a la hora de realizar la transposición cinematográfica de *El sheriff de Losatumba*, nuestro director entendió que, para ser fiel a la obra original de José Mallorquí, había que “traicionarla” necesariamente, al tener que adaptar el relato literario -a través del guion- en imágenes, evitando cualquier tipo de redundancia entre lo escrito y lo visto. Del mismo modo, en los tiempos en que era crítico del *Heraldo de Aragón*, ya había dejado constancia de la necesidad de diferenciar entre escribir un texto literario y uno cinematográfico. Así, en su crítica a *El cerco del diablo* (1951, de Arturo Ruiz Castillo, Edgar Neville, José Antonio Nieves Conde, Enrique Gómez y Antonio del Amo) subrayaba el disparatado proyecto de aunar el trabajo de “cuatro escritores, además, de distinto estilo y criterio, con ideas a veces opuestas sobre lo que debe ser un guion cinematográfico”, con el de cinco directores, haciendo que la película careciera “por completo de unidad”²⁹⁸. En conclusión, la falta de planificación a la hora de efectuar la transposición definía una obra que “rezuma literatura, mala literatura”²⁹⁹. Todo ello constata la importancia que el autor da al proceso de construcción y reelaboración del guion, ya que, a pesar de que tenían que trabajar a contrarreloj, se mantuvo firme en la necesidad de rehacerlo o, en su defecto, introducir modificaciones importantes, “en el sentido de que puse como condición

²⁹⁷ Kety Sierra, *op. cit.*

²⁹⁸ Su crítica está recogida en Hilario J. Rodríguez (coord.), *op. cit.*, pp. 296-297.

²⁹⁹ *Ibíd.*

escribir el guion nuevamente”, para acabar formulando “un intento de congratulación con los grandes maestros”³⁰⁰. En cualquier caso, el grado de implicación del autor frente a un material ajeno en el que prácticamente sólo podía aportar su buen oficio pone de relieve su sentido ético y comprometido con el cine. La trama es en parte convencional y previsible, por lo que Borau, al no poder trabajar en el guion, se centró en intentar dar la máxima transparencia visual al texto, rodando planos de más larga duración ante el formato ancho del encuadre.

Por su parte, en su siguiente texto, *Crimen de doble filo*, Borau se ve obligado a trabajar sobre un guion que no le satisface plenamente. Como *Brandy*, la obra se vinculaba a la tradición lingüística en la que se mueve o emparenta en general el cine clásico y figurativo, si bien ambas permiten apreciar la interpretación del realismo que hace Borau y las leyes internas que da al discurso cinematográfico. La imitación de los modos del *western* y el cine negro de serie B que tanto admiraba -lejos de los presupuestos del Nuevo Cine Español al que pertenecía por generación natural- no le proporcionaban las posibilidades creativas buscadas. Sin embargo, a diferencia de su *western*, su *thriller* -inscrito en el nunca bien ponderado cine policíaco español de los años cincuenta como uno de sus últimos exponentes-, estrenado casi de forma desapercibida y con tibia acogida, en realidad situaba a Borau como un director distinto y atrevido. El texto fílmico en cuestión, más allá de suponer un relato criminal, presentaba unos personajes al filo del abismo entre el bien y el mal, por lo que a pesar de que en *Brandy* se aprecian detalles temáticos propios de Borau, en *Crimen de doble filo* estos quedaban mejor definidos³⁰¹. En cualquier caso, ambas películas suponen dos ejemplos que permiten intuir la densa red de vínculos que mantienen todos los textos fílmicos de Borau, desde el momento del guion -e incluso ya en su concepción-, para luego plasmar con meticulosa dedicación ese puzle, esa maraña de relaciones. Y todo ello dejando constancia de su esfuerzo de creación, al someter a constantes y rigurosos

³⁰⁰ Entrevista con Ramón Santiago en *Punto y Coma* (primera quincena de abril de 1978). Juan Miguel Lamet opinaba al respecto que “José Luis tenía en aquel momento un trauma que suelen tener los chicos que se dedican a la dirección, y es que hablan peyorativamente del cine de encargo. Borau pensó siempre que aquella era una película de encargo. Nunca lo disimuló ni trató de esconderlo. Pero *Crimen de doble filo* se apartaba decisivamente del cine que se hacía en esos momentos”. Recogido por Óscar de Julián en *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre el Nuevo Cine Español*, Junta de Castilla y León, 2002, p. 61. Por su parte, Javier Memba la considera una “deliciosa rareza” y “una de las cimas del 'western' patrio” en “El otro Borau”, “CINE | Filmografía *secreta*”, en *El Mundo* 24 de noviembre de 2012.

³⁰¹ No en balde otras películas cuyas se pueden entender en clave de revisión de este género, como *Leo*, *La Sabina* o *Furtivos*.

procesos de autocritica sus textos, reescritos una y otra vez para acabar cuajando en la obra con la que se efectuará el rodaje.

En una entrevista realizada durante el rodaje de *Río abajo/On the line*, Borau afirmó: “Estoy dispuesto, además, a que la última película mía cambie en esa línea de que al final mueran los personajes. Yo no me lo propongo: hay una especie de fatalidad que me conduce a ello... Estoy dispuesto a que no muera nadie al final, espero conseguirlo”³⁰². El autor reconocía que no siempre es posible controlar la narración, consciente de los cambios que se producen desde el comienzo hasta el final de la obra, así como su intención de realizar un tipo de texto fílmico distinto, el género dramático opuesto a la tragedia y, por tanto, asociado casi siempre a historias con final feliz, a saber: la comedia. Cuando Borau concluyó el guion de *Tata mía*, proceso creador sumamente interesante, por cuanto había ido reajustando los paralelismos existentes en los personajes, se encontró con que algunos de ellos, en especial el encarnado por Imperio Argentina, tomaba vida, imponiendo una serie de características y peculiaridades que suponían ciertos ajustes en la dirección, con un resultado final distinto al esperado. Por otro lado, en la primera versión del guion, se planteaba la relación entre el general Goicoechea y la Tata, papel que, en ese momento, iba a ser interpretado por Rafaela Aparicio; de forma que Teo no habría nacido de esa relación y, en consecuencia, este y Elvira no podrían ser hermanastros. Sin embargo, con la incorporación de Imperio Argentina, con quien el autor siempre había querido trabajar, quedaba abierta la posibilidad de la relación parental entre Teo y Elvira³⁰³. Mención especial representa Elvira, personaje encarnado por Carmen Maura, quien evoluciona desde el silencio hasta el renacimiento a través de la palabra, reclamando el derecho a su memoria, mientras va adquiriendo mayor concienciación crítica. De alguna manera, Elvira se va imponiendo a lo largo del texto, al despertar su personalidad y aceptar sus deseos sexuales. Se trata de un personaje que evoluciona significativamente, desde el mundo de la inocencia, de tintes infantiles, a la edad adulta, cuando deja de ser lo que

³⁰² José María Carreño, *Casablanca*, 30 (junio 1983), pp. 45-49.

³⁰³ Con esta película, Borau rescataba del olvido a Imperio Argentina. En la posguerra había decaído su popularidad, a pesar de haber trabajado para directores principales, como Benito Perojo y Sáenz de Heredia, y en 1947 se había retirado a Benalmádena, de donde sólo salió para esta intervención especial en 1986. Imperio Argentina, cuyo verdadero nombre era Magdalena Nile del Río (adoptó este nombre artístico por mediación de Jacinto Benavente, al debutar en el teatro, a los doce años, junto a Pastora Imperio), había nacido en Buenos Aires en 1906; de esta manera, el hecho de que ella encarne Aragón, siendo extranjera, subraya la idea de Borau acerca de la estupidez de los nacionalismos y su animadversión a las fronteras.

los demás han proyectado en ella y los distintos condicionamientos sociales que la envuelven, para pasar a ser y a aceptar quien realmente es, permitiendo a Borau proyectar una de sus cualidades más notorias: la rebeldía contra lo injusto, sin dejar de transmitir una visión escéptica³⁰⁴. El guion de Borau supone la ordenación de una serie de ideas en torno a las relaciones familiares, siempre problemáticas; en *Tata mía*, por ejemplo, según señala Sánchez Vidal, el tío Bordetas es fundamental:

Para contrapesar esa relación entre Teo y Elvira era ideal la figura de ese recio aragonés que (junto a la camada de los perros) daba fe, como un cerro testigo, del estado originario en el que habría quedado Tata de no haberse ido a los quince años a Madrid. Por eso, en el momento en que entra Teo en el seno de la familia “legitimándose” de alguna manera gracias a su acceso a Elvira, muere el tío Bordetas por una simetría de composición³⁰⁵.

De esta forma, *Tata mía* se pone al servicio de la trama fundamental, generando una serie de dobles paralelismos. Un recurso propio de la comedia, como el perro que aspira a alcanzar el trato de persona. Durante el rodaje, Borau se mostró siempre abierto para recoger e incorporar ideas, como hizo durante toda la escritura del guion, siempre y cuando no se trastocara la condición unitaria del texto, intentando mantener todos los elementos del film para que el resultado final fuera armónico. De esta forma, se constituye una unidad con unas constantes que se repiten conforme a un criterio o preocupación central, desechando todo lo que se aleje del tema o entorpezca su comprensión³⁰⁶. Algo que evidentemente no impide que existan cambios fundamentales desde el guion inicial:

Cuando una película está acabada, contiene un guion que no siempre, en realidad casi nunca, coincide con el inicial. No hay buena película acabada que tenga un mal guion, porque de un mal guion se puede hacer una buena película solamente a costa de ir cambiando ese guion durante el rodaje, hasta el punto de que, al final, el guion que tendrá esa película ya no será el mismo de aquel con el que se empezó a rodar³⁰⁷.

Por su parte, en *Furtivos*, los matices de escritura que suponen cada una de las versiones del guion hasta construir un total de cuatro textos –cinco si se incluye el guion novelado- permite apreciar cómo, conforme a una idea base, núcleo o idea central, se va reelaborando su escritura sucesivamente. Así, el contraste entre las dos Españas, entre lo rural y lo urbano como representación de dos ámbitos sociales alejados, como contexto

³⁰⁴ En cierto sentido puede relacionarse con el protagonista de *Bartleby, el escribiente* de Melville.

³⁰⁵ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.* p. 180.

³⁰⁶ Según recoge Heredero, tomando las palabras de Borau en el primer curso de Técnica del Guion Cinematográfico de 1987, p. 198.

³⁰⁷ *Ibid.*

en el que ubicar la rebeldía de un hijo ante la opresión de la madre y su fría venganza, se mantiene a lo largo de todos los guiones:

- De un lado, la gente común que vive en condiciones duras, dedicándose a los pequeños hurtos para sobrevivir o cazadores furtivos para conseguir el sustento.
- De otro lado, la burguesía instalada en el poder desde años atrás; la España privilegiada encarnada en el gobernador civil de la provincia y sus colaboradores.

Al analizar los guiones recogidos en *Furtivos guiones*, la edición anotada por Juan J. Vázquez, podemos apreciar cómo las primeras versiones del texto fílmico fueron el germen de construcción del guion, en las que se fueron introduciendo modificaciones sustanciales, tanto en el grado de desarrollo como en la descripción de los escenarios, situaciones, personajes y diálogos³⁰⁸. Junto a las tres primeras ediciones llama la atención “la cuarta versión” -que para Borau mereció el título de *Furtivos. Guion-*, en la que se ve una gran riqueza de detalles y que puede considerarse como el guion técnico así como el documento utilizado por el cineasta para el rodaje³⁰⁹. En cualquier caso, estudiando el contenido, se aprecia cómo una parte importante del futuro texto fílmico ya está definida en la primera versión. Los personajes mantienen en esencia el mismo marco y acciones, reconociéndose el carácter inequívoco de estos -como ciclos con una exposición, un ascenso, un momento de choque y un clímax- desde el primer guion. Sin embargo, sí se aprecian variaciones mínimas en ciertos diálogos, como la presencia de elementos tremendistas en el diálogo entre Ángel y su madre antes de matarla³¹⁰:

(Guion primero)

Martina: ¿Qué vas a hacer conmigo?

Ángel: Ya lo sabe usted madre

Martina: Pues hazlo pronto

(Guion definitivo)

Martina: Pues hazlo pronto, jodido.

Otros cambios resaltan esa evolución que cuaja en el resultado fílmico final, como la presencia de la vieja armería provinciana del primer guion y las secuencias del mercado (interior y exterior) que se intercalan en el cuarto guion. Quizá entre esos cambios más significativos destaca el elemento al que se aferra siempre Milagros, el

³⁰⁸ Juan J. Vázquez, *Furtivos guiones*, Huesca, Diputación de Huesca, 2008. La obra recoge los guiones de la obra más paradigmática de Borau, aunque no se detiene a analizar en profundidad los cambios operados en las diferentes versiones del texto fílmico. El propio Borau preguntó a Juan J. Vázquez: “¿pero quién se va a tragar semejante tocho?”, en la entrevista de Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 112.

³⁰⁹ *Ibíd.*

³¹⁰ *Ibíd.*, p. 11.

cual, a pesar de ser constante, va evolucionando en los guiones. Tal y como ha apuntado Juan J. Vázquez, este pasa primeramente por ser un hatillo, en un segundo guion una bolsa de lona con la rotulación sugerente de “MUNICH 72”; en la tercera y cuarta versión una caja de lata y ya en el texto fílmico presentado, un cabás colegial³¹¹.

Sin duda alguna, *Furtivos* y sus correspondientes guiones suponen una excepción en la trayectoria cinematográfica de Borau, no sólo por haberlos escrito junto a Gutiérrez Aragón, sino también por el poco tiempo disponible para crearlos. En este texto fílmico, se observa la elaboración de un guion que se hace y rehace sin pausa, apresurado por la inmediatez, frente al resto de su filmografía, en la que se elaboran los textos originarios de manera más pausada y distendida en el tiempo. En este sentido, para Borau, un cineasta apasionado pero reflexivo, al que le gustaba preparar sus películas minuciosamente, *Furtivos* resultaba todo un reto debido a ese íntimo apremio³¹². Como ha apuntado Gutiérrez Aragón: “el guion de *Furtivos* se escribió a toda prisa y se empezó el rodaje casi sin tenerlo acabado. Es curioso que después de pensar durante ocho años *Hay que matar a B*, *Furtivos* se hace casi sin pensarse. Se escribió muy deprisa para comenzar a rodarla enseguida”³¹³. En algunos momentos incluso, los tiempos de los últimos cambios en el guion final y los del rodaje se solaparon. En efecto, por las características de la película, Borau necesitaba rodar en otoño, por lo que ambos autores debieron escribir rápidamente, casi como “furtivos” acechantes, para que el tiempo y la producción no se les echara encima, llegando finalmente a una quinta y definitiva versión y reelaboración del guion durante el rodaje. A este respecto, Gutiérrez Aragón confiesa cómo él trabajaba sobre todo por las noches, mientras Borau, al mismo tiempo, iba dibujando plano a plano las escenas que filmarían al día siguiente³¹⁴.

El texto supone una multiplicación de matices y subtramas mediante diversas ramificaciones frondosas, siempre constantes en sus guiones, pero quizá más acentuadas

³¹¹ *Ibíd.*, p. 15.

³¹² Todo ello teniendo que luchar contra los fantasmas de los elementos extrafílmicos —encontrar un productor- o pre y postfílmicos —la censura, primero en la elaboración de un guion, y después en su presentación al público.

³¹³ A. M. Torres, *Conversaciones con Gutiérrez Aragón*, Madrid, Fundamentos, 1985.

³¹⁴ *Ibíd.*

en este caso, conforme a su teoría poliédrica y la trabazón interna del guion³¹⁵. Como es lógico, esto acarrea la dificultad de desarrollar todas las tramas secundarias sin distraer de la acción principal ni alargar la historia³¹⁶. En el caso de *Furtivos*, la historia del Cuqui y la relación de Ángel con el gobernador y su condición de cazador furtivo acaban cuajando en la trama final, que no es otra que el triángulo amoroso entre madre, hijo y amante. En este caso, dado que todas ellas se enlazan constituyendo un todo, la resolución del texto integra todas las subtramas, manteniendo la unidad narrativa deseada.

Más allá de estas modificaciones, lo cierto es que desde su primer guion, quedaba perfectamente definido el basamento mismo de la estructura dramática, a través de sus elementos fundamentales -personajes, acción y conflictos- entrelazados. Desde ese primer texto, los tres elementos y sus soluciones dramáticas están ya perfectamente definidos, por lo que prácticamente no varían en las siguientes modificaciones. Por otra parte, de manera paralela a la estructura narrativa, la mayoría de los detalles -como cuando Ángel descubre en la secuencia penúltima (última en el guion novelado) el cabás colegial de Milagros y se intenta poner su anillo (imagen suprimida en el guion novelado)- permanecen constantes desde el primer guion. Incluso la primera secuencia se mantiene inalterable hasta el montaje final, si bien cada versión del guion “produce matices de escritura que hace más sugerente la visión de la película”³¹⁷, constituyendo un texto armónico que mantiene una homogeneidad en su estructura narrativa, temática y estilística.

³¹⁵ En relación a la coherencia interna del guion, Borau ha apuntado: “Un guion debe ser como un poliedro de componentes armónicos, que funcione por todos sus lados, con un fuerte esqueleto central que lo sostenga y cuya estructura esté bien atada en su interior. Se trata de construir todo un mundo por dentro, donde tengan cabidas los personajes, las situaciones y los sentidos de la historia conforme a las leyes que rigen su organización interna”. Clases impartidas por Borau durante el último trimestre de 1987, en el primer curso de Técnica de Guion Cinematográfico, organizado por el Ministerio de Cultura, la Filmoteca Española y el INEM; recogidas por Heredero, *op. cit.*, p. 199.

³¹⁶ “Si las acciones inventadas no tiene valor por sí mismas y sólo están en la película para describir mejor la situación en la que se encuentran los personajes, las acciones secundarias pueden confundirse con las principales y se corre el riesgo de aburrir al espectador. Si se disfraza la descripción de una situación con acciones que puede tomarse como principales, se gasta demasiado tiempo en decir, por ejemplo, que tal personaje es un avaro. Es preciso encontrar cuanto antes la imagen que nos informe, directamente, de tal característica”. *Ibid.*, p. 202.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

3.2.1. Autoría

Acercarse a la gestación de los textos fílmicos de Borau exige adentrarnos en el concepto de *autoría*, ya que, por ejemplo, el estudio de los filmes cuyo guion no realizó implica alejarse, en parte, de la pretendida autonomía concedida generalmente al director. En efecto, la crítica literaria y artística moderna ha cuestionado el concepto de autor al considerar que cualquier obra se crea colectivamente, tanto por parte de quien la origina por primera vez como por parte de quienes la interpretan, y en la misma interviene además el contexto que ha permitido su realización. Para evitar esta multiplicación de autores en una obra fílmica no indagaremos en todos los agentes que intervienen en la misma, sino que nos centraremos en aquellos que mantienen una impronta boraniana, analizando la construcción del texto fílmico para alcanzar la estructura de relaciones subyacentes en sus textos. En este sentido, se parte de la constatación –tras la visualización y lectura crítica– de que en todos los guiones de Borau –ya fueran realizados en colaboración con otros autores o dirigidos por otros realizadores– existe un proceso narrativo evidente en torno a unas constantes “temáticas boranianas”. De ahí que, junto a los trabajos de especialistas como Agustín Sánchez Vidal o Carlos F. Heredero, se impone como premisa la necesidad de abarcar su participación como guionista en *Mi querida señorita* (1972) o *Camada negra* (1977), ante su activa intervención en todo el proceso de preparación e incluso de rodaje, con un modelo de producción que puede identificarse inequívocamente como suyo, para llegar a la “visión global” de su trabajo y, en cierta forma, de la persona que se esconde tras su obra³¹⁸.

³¹⁸ El concepto de *autoría* surgió a finales de los años cincuenta en Francia (dicho origen francés explica que, con frecuencia, se tienda a utilizar la palabra francesa *auteur*), cuando los críticos franceses de *Cahiers du Cinema* lanzaron su "política de autores", para posteriormente ir desarrollándose diversas articulaciones acerca de lo que se vino a llamar "teoría del autor", relacionada casi siempre con la figura del director. En la actualidad, la práctica habitual de la crítica, heredera en buena parte de la política de autores propiciada por *Cahiers*, pone de manifiesto que, a pesar de los embates de-construccionistas de los últimos años, sigue siendo un tema imposible de cerrar o concluir bajo un prisma axiomático. En última instancia, autor se refiere al creador de una obra, por lo que en un trabajo como este lo adecuado sería incluir los textos en los que Borau participó en la creación, incluyendo tangencialmente textos fílmicos en los que, a pesar de no provenir de una idea suya o no estar rodados por él, trabajó con ahínco y plena dedicación. Recuérdese a estos efectos cómo el propio Borau se ha reafirmado en este parecer: “Hay películas que no he dirigido, como *Mi querida señorita* o *Camada negra*, con las que me encuentro muy vinculado y, si los directores me lo permiten, me considero muy metido en ellas”. Entrevista concedida a Moya, *Diario 16*, 24 de julio de 1979. De esta manera podríamos decir que con *Mi querida señorita* (la película del director, escritor y guionista Jaime de Armiñán, en la que, como hemos visto, Borau trabajó de guionista y produciría con “El Imán”), Borau “se coló” entre los candidatos al Óscar a la

Por otro lado, cuestionarse a quién corresponde la autoría de una obra cinematográfica resulta un tema ampliamente complejo desde el posicionamiento individualista en que se tiende a concebir un texto fílmico. En el cine existe una pluralidad de factores dotados de iniciativas y propósitos que reclaman la paternidad de la obra, según se trate del autor del argumento, el director de la película, el de fotografía o incluso los actores principales. En el caso de Borau, debido a su carácter polifacético y a las diversas funciones que ha desempeñado en el cine, este aspecto cobra una especial importancia, obligando a preguntarnos hasta qué punto tan sólo mantiene esa autoría en los textos que creó primeramente como guionista y posteriormente como director, o se puede apreciar su sello en otras obras, en otros textos, en los que no intervino tan directamente. Cabe pues valorar sus trabajos como guionista, conscientes del oscurantismo y la falta de consideración que generalmente estos han sufrido y sufren. Algo que, en parte, explica la ausencia de guionistas profesionales en España, como puede apreciarse al comprobar cómo, a diferencia de otros países, son pocos los autores españoles que han querido dedicarse a escribir guiones, cuando sin duda alguna, para hacer un buen guion, es imprescindible saber contar historias, aunque sea a través de las imágenes³¹⁹.

En cualquier caso, si se parte del cine como creación en la que intervienen diversos agentes, el concepto de autoría pierde trascendencia, al entenderse como un lenguaje con unos códigos muy específicos, que permite la existencia de diferentes emisores en la comunicación de historias ficcionales. Desde esta perspectiva y conforme a la *Pragmática del texto fílmico*, se entiende que toda obra cinematográfica es un proceso comunicativo que responde a unos mecanismos propios, por lo que reducir la autoría de un texto plural a un solo emisor es, en el mejor de los casos, tendencioso, capcioso, erróneo y caprichoso, puesto que obvia todos los referentes comunicativos de unos u otros agentes. Por ese motivo, de la misma manera que *Mi querida señorita* puede ser incluida como creación de Borau, por el papel que este tiene en la constitución del guion, es obligado recordar a otros protagonistas que han trabajado de

mejor película extranjera, ya que la consideraba suya “en alguna medida, aunque no pretenda robarle méritos a su director”.

³¹⁹ En la entrevista concedida a Sergio F. Pinilla, *op. cit.*, a la pregunta de si la ausencia de buenos guiones en el panorama cinematográfico se debe a la falta de especialización en el oficio, Borau contesta “Quizás. Otra cosa que puede ser es que los escritores con ambición literaria menosprecian el guion”.

manera notoria e importante en la construcción de los distintos textos fílmicos de Borau. Así, por ejemplo, si resulta impensable concebir *Furtivos* sin tener en cuenta el trabajo fotográfico de Luis Cuadrado en la plasmación de las calidades plásticas o en la fuerza y la verosimilitud que saben transmitir los actores, ¿qué decir del papel desempeñado por Gutiérrez Aragón?³²⁰.

A tenor de lo expuesto, parece lógico considerar que aunque los medios, la crítica, los festivales, los productores y las distribuidoras generalmente atribuyan la autoría de las películas al director, estos no corresponden en realidad a una sola persona. De esta forma, a pesar de la evidente importancia del guion, como primer eslabón de la cadena creativa, su parte de autoría en el resultado final tiende a obviarse, considerándosele más bien un agente destinado a describir una película únicamente con la finalidad de que el director la interprete³²¹. En realidad, la idea de que toda autoría recae en el director, es en esencia una estrategia comercial, que potencia en parte que se constituya un público (aunque sea minoritario) que acude a estas salas para ver la obra de un autor en concreto. Dicho de otro modo, existe un tipo de público que considera –como hace creer la industria cinematográfica– que lo que está viendo ha sido concebido desde la subjetividad y la mirada de una única persona. Sin embargo, esta apreciación no deja de ser un esquematismo burdo y explica en gran medida que mientras proliferan biografías sobre los directores de cine, brillan por su ausencia no sólo trabajos, sino incluso alusiones a guionistas, directores de fotografía o directores artísticos³²².

³²⁰ Aunque el guion responde a las características de Borau, existen algunas aportaciones significativas de Gutiérrez Aragón. En las primeras versiones del guion, en la escena en la que el personaje de Ángel (Ovidi Montllor) se lleva a Milagros a la casa de su madre (Alicia Sánchez), el personaje tiránico y violento que interpretaba Lola Gaos se iba y les dejaba la cama; mientras que Gutiérrez Aragón fue partidario de que tuviera que irse y fuera entonces cuando matara a la loba movida por la ira, a modo de anuncio de lo que luego hará con Milagros.

³²¹ El propio Rafael Azcona se empeñaba en renegar de su condición de autor, presentándose únicamente como alguien que colaboraba con un director del que dependía, como se apunta en F. J. Cabrera Guarinos, “Guionistas: nacidos para sufrir”, en Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guion: 2º seminario*, edición digital, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Por otra parte, si Borau fue un escritor “relativamente conocido”, se debe a la publicación de sus cuentos y no a la autoría de sus guiones. De esta forma, podemos suponer que la edición de algunos de sus guiones o pre-textos fílmicos ha permitido un mayor estudio y conocimiento de los mismos, haciendo que se valorara más su labor como escritor cinematográfico.

³²² A pesar de ello, en casos como el de Rafael Azcona, la edición y publicación de sus guiones es determinante tanto para forjar el alcance de la categoría de autor como para consolidar un género todavía no reconocido como tal.

Dado que para analizar un texto fílmico hay que realizar una aproximación que obliga a revisitarlo hasta llegar a sus mínimos resortes, entendemos que para descomponer el film en sus elementos constituyentes es necesario acudir, en primer lugar, a su comienzo narrativo, es decir a su guion. Así pues, sin ánimo de extendernos en un tema tan espinoso como el de la autoría y su difícil relación con el *ego* y el cine industrial, parece razonable entender que si, por un lado, resulta lícito decir que el cine, debido a sus peculiaridades y a la pluralidad de códigos utilizados en él, mantiene un carácter colectivo, por otro, esto no impide que pueda estudiarse el estilo de quien, con autoridad última, coordina los elementos en juego durante el proceso comunicativo.

Incluso desde una perspectiva más propia de la contextualización del “cine como industria” o del “cine como proceso comunicativo”, la dualidad del texto fílmico se presenta como espacio en el que conviven una *pluralidad de autores* que, en última instancia, acaban emitiendo un mismo texto fílmico³²³. De esta premisa se deduce que es posible estudiar la huella narrativa de los guionistas y los directores, si bien tiene que realizarse de manera paralela, atendiendo a ambos textos (guion y film). Así como en todo discurso narrativo siempre existe una marca o huella por parte del enunciador -con un *yo genuino y propio-*, del mismo modo se deduce la necesidad de acudir a los textos en los que Borau no sólo ha trabajado como director sino también como guionista. Dicho de otro modo, *dado que todo* sujeto de la enunciación, en mayor o menor medida, se hace presente en su propio mensaje, entendemos que en un trabajo como este es necesario acudir a todos los textos fílmicos en los que Borau ha dejado su impronta³²⁴; excluyendo aquellos que no dirigió o en los que trabajó como productor³²⁵. El problema

³²³ En este sentido, al entender que en un texto fílmico no puede haber un narrador –ya que la historia ficcional, en este caso, tiene que ser mostrada a través de una mirada, apelando por tanto al sentido de la vista y no al oído- , José María Paz Gago propone el término de *cinerrador* para dar cuenta de la instancia enunciativa y narrativa, como instancia de enunciación, pero también de observación. En Paz Gago, *op. cit.*

³²⁴ *Lecciones (op. cit.)*. Esto hace que Borau se sienta autor, o mejor dicho, co-autor, de ciertas obras que no ha dirigido. La misma idea está presente desde su época de crítico del *Heraldo de Aragón*, en la que ya daba una gran importancia al papel del guionista; de tal forma que en su examen de ingreso en el IIEC, apunta el valor de Cesare Zavattini (*Milagro en Milán, Ladrón de bicicletas* o *Umberto D*), quien sin duda formó uno de los tandems más importantes que ha dado el cine. “Zavattini -dice Borau- es el común denominador de todas las películas neorrealistas”. Citado por Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 31.

³²⁵ A pesar del peculiar funcionamiento del cine dentro de la maquinaria industrial (en todas sus dimensiones: económica, técnica, psicológica e ideológica) y del uso que esta hace del concepto de autoría, creemos conveniente obviar en un primer momento este componente (el industrial) para poder centrarnos mejor en la esencia comunicativa entre creador y obra creada o, lo que es lo mismo, entre emisor y mensaje. Más adelante abordaremos el contexto extralingüístico –que, en cuanto a medios económicos, atenazó gran parte de los textos fílmicos de Borau- para afrontar la dificultad existente a la hora de llevar a cabo proyectos fílmicos diferentes en el sobreexplotado panorama cinematográfico.

radica en definir la autoría de nuestro cineasta no tanto en los filmes en los que aún los oficios de cineasta -director y guionista e incluso productor-, donde esta parece indiscutible, como en los que participó en el guion de manera menos clara. Recuérdese, por ejemplo, el caso de *Brandy, el sheriff de Losatumba*, con argumento de José Mallorquí y *Crimen de doble filo*, de Rodrigo Rivero y Juan Lamet, en el que ante las indicaciones que se le imponían desde la producción, el propio Borau cuestionó su propia autoría³²⁶.

3.2.2. Idea-núcleo

Yo he dicho muchas veces que rodar es fracasar. La historia la tienes perfectamente definida en la mente y en el guion, pero luego cuando la vas a rodar... El decorado... No es exactamente como lo habías imaginado...

José Luis Borau³²⁷

Toda película tiene un “asunto”, un “qué”, una “cuestión”, que da lugar a la narración de una “historia”. Para hacer una película es necesario, pues, una forma correcta de presentación que permita convertirla en un producto reconocible como película: el guion. Como señala el propio Borau: “No es posible rodar sin guion, sea este de una forma o de otra. Aunque el único criterio sea la ley del aparente capricho, ésta es ya, como tal, otro tipo de guion. Por tanto no hay película sin guion”³²⁸. Por tanto, toda historia cinematográfica debe contar con un guion, un primer texto escrito concebido desde su origen para transformarse en imágenes y que mantiene un punto de equilibrio entre la fuerza creativa de la literatura y la del cine. Ciertamente es que, como indica Jean-Claude Carrière, el guion se halla más próximo al director -a la imagen- que a la forma escrita -al escritor-, por lo que debe escribir imágenes y describir lo que es fotografiable.

Borau es consciente de esta realidad, de ahí que preste especial atención a la labor del *storyboard*, como veremos posteriormente. Del mismo modo, sus guiones muestran una clara división funcional, cuyo principal valor es servir de guía de trabajo

³²⁶ En el contexto extralingüístico se imponen, en ocasiones, normas que distan de los fines artísticos o estéticos, del mismo modo que del sentido comunicativo como fin primero y último del texto fílmico, prevaleciendo el comercial. Por eso merece la pena recordar que, en el cine como industria, los directores tienden a presentarse como un elemento variable de la institución cinematográfica.

³²⁷ Conferencia de José Luis Borau, en *Camisa ajena*, Café Gijón, 2003.

³²⁸ Heredero, *op. cit.*, p. 198.

para el equipo técnico-artístico, si bien, aparecerá una serie de elementos fundamentales en la historia, como la estructura, el esquema o esqueleto racional de los actos del relato; las escenas, secuencias y planos; los personajes, los “quiénes” del texto, los actores del relato; y los diálogos, aquello que los personajes se comunican. Borau comienza sus narraciones cinematográficas con la elaboración de un núcleo originario y en torno a él la historia va formándose como ente autónomo, capaz de imponer sus propias normas, pero siempre sin doblegar o escorar sus principios cinematográficos. Para nuestro autor, como en el cine clásico, toda historia debe contener un concepto o idea, ya que sin ellos, sencillamente, no hay historia³²⁹. En la construcción de ese núcleo originario que permita dar sentido al texto fílmico resultan especialmente significativas las palabras de Andrei Tarkovski, en lo que se conoce como *la Biblia del cine*:

Tengo que decir que para mí, el problema del primer esbozo tiene que ver mucho más con el modo de mantener su forma “infantil”, originaria, que con su mismo origen. Es, sobre todo, un estímulo para el trabajo, una especie de símbolo de la futura película. Porque aquella primera idea, por las precipitaciones del trabajo, tiende a deslavarse, a deformarse y quedar destruida³³⁰.

Y en efecto, los continuos cambios a los que se ve sometido el guion son especialmente constatables en el caso de nuestro autor, a poco que se observe la evolución de sus guiones literarios. Como veremos posteriormente de manera más detallada, planteada la idea o núcleo, para generar una historia dramática se impone un *detonante* o *catalizador*, algo que ha de ocurrir para motivar al personaje –o a los personajes- a conseguir una meta o plantear un conflicto que debe –deben- superar. En el caso de Borau, ese conflicto tiende a estar vinculado a la incomunicación que los personajes sufren, anclados en la soledad de nuestro mundo posmoderno. Atisbado ese *detonante* que pone en marcha el relato, conforme a algo que afecta al personaje/a los personajes y partiendo siempre de la necesidad de contar determinadas historias y obsesiones, se elabora el planteamiento. En él se presenta a los protagonistas en un contexto determinado, mediante situaciones que los hacen evolucionar, más que para captar la atención del espectador, para constituir el armazón de una buena historia,

³²⁹ Dada su faceta de autor/co-autor de los guiones de sus textos, su fidelidad a unas ideas y una dinámica determinadas, conforme a esos textos iniciales, será fundamental incluso en su papel de productor, como en el caso de *Camada negra*.

³³⁰ *Escultor en el tiempo*, Madrid, Libros de Cine Rialp, 1988, p. 150.

como primera pieza de lo que para Borau supone el contar bien historias cinematográficas.

En ese proceso de construcción, y antes de proceder a realizar los cambios de acuerdo a las necesidades de realización o a los elementos presentes o ausentes de la producción, se va creando un texto que se metamorfosea y reescribe constantemente, en el intento del escritor por precisar y concretar mensajes, intenciones y significaciones. Esa idea originaria irá vinculada a su vez, y desde un primer momento, a preguntas fundamentales como ¿por qué escribir una historia? y ¿por qué puede interesar? Borau responde a las dos desde postulados éticos, convencido de que rueda la película que a él le gustaría ver, abordando temas netamente universales y obviando visiones localistas. Desde esa elección y perduración de temas constantes a lo largo de su filmografía, nuestro autor se impone como maestro de guiones, más que por su labor docente con las sucesivas generaciones de cineastas que han pasado por las aulas, por la prueba fehaciente de cómo forja y mantiene una estructura dramática consolidada en sus textos.

Tanto en la elaboración de las historias, con un *planteamiento, desarrollo o nudo* y su tendencia por generar un doble *desenlace: aparente y real*, como en el estilo o los elementos que determinan cómo va a ser contada esa historia, existe un trabajo escrupuloso, propio de un autor plenamente consciente del oficio/de los oficios que implica ser cineasta. Destaca así la importancia del trabajo en serie y en serio y la planificación con la que elabora sus textos. En este sentido, nuestro autor es, sin duda alguna, uno de los cineastas que más trabajó con todos los ingredientes del texto fílmico y en los distintos procesos de este, dejando en ellos su huella, al definirlos y estructurarlos desde un principio, frente a otros creadores que dejan un mayor margen a la improvisación, confiando más en el proceso creativo durante el rodaje del texto.

Bajo esta óptica, puede decirse que, a pesar de la postulación de Tarkovski y las constantes re-elaboraciones de sus guiones, el proceso de grabación y montaje de los textos fílmicos en Borau sigue un planteamiento férreo y realista, díscolo con otras posibilidades más experimentales. Esto no implica que nuestro autor sea esquemático en la fase del guion o en la posterior realización, sino que más bien ilustra sus amplios conocimientos y su coherencia cinematográfica. Por ejemplo, en *El sheriff de Losatumba*, su primer largometraje, Borau se enfrentó a una estructura ya definida, con

un texto escrito y unas ideas ya construidas, lo que provocó, en su momento, que “chocara” con Mallorquí. Así, mientras que el escritor de *El Coyote* abogaba por una historia más literaria, con la adaptación que él mismo había hecho, nuestro director buscaba concretar la narración en la imagen cinematográfica, a pesar de que una secuencia pueda ser más inconcreta que una página literaria, explicando al célebre escritor de literatura popular y guionista que si rodaba página a página la novela acabaría teniendo un texto filmico de seis horas³³¹. Borau no podía obviar el hecho de que la imagen es más amplia, más densa, más obvia que la escritura, pudiendo hablar de más cosas a la vez: “Una película adaptada de un libro (o no) debe sorprender (siempre) al espectador. No decepcionar sus expectativas pero tampoco calcarlas (“lo peor que le puede pasar a una película es que el espectador adivine lo que va a pasar”). Cada acción y situación deben sorprenderle y, a la vez, hacer que las acepte como algo lógico”³³².

Nuestro cineasta parte del principio comunicativo de que las imágenes se inventan para ser vistas y disfrutadas, por lo que, durante su creación, el autor en su faceta de guionista, primero, y de director, después, intenta pensar constantemente en la legibilidad del texto filmico. En relación a los gustos que mueven a nuestro autor y con el fin de entender la construcción del futuro texto filmico -en el que, por lo general, convivirán diversas historias ensambladas-, es conveniente acudir a sus propias palabras en la escritura del guion de *La Sabina*:

Empiezo a escribir una historia a partir de una situación que me gusta, y según la voy desarrollando incorporo cuantas ideas y sugerencias colaterales me provoca su evolución. Por eso mis guiones nunca se pueden empezar a leer hasta que están acabados, porque conforme avanzo voy añadiendo cosas, caminando siempre hacia adelante y sin volver atrás. Después es necesario regresar al principio para tener en cuenta todo lo añadido y poder integrarlo de manera que resulte armónico con la idea primitiva. Es como una cebolla en la que, a medida que le vas quitando una capa, aparece otra, y así sucesivamente³³³.

La película será así siempre fiel a una idea-núcleo, que constituye la base de esa homogenización del texto, con un planteamiento no sólo argumental sino también tonal. Esta esencialidad en sus textos no impide que, en el proceso que va desde la elaboración del guion inicial hasta el guion final, exista una constante reelaboración del texto original. Para ilustrar tal hecho, podemos tomar como ejemplo los seis registros

³³¹ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.* p. 59.

³³² Borau, “Lecciones de cine”, *op. cit.*

³³³ *Ibid.*, p. 184. Una idea retomada por Martínez de Mingo, *op. cit.*

realizados del guion y/o tratamiento de *Camada negra* y sus variaciones en el proceso de construcción del guion en número de folios (entre 12 y 86) e idiomas (inglés, francés y alemán)³³⁴. Luis Megino comentaba cómo *Mamá Zoo* -así se titulaba inicialmente el texto- era “una historia más surrealista, que pensábamos rodar en 16mm ante las dificultades evidentes de que llegara a pasar la censura. Se trataba, entonces, de un niño que se hacía fascista para superar el desprecio de los demás y su sentimiento de patito feo, pero todo ello dentro de un mundo más fabuloso”³³⁵. El proyecto había nacido durante el rodaje de *Furtivos* –y, por tanto se entiende, en vida del dictador- y fue evolucionando a medida que la ampliación de las libertades permitía un tratamiento más amplio. Desde una antigua idea de Gutiérrez Aragón, escrita en colaboración con José Luis García Sánchez, Borau empieza a trabajar en el guion, transformándolo en una obra más realista, rompiendo así la estructura de fábula. El texto fue reescribiéndose prácticamente en su totalidad, como reconocía el propio director: “Conforme la hemos ido escribiendo ha cambiado diametralmente, hasta el punto de que no tienen nada que ver con lo que era. La idea original, el fascismo cotidiano, se queda para mejor ocasión”³³⁶. A pesar de la evolución del texto originario y de las constantes modificaciones del guion, que continuaba reelaborándose de manera casi permanente durante el transcurso del rodaje, se mantiene la idea primigenia, tanto en el tema como en el personaje principal.

Esta complejidad creativa se puede ejemplificar perfectamente con cada uno de los textos fílmicos en los que Borau trabajó como guionista, y se ve, más aún, en los que dirigió. En alguno de ellos, como en *Tata mía*, resulta más difícil apreciar esa perduración del núcleo originario, pues se presenta como un texto de constante reelaboración, hasta el punto de que el propio Borau reconocería que acabó por dejarle “exhausto”³³⁷. Las historias de los dos hermanos, Alberto y Elvira, herederos del general Goicoechea, la relación militar con la Tata y la vinculación de Teo, ese extraño personaje, en un contexto madrileño, hunden sus raíces en tres guiones anteriores bien diferenciados: “Mabel”, “Cinco veces grande” y “Los pequeños herederos”³³⁸. El primer texto, escrito después de terminar el rodaje de *Brandy* (1964), pretendía contar la

³³⁴ Sánchez Salas, “Biocronología de José Luis Borau”, *op. cit.*

³³⁵ “Entrevista con Manuel Gutiérrez Aragón”, citada en Heredero, *op. cit.*, p. 172.

³³⁶ Entrevista de Maruja Torres con Manuel Gutiérrez Aragón, *Fotogramas*, 1474 (14 de enero de 1977).

³³⁷ Mencionado por Borau en el artículo de Margot Molina en *El País*, “El milagro de hacer películas en España”, 5 de diciembre de 1989.

³³⁸ Según argumenta Heredero, *op. cit.* p. 424.

historia de una mujer frívola, Mabel, la Marquesa de Henar, que, queriendo emular a su antepasada Isabelita, intentará proteger a un artista, Jorge Valdés, y, de paso, superar la monotonía de su vida matrimonial con un marido insulso, Alfonso. Sería en palabras del propio Borau “una especie de Duquesa de Alba que también quiere a su Goya de turno, al que trata de encontrar en la España del momento para convertirlo en su compañero sentimental”³³⁹. Jorge mantendría “una aventura” con ella y, gracias a las influencias de la Marquesa (un tipo de relaciones que aparecen, de forma similar en *Furtivos*, a través del personaje del gobernador civil y su entorno), sueña con un futuro reconocimiento social. Sin embargo, el día del estreno de la obra que lo va a catapultar a la fama se descubrirá el “escándalo” y, como consecuencia, la Marquesa le acabará dando la espalda, obligando a Jorge a quedarse “solo” –a excepción de su novia Inés-, sin nadie que quiera ayudarle.

De los pilares de “Mabel”, junto a los malogrados Gonzalo Sebastián de Erice y Claudio Guerin Hill, saldría ese mismo año el argumento de “Cinco veces grande”. La historia se centra en Victoria, la condesa de Salas, y en su relación clandestina con Marcelo Pavía, un pintor de moda en los círculos artísticos de la ciudad. Por su parte, “Los pequeños herederos” sería un argumento escrito durante su estancia en Los Ángeles, en la primavera de 1978, al mismo tiempo que *La Sabina*, ambos con la idea de ofrecérselos a Geraldine Chaplin:

Era una historia entre los delfines de una familia anteriormente muy rica y ahora en trance de extinción, últimos representantes de éstas y herederos de una situación que ni siquiera ellos son capaces de mantener, ni física ni moralmente. Estaba situada inicialmente en Nueva York, frente al Central Park, donde el vecino de arriba bajaba a pasear al perro. La chica y tenía un hermano o había sido misionera en África³⁴⁰.

Sobre esta idea originaria, tan distante del texto final, se empezó a elaborar y desarrollar una serie de propuestas hasta conseguir el guion final de *Tata mía*, manteniendo apenas la idea de las convenciones sociales, las apariencias y la hipocresía moral de cierta burguesía complaciente. Del mismo modo, en esta obra, como en la mayoría de su filmografía, conforme fue elaborando un nuevo guion incorporaría nuevos temas, abriendo múltiples reflexiones paralelas al avance de la narración:

Me gusta hablar de las cosas a propósito de muchas otras cosas al mismo tiempo. Esa postura, digamos moral, reflexiva, que se ejercita a diestro y

³³⁹ *Ibíd.*

³⁴⁰ Heredero, *op. cit.*, p. 440.

sinistro, a veces contradictoriamente y siempre “a propósito de”, es algo que me tienta. Voy hablando, simultáneamente, de aquellos temas o matices que la acción narrada me provoca, comentando lo que yo mismo voy describiendo con una serie de reflexiones que me salen al paso³⁴¹.

Al margen de la idea-núcleo mantenida, esas ideas, personajes y situaciones que constituyen el repertorio de historias que no llegó a rodar (desde sinopsis, argumentos y guiones) fueron inspiración para rodar nuevas películas: “Como nunca llego a renunciar del todo a esas ideas y posibilidades, cuando me pongo a escribir un nuevo argumento suelo retomar algunas de ellas como materiales que luego voy corrigiendo, trasladando o contradiciendo incluso, hasta darles una nueva forma”.

No es de extrañar, pues, que en *Cinco veces grandes*, el personaje de la condesa de Salas tenga un paralelismo con el de Michael en *La Sabina*, pues ambos siguen los pasos de sus antepasados, como si se tratara de la fuerza de un sino ancestral. Victoria seguirá los pasos sentimentales de su antepasada, mientras que Michael, en su obsesión por Pepa, seguirá los pasos de Hyatt y su amor por Carmelita. En cualquier caso, cuando *Tata mía* se acabó de rodar y montar, el distanciamiento con los primeros textos era evidente, aunque la cinta mantendría un tono y ambiente similares con los guiones de *Mabel* y *Los pequeños herederos*. Una “herencia” que refleja la dialéctica entre creador y obra; de suerte que el arte, más allá de ser una forma de conocimiento, es un lenguaje y un medio de comunicación, y como tal, es un impulso constante, un discurso que se va modificando al tiempo que cambia la percepción del autor:

Cuando una película está acabada, contiene un guion que no siempre, en realidad, casi nunca, coincide con el inicial. No hay buena película acabada que tenga un mal guion porque un mal guion se puede hacer una buena película solamente a costa de ir cambiando ese guion durante el rodaje, hasta el punto de que, al final, el guion que tendrá esa película ya no será el mismo de aquel con el que se empezó a rodar³⁴².

En este contexto, las palabras de Borau cobran especial importancia, más aún cuando confesaba que trataba de no volver a ver *Tata mía*, para no compararla con su proyecto original. Un hecho que se puede generalizar a todo su cine, como en alguna ocasión señaló: “Mis películas no me gustan y las de los demás aún menos. En realidad, no quiero ni hablar de ellas, porque he sufrido mucho haciéndolas. No las

³⁴¹ *Ibíd.*, p. 416.

³⁴² Heredero, *op cit.*, p. 198.

vuelvo a ver nunca, sólo cuando no me queda otro remedio. Y es que soy muy cobarde y veo mis defectos mejor que nadie”³⁴³.

Esta opinión, más que desvelar los cambios con el original, revela el perfeccionismo de Borau, capaz de reescribir el guion de *Tata mía* cuando Fernán Gómez (“el solterón”), Arturo Fernández (el hermano contaminado ideológicamente por el fascismo) y Concha Velasco (la ex-monja) no pudieron aceptar el papel³⁴⁴. Un ejemplo, entre tantos, que reafirma su máxima de que un guion no se escribe, se reescribe, de tal forma que, en muchos casos, la versión final no es más que otra sobre la que poder reescribir y configurar la historia. Para Borau un proceso de escritura de un guion es lo suficientemente complejo como para volver a él una y otra vez. Así, *Río abajo/On the line* tiene ocho reescrituras del guion o *Niño nadie* supone el final de la laboriosa escritura de un proyecto comenzado hacía diez años y que, en su origen, se iba a denominar *Gatuperio*³⁴⁵. Los textos se van rehaciendo y retroalimentando conforme el autor va trabajando más sobre ellos, pero siempre conservando una fidelidad a la idea original³⁴⁶. La idea original de *La Sabina* comienza en 1978 y se va nutriendo, como ocurre en la construcción de sus guiones, de ideas dispersas, al igual que ocurre con *Río abajo*.

Del mismo modo, aunque a *Niño nadie* se le pueda achacar cierto desequilibrio o desajuste, presenta un guion de gran condensación, que atiende a sus obsesiones y más íntimas pasiones, al margen de modas, corrientes o tendencias, despreciando los riesgos que su actitud podía implicar. Algo que después “choca” con la realización, al advertirse que no hay tanta preocupación por la composición ni por la fotografía como en otras obras suyas. Borau no estuvo, en este caso, tan interesado por conseguir la acostumbrada contención en la imagen que brindan otras cintas suyas, ni por acentuar

³⁴³ “Conversaciones de domingo: José Luis Borau”, *Heraldo de Aragón*, 12 de diciembre de 2010, p. 11.

³⁴⁴ Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 117.

³⁴⁵ Mencionado en el artículo de José Luis Borau en *El País*, “El milagro de hacer películas en España”, art. cit.

³⁴⁶ Alicia Luna, guionista y directora, que trabaja en la Escuela de Guion de Madrid, comentaba en un artículo publicado a raíz de la muerte de nuestro autor, publicado en el *Huffington Post*: “Nos describía la idea núcleo como esa esencia de la historia que íbamos a empezar a escribir. De la que la película no podría desprenderse jamás y que muchas personas ni siquiera se percatarían que existía. Todos los presentes en el aula le mirábamos como si nos hablara de física cuántica. Y entonces nos hizo la pregunta clave: “¿De qué habla *Ciudadano Kane*?. Y se lió”. “Borau: la idea núcleo del guion en España”, 24/11/2012, disponible en http://www.huffingtonpost.es/alicia-luna/borau-la-idea-nucleo-del-b_2178838.html

personajes y situaciones, llegando a aumentar tanto la densidad narrativa que acaba abordando demasiadas cosas. De ahí ese desajuste entre los temas y el tratamiento de los mismos. Sin embargo, tanto en este film como en toda su producción audiovisual, lo que más sorprende es su estructura. Pocos cineastas han mostrado tanta preocupación y han tratado tanto el lenguaje y las historias que edifican cada vida sin hacer un film metalingüístico ni situado en el pasado. Para ello, cuidará con celo cada palabra (ni retóricas ni elevadas) e incardinará con precisión el eco de cada una de las imágenes que componen la memoria de sus personajes.

3.2.3. El *storyboard*

Desde *Hay que matar a B* y tras las dos experiencias frustradas que supusieron *Brandy* y *Crimen de doble filo*, en las que, a pesar de mantener una planificación concisa y austera (junto a hallazgos destacables y puestas en escena relevantes), Borau apenas había conseguido tapar defectos de estructura y cierta rigidez narrativa, realiza plano a plano una disección de secuencias que posteriormente se llevarán a cabo en el rodaje; una práctica que, a partir de ese momento, será permanente en todas sus películas. En los esbozos que traza en el *storyboard* o el guion gráfico de sus textos (como puede verse en las constantes reconstrucciones del guion de *Tata mía* o *Río abajo*, en los seis guiones realizados con Armiñán sobre *Mi querida señorita* o en los cinco guiones de *Furtivos*), se puede vislumbrar el perfil de un creador que concibe el hecho cinematográfico desde una profunda reflexión³⁴⁷. Se aprecia así su minuciosa labor de escritura y visualización que condicionará (aunque nunca de manera determinante, dado que cualquier discurso es susceptible de cambios y, por tanto, de nuevos discursos) un estilo de puesta en escena totalmente personal³⁴⁸. Definido el

³⁴⁷ Jaime Armiñán comenta cómo hicieron seis guiones en la entrevista concedida a Diego Galán en *Tribuna*, 494, XXVI (18 de marzo de 1972), p. 24: “Seis versiones, y la quinta fue la que dimos por definitiva y presentamos a censura. Entonces, de primeras lo prohibieron, pero llegó a al pleno y se aceptó sin ningún corte. Pero lo que rodamos fue una sexta versión, en la que había una serie de modificaciones muy importantes, sobre todo en la segunda parte. Y lo único que cortaron en la censura, a película ya hecha, fue unos fotogramas de la escena de Mónica Randall con López Vázquez, algo realmente mínimo. Hemos tenido mucha suerte”.

³⁴⁸ Tan sólo se ha publicado el guion de *Leo*, en colaboración con Ocho y Medio, El Imán S. A. y el Instituto de Estudios de la Imagen, de la Fundación General de la Universidad de Alcalá, entidad de reciente creación, dado que en Aragón no se ha dado ninguna posibilidad de publicación de sus guiones. Se trata de la colección dirigida por Jesús Robles, que incluye algunas fotos del rodaje de Teresa Isasi. *Leo* fue presentado en la Colección Espiral, en agosto de 2000. En cuanto al uso del *storyboard*, son

conflicto y planteada la intriga, puede parecer sencillo realizar un *storyboard*, es decir, dotar de una estructura a la idea dramática o anécdota, con un planteamiento, desarrollo y desenlace, a través del diseño de las imágenes. Sin embargo, la manera con que Borau da forma gráfica al guion técnico pone en evidencia cómo antes de dirigir sus textos filmicos, de alguna forma ya habían sido visualizados hasta el más mínimo detalle en su mente. De ahí que sus *storyboards*, en esencia, sirvan para señalar con precisión encuadres, ángulos, posiciones de miradas, posiciones de personas o disposición de proyectores de iluminación.

A su vez, obras como *Río abajo/On the line* o *Leo* demuestran la importancia de un *storyboard* especialmente cuidado y trabajado, en el que se ofrecen las posibles propuestas visuales de la narración (los personajes, el conflicto, la línea de acción o trama principal y el desenlace de la historia); así como las escenas y los planos que conformarán la imagen cinematográfica y que permitirán hilvanar la historia después en el montaje³⁴⁹. El estudio de los planos, las secuencias, los movimientos de los actores y de todos los elementos que tienen que aparecer en el plano, será tal, que se intentan prever todos en el *storyboard* y el guion técnico (*guion literario* más el diseño de los planos³⁵⁰). Por otra parte, en los *storyboards* de Borau se aprecia cómo el montaje comienza en la fase de creación del guion técnico, con el que el realizador ya estructura las tomas, su continuidad y su sentido sobre el papel. Así, en cualquiera de sus *storyboards* (puede tomarse como ejemplo *Leo*), se aprecia la construcción de un texto pensado y creado en imágenes sobre las que superponer el diálogo.

significativos los comentarios que el actor Luis Tosar hizo tras su muerte, como homenaje al cineasta y el “doble uso” que hacía del mismo: “Iba a rodar vestido de traje, como un señor y armado únicamente con un puñado de papeles llenos de notas y dibujos de lo que tocaba para cada día. Digo que iba armado porque esos mismos papeles los usaba a modo de porra para azuzar al equipo cuando la cosa no marchaba al ritmo que debía. Algún que otro porrazo también me llevé por no estar todo lo espabilado que la situación requería. Nunca vi que nadie se molestase por recibir una colleja, todo el mundo sabía que si lo hacía era porque tenía una buena razón”. “El inventor de todo esto”, *El Mundo*, 24 de noviembre de 2012.

³⁴⁹ Ambos *storyboards* –los de *Río abajo/On the line* y *Leo*– muestran una técnica muy sobresaliente. Por su parte, algunas páginas del *storyboard* de *Río abajo/On the line* fueron recogidas por Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, pp. 157-158. Según apunta el autor, algunas de ellas tenían la tinta corrida al haberse mojado con las aguas del Río Grande.

³⁵⁰ Todos los guiones literarios han de ser transformados y adaptados a términos que permitan su comprensión por los equipos técnicos y artísticos que intervienen en su realización. Aparece así una herramienta clave: el guion técnico, sin el cual es imposible la grabación. El lenguaje descriptivo del guion literario requiere una traducción a soluciones audiovisuales muy concretas que se recogerán en el guion técnico, elaborado por el director/realizador. A partir de las indicaciones generales del guion, el realizador expone su visión de la historia. Borau se esmerará en señalar todas las indicaciones del momento de su planificación, de su ejecución y de su montaje, exponiendo las especificaciones de carácter técnico para el rodaje o grabación de las distintas escenas y ajustando la puesta en escena incorporando la planificación e indicaciones técnicas precisas.

Al acabar el guion, igual que al acabar el texto definitivo –la realización de la película y su montaje-, la construcción y reconstrucción de los mensajes se habrá ido modificando hasta concluir en un primer esbozo de texto cinematográfico³⁵¹. Cabe precisar que si bien el tipo de cine de Borau puede tender a la abstracción y a la reflexión, en sus guiones prescinde de los diálogos excesivamente brillantes, esto es, más literarios que verosímiles. De igual manera, evita dotar de un peso intelectual innecesario a los personajes, con el fin de que no se les caracterice como sujetos demasiado inteligentes o atractivos, abogando porque prevalezcan por su identidad y valor cinematográficos. Para alcanzar una mayor verosimilitud, Borau articula un sistema de efectos, mediante el cual todo conflicto creará una dialéctica de lucha y de vida, así como todo diálogo propiciará un marco de realidad personal y contextual. Es decir, para nuestro cineasta, un diálogo verosímil es rara vez un diálogo calcado de la realidad. La credibilidad de sus diálogos proviene de su naturaleza pragmática (el diálogo funciona con la misma eficacia práctica que tienen los diálogos de las personas en la vida cotidiana) y de su naturaleza semiótica (el diálogo se transforma en un icono, es decir, imita la forma del habla cotidiana). Valga como ejemplo los elaborados diálogos de *La Sabina*, que nutren de connotaciones significativas a los personajes. Así, en el texto fílmico en el que aparece el Borau más etnográfico, los diálogos sorprenden por su frescura, con expresiones sencillas, pero contundentes –rasgo de gran parte de su obra-, en boca de sus personajes principales.

Por otra parte, Borau es consciente de que *el plano* es una unidad de significación compleja que ofrece información visual y, al mismo tiempo, emocional y expresiva. Por eso, en sus guiones técnicos y en el *storyboard* se perfila una numeración concreta de cada una de las imágenes, indicando los cambios de plano, numerando las distintas “viñetas” y la planificación del montaje. En estos textos se aprecia cómo los planos tienen ya un valor en sí mismos, sirven como efecto dramático y, en definitiva, aportan un estilo narrativo propio.

Dado que sus *storyboard* son un esbozo de las imágenes que han de construirse al mismo tiempo que la realidad que se va recreando, Borau concibe su creación con meticuloso cuidado y rigurosa precisión, tanto en su calidad pictórica como escrita. De

³⁵¹ *Lecciones, op. cit.*

ahí que, en el caso de otros proyectos como *Camada negra*, el hecho de que apenas se dibuje la planificación de las secuencias –excepto la del funeral– indica que el peso de la realización no lo llevó él sino Gutiérrez Aragón³⁵². Tras la elaboración de este primer núcleo visual, se pasa a la realización, para que el creador continúe después, en el montaje, valorando las imágenes y seleccionando las más adecuadas. De alguna manera, el *storyboard* precede al ensamblaje de los fragmentos y a la reconstrucción del relato, planteando la mejor solución para conferirle el significado al mismo. Esta ventaja aparente, que otorga un mayor dominio y control del texto fílmico, podría convertirse en desventaja cuando hubiera que improvisar, en muy poco tiempo, soluciones eficaces. Sin embargo, ocurre exactamente lo contrario, ya que si se tiene una idea clara de lo que se quiere hacer, ante cualquier problema que pueda surgir (que las condiciones de rodaje no se ajusten a lo imaginado o a lo especificado, desaparezca algún actor o haya que acomodarse a una determinada situación negativa, como limitar, por ejemplo, el presupuesto), se podrá solventar mejor una solución, sin prescindir de ningún elemento fundamental. Prueba de ello es que, incluso en *Río abajo*, Borau pudo superar todos los impedimentos para poder finalizar la película. Esto es debido a que, merece la pena insistir en ello, el director no partió de un esquematismo o una planificación rígida y hierática, sino que supo adaptarse a las dificultades. En suma, sus *storyboard* constatan su minuciosa labor de escritura-visualización que, sin condicionar, determinan un estilo particular en su puesta en escena.

3.2.4. La estructura narrativa

En los años de su formación Borau contó con maestros de guion de excepción, a saber, José Gutiérrez Maesso, primero en su promoción, en la que también estaban Bardem y Berlanga, y el primero en realizar un *western* europeo y Florentino Soria, colaborador precisamente de Luis García Berlanga, con el cual junto a Ennio Flaviano, firmaría el guion de *Calabuch* (1956). Posteriormente empezaría a “destripar” las

³⁵² Borau es plenamente consciente de que un mismo paisaje u objeto puede generar sensaciones completamente distintas, cuando no antagónicas, dependiendo de la luz y el tono con que sean retratados; por eso el guion definitivo ofrece una serie de indicaciones que permiten coordinar todos los agentes necesarios para constituir un texto coherente. En el caso de *Camada negra*, el hecho de que su participación en el guion fuera menos decisiva que en *Mi querida señorita*, no implica que no fuera importante, siendo digna de mención su intervención en el desenlace, que se vuelve a rodar por indicación suya, a comienzos de 1977: en la primera versión, el asesinato de Rosa resultaba excesivamente violento, por lo que parecía necesario introducir ciertas dosis de ternura en sus relaciones con Tatín, previas a la agresión.

grandes películas: “las analizaba, las estudiaba, intentaba descubrir sus secretos y sus trucos, algo que hice a conciencia con ‘El apartamento’ de Billy Wilder, que es uno de los guiones más sabios que existen”³⁵³. Mediante el estudio de las estructuras dramáticas de los filmes, al desgranar “el esqueleto” de los relatos subyacentes a los diálogos de los filmes, comprendería la necesidad de avanzar paso a paso en el guion. Consciente de que un guion es fundamentalmente una estructura dramática y que, por tanto, para que este fuera bueno difícilmente podría ser fruto del azar o de la improvisación, se planteó la necesidad de trabajar en la escritura como una disciplina específica.

A la hora de contar, presentar y percibir una historia, nuestro cineasta escribe libremente, pero sin renunciar a su interpretación del realismo y su coherencia estilística³⁵⁴. ¿Qué habría pasado si, en *Furtivos*, Gutiérrez Aragón y Borau se hubieran dejado amedrentar por esa posible dificultad? La respuesta es tan fácil como obvia: no existiría *Furtivos*. De esta forma, cuando a principios de 1978, nuestro cineasta presentaba el guion originario de *La Sabina* a una serie de productores, se encontró con el rechazo del texto al tildarlo de “muy raro”. Borau, lejos de desistir, hacía de *esa rareza* una virtud, continuando en su empeño y nutriendo su guion literario con nuevas ideas: yuxtapone el dragón con los mitos y pone nombre propio a sus personajes femeninos (Geraldine Chaplin, Ángela Molina y Harriet Anderson), con la intención de subrayar la presencia femenina en la futura cinta³⁵⁵. Si en *Furtivos* había llevado a cabo una síntesis de la tradición tremendista con un cuento de hadas, ofreciendo una transposición mítica que subrayaba los aspectos más turbios de la sociedad franquista,

³⁵³ Entrevista concedida a Antón Castro, *op. cit.*, disponible en <http://antoncastro.blogia.com/2010/041702-entrevistas-jose-luis-borau.php>

³⁵⁴ Según Jean-Claude Carrière: “Hay que ir siempre más allá, hacia la emoción verdadera”, en *La película que no se ve*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 119.

³⁵⁵ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 181. El autor señala de manera muy ilustrativa la constante negativa con la que se encontró Borau: “Se trabaja el guion –de *La Sabina*– y se lo presenta a una serie de productores; todos le decían que era muy raro. Cuando les pregunta si hubiesen producido *Furtivos* si hubiesen leído el guion, la respuesta es no”. Estas constantes negativas para producir la película harían que Borau se fuera a Suecia, donde, gracias a la influencia de Harriet Anderson sobre John Donner (entonces director de Svenska Filminstitutet), conseguiría que el instituto se lanzara a su primer proyecto de producción, obteniendo un total del 30% del presupuesto (*ibíd.*). Por su parte, la propia Ángela Molina comentó en *Fotogramas* su experiencia en la película: “Borau me hizo sentir algo parecido a lo que siente una madre por un niño pequeño. No por él, sino por lo que tenía en mis manos. *La Sabina* es mi niño pequeño. Y mi amistad y respeto a José Luis, algo muy privado. ¿Musa de la Transición? Yo era inocente. No tenía tiempo de ser intelectual”. Disponible en el *link*: <http://www.fotogramas.es/Media/Imagenes/Personas/Filmografia-de-Angela-Molina/galeria-3>

ahora utilizaba similares arquetipos narrativos en una Andalucía rural, sin llegar al esquematismo de un cine folclorista.

Se consolida así un cine de corte mítico y simbólico, vinculado a relatos primigenios y, por tanto, de pretensión universal y no meramente localista. De ahí que *La Sabina*, texto que abreva en fuentes míticas y, por tanto, más esenciales que el marco nacional en el que se inscribe, no fuera aceptado por productores que buscaban textos más convencionales para un espectador más conformista. El film en cuestión suponía, de algún modo, la presentación del mito adherido al discurso narrativo, no sólo como un conjunto de elementos –signos, imágenes, argumentos– tan propio de los textos de Borau, sino también como interrogantes que subyacen a la trama de la historia y que, en el fondo, no dejan de vincularse a esta; hasta tal punto que le dan forma y la constituyen: ¿qué genera la acción en el texto?, ¿qué produce la evolución del personaje principal?, ¿qué mueve a este a adentrarse en la cueva?: ¿el mito o la realidad?

Si el primer paso creativo de todo texto fílmico es el guion -palabras escritas que se reescribirán y se transformarán en luces, sombras e imágenes-, en él es donde mejor se aprecia esa compleja y dialéctica interacción entre cine, representación y literatura³⁵⁶. A la hora de plasmar sus historias en el cine, haciendo coincidir en una única idea los dos montajes: el literario y el cinematográfico, se nota el amplio oficio de Borau, al cuidar, desde un primer momento, el ritmo fílmico. Esta característica fundamental depende de otros factores imprescindibles, como el tratamiento del espacio

³⁵⁶ En el campo de la tipología de guiones, el *adaptado* es aquel cuya historia está tomada de una obra literaria pre-existente, como novela, relato, teatro o poema; es decir, su argumento no es original, sino que está expresamente ideado y escrito para el cine. El *guion de montaje* se refiere al texto que contiene las alteraciones que ha sufrido el denominado *guion de rodaje* durante la filmación, así como las acotaciones procedentes del laboratorio. El *guion original* sería el texto inédito concebido especialmente para el cine. Y el *guion técnico* el que describiría el futuro texto fílmico plano a plano, tal como debe ser filmado, con todas las indicaciones técnicas pertinentes, desde la clase de planos, ángulos de tomas o movimientos de cámara, hasta los trucajes, descripción del decorado, vestuario o descripción de sonidos. Se puede decir que el *guion técnico* es la segunda fase de materialización de la idea, la primera es el denominado *guion literario*: texto en que se describen las secuencias de la obra literaria, carece de las acotaciones técnicas para cada escena y sólo se limita a exponer el tema. Para más datos puede consultarse la obra de Rodolfo Santovenia, *Diccionario de cine*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1999. Del mismo modo, en el guion se establece un equilibrio entre la fuerza creativa de la literatura y la del cine; y no sólo por las transposiciones al cine de textos literarios, sino también por guiones y textos fílmicos que se convirtieron en novelas, como la célebre *2001. Una odisea del espacio* de Kubrick, novelada por Arthur C. Clarke. Otros casos reconocidos son, por ejemplo, *King Kong*, de Delos W. Lovelace, uno de los primeros guiones en la historia del cine convertidos en novela (seriada en la revista *Mystery Magazine* en 1932 y en forma de libro ese año por Grosset & Dunlap, un poco antes de que se estrenara la película); *Viaje alucinante* (1966), de Richard Fleicher, novelada por Isaac Asimov, o *Abyss* (1989) de James Cameron llevada al libro por Orson Scott Card.

y el tiempo, la interpretación o el propio montaje que, al establecer relaciones temporales entre planos y secuencias, determina en gran medida el ritmo global de la película, o lo que es lo mismo, su *tempo* particular. La duración de la acción -como el resto de los aspectos que constituyen la historia- debe estar medida en función de la totalidad del texto. De ahí que, ante el ajuste del *tempo* casi musical que requiere la acción, Borau vuelva constantemente al texto para suprimir divagaciones y extensiones ociosas.

A la hora de elaborar el *storyline*³⁵⁷, se crea un armazón dramático que irá complicándose a medida que el guion vaya avanzando, o lo que es lo mismo, el mensaje originario irá provocando una serie de nuevos *inputs* informativos, construyendo su propio lenguaje. *Tata mía* es un ejemplo de cómo Borau parte de un género cinematográfico concreto para ir más allá de sus límites e incluso llegar a contradecir sus propias normas, consciente de que las posibilidades del cine desmarcan los géneros tradicionales, ante la escasa complejidad de su regulación. En este sentido, nuestro cineasta se enfrenta como director a un género, la comedia, del que es un consumado conocedor, que “esconde” bajo una capa amable y familiar un doloroso “exorcismo de fantasmas personales, una dura y amarga reflexión sobre los traumas del pasado y las sombras del futuro de toda una generación”³⁵⁸. De esta forma, Borau volvía a la comedia -recordemos aquí su trabajo en el célebre guion de *Mi querida señorita*- en torno al núcleo de la fraternidad, sobre el cual se organizará prácticamente el total de los temas planteados: desde la relación de las parejas de hermanos hasta la reflexión en torno a la herencia que había dejado el franquismo. Este exhaustivo conocimiento del medio se percibe en la construcción de un guion que sigue escrupulosamente las características de la comedia: un giro o cambio de tono propio del género, disimulado en un tejido textual de aparente facilidad, cuando en realidad supone una de las complejidades estilísticas más difíciles de materializar en la pantalla.

He aquí otra de las claves de la escritura de guion en Borau, presente ya en su primer trabajo, *Hay que matar a B*: los quiebros y los cambios o saltos de ritmo. Ese tipo de zigzags, tan común en sus textos fílmicos, puede desorientar momentáneamente

³⁵⁷ Una idea o argumento dramático completo que sintetiza planteamiento, nudo y desenlace en un párrafo.

³⁵⁸ F. Heredero, *op. cit.*, p. 409.

al espectador, aunque se trata de un efecto generado de manera consciente, para que, desde la perplejidad o estupefacción, el espectador comience a percatarse de la existencia de otra película u otros temas dentro del texto fílmico. Cobran así sentido las palabras de Borau en la entrevista concedida a L. Carbajo: “Mis películas son como una caja china, esconden muchos secretos”³⁵⁹. Esto explica que, en todos sus textos, existan segundas y terceras interpretaciones. Así, en una entrevista concebida en 2008, a la pregunta de qué historia le gustaría contar, Borau contesta: “Una comedia aparentemente blanca, convencional e incluso un poco tonta, pero que no lo fuera por dentro [en referencia a *La pajarita de oro*, ese texto fílmico frustrado que se quedó sólo como guion, al no pasar “la primera fase para algunos productores, que se quedaron con el concepto de comedia blanca”], es más, me gustan las películas que, como las cajas chinas, dentro de una hay otra, y otra y otra”³⁶⁰.

En cuanto a los saltos de ritmo del guion de *Tata mía*, la primera ruptura se produce al comienzo del texto, presentado de manera lírica y con ecos próximos a un melodrama sentimental, auspiciado por el encuentro entre los personajes que encarnan Imperio Argentina (la Tata) y Carmen Maura (Elvira) y el espacio del túnel que permite unir a ambos personajes, el pasado y el presente, lo rural y lo urbano. De una jota propia del cine folclórico, pasamos mediante ese túnel a una comedia sin pretensión de incidir en elementos hilarantes, con seriedad y casi un punto de gravedad. Al final del texto, cuando empieza a superarse el pequeño embrollo familiar, *Tata mía* nos hace volver inesperadamente al tono lírico del comienzo, coincidiendo de nuevo con un desplazamiento espacial hacia el origen: el escenario rural aragonés por un lado y la tienda de campaña en la que jugaban Teo y Elvira por otro. El texto fílmico se muestra nostálgico y entrañable con el pasado, pero al mismo tiempo atrevido frente a la incipiente España, y de nuevo a través de una historia aparentemente sencilla, termina estableciendo algunas líneas magistrales sobre cuestiones de gran calado sociocultural.

Esta consideración heterodoxa de los géneros supone un pretexto ideal para la concepción de distintos relatos, quizá reflejo de la complejidad de la realidad y, desde luego, coherente con el hecho de reconstruirla sin dirigirla hacia una sola dirección. En

³⁵⁹ L. Carbajo, “José Luis Borau: Mis películas son como una caja china, esconden muchos secretos”, *Turia*, *op. cit.*, pp. 320-334.

³⁶⁰ En la entrevista publicada por Rocío Cantero en *El Periódico de Extremadura*: José Luis Borau: “Aunque me tiene escribir, lo más divertido es dirigir”, 2 de marzo de 2008.

una primera cimentación narrativa, el autor trenza un hilo argumental sobre imágenes inventadas, ordenándolas, tomando constantes referentes, lo que hace de sus películas, en su misma génesis, una indefinición de género; como queda patente en la entrevista concedida a Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, en la que Borau afirma: “*Furtivos* no es un drama rural, sólo lo parece; *Hay que matar a B* no cumple con las leyes; *La Sabina* no tiene género”³⁶¹. Precisamente esa indefinición es no sólo uno de los elementos más característicos de su cine, sino uno de sus mayores logros³⁶².

En la progresión lineal de incidentes, episodios y acontecimientos y la consecuente resolución dramática derivada de ellos se descubre el esquema conceptual, el paradigma que permite visualizar la estructura del guion como un todo. Este paradigma divide el guion en tres actos: Acto I o presentación del conflicto, Acto II o confrontación y Acto III o resolución; comúnmente considerados como planteamiento, nudo y desenlace. A partir de esta línea argumental clásica (se prefiere optar por una numeración entre 0 y 100, que puede entenderse como minutos –una hora y cuarenta–), los textos fílmicos de Borau tienden a dividirse en los siguientes momentos³⁶³:

- **Arranque** (generalmente hasta los 5’, aunque, a veces, como en *Niño nadie*, puede prolongarse más): Supone el inicio lógico de la película, con la presentación del espacio, lugar y personajes principales. Los espacios tienden a propiciar una atmósfera sugerente e incluso en ocasiones inquietante, como en *Leo*, en la que los decorados pueden generar esa sensación de amenaza sobre los personajes.

³⁶¹ Hernández Ruiz y Pérez Rubio, *Cineastas aragoneses, op. cit.*, p. 179.

³⁶² Carlos F. Heredero, “Un insólito ejercicio de estilo: *Tata mía*”, *Dirigido por...*, 143 (enero de 1987), pp. 40-45.

³⁶³ El norteamericano Syd Field estableció las siguientes normas para la escritura de guiones: cada página DinA-4 equivale a un minuto de proyección en pantalla, de lo que puede deducirse que debe trabajarse con un promedio de unas 120 páginas por guion. De ahí que se pueda proponer como distribución clásica: 30 páginas para el planteamiento de la historia, 60 páginas para el nudo o desarrollo y las 30 últimas páginas para la resolución. En Syd Field, *The Screenwriter Workbook*, Nueva York, Dell Publishing Co. Inc., 1984. Por su parte, Dwight Swain (en *Film Scriptwriting* Boston, Focal Press, 1982) propone una metodología resumida en cinco pasos: Paso 1º. El escritor se ocupa del anclaje de la acción en el pasado, construyendo el *background*, el bagaje histórico que remite y explica el conflicto del film. Paso 2º. Se establecen los elementos fundamentales de la historia, tales como los personajes y sus características (las impresiones dominantes en ellos, sus gustos y motivaciones y su potencialidad para generar la acción narrativa), las situaciones, los escenarios de la acción, los tonos y atmósferas. Paso 3º. El guionista establece el comienzo o apertura del film diseñando *el gancho (the hook)*. Un incidente o acción que provoque la suficiente curiosidad en el espectador como para que este permanezca interesado en el desarrollo de la historia. Paso 4º. Planificar, entre el comienzo y el final del tratamiento, las crestas (*peaks*) de la acción, puntos que marcan las confrontaciones del personaje principal en su lucha por alcanzar el objetivo. Dichas confrontaciones se planifican espaciando la crisis, evitando lo predecible y acentuando, entre dos soluciones posibles para una confrontación del personaje, la solución negativa. Y por último, un Paso 5º, en el que guionista decidirá resolver las situaciones pendientes.

- **Planteamiento** (5' a 30'): Nos sitúa en el espacio y tiempo del texto fílmico. Se trata del “corazón de la película”, en el que se perfilan ya los constantes temas de las narraciones de Borau. El planteamiento de sus textos tiende a hacerse un poco más largo, retrasando en ciertas ocasiones la acción; si bien esto se debe a la complejidad y multiplicidad temática de sus obras.
- **Desarrollo** (30' a 95'): Una sucesión de acciones y situaciones, “lo que pasa en la película” y las transformaciones que van experimentando los personajes.
- **Desenlace** (90' a 99'): Se produce la resolución del conflicto final (como ocurre en *Furtivos*, con el *plano-remate* con el que se clausura la película, descubriendo los secretos del cabás de Milagros).

El realismo cinematográfico de los textos fílmicos de Borau se plasma en las razones -claras o difusas- que tiene un personaje para hacer algo. De ahí la importancia que da Borau a que las motivaciones sean coherentes con la descripción de sus personajes. Del mismo modo, el respeto hacia la unidad de acción, la idea de que ciertos actos conllevan ciertos efectos a lo largo del tiempo, permite comprender y aprehender una acción entera y acabada, en tanto supone que cada acto, individual o colectivo, acarrea consecuencias que afectan a uno mismo y a los demás. Se trata en suma de una propuesta que obliga al lector a una reconstrucción narrativa y a una reflexión moral, al plantearle la significación de determinados actos y comportamientos.

Narrar una historia no es solamente mostrar el mecanismo que aúna personajes, conflictos y acciones, sino, de manera fundamental, construir una estructura discursiva capaz de hacer atractivo lo contado³⁶⁴. El cine, como lenguaje, permite a quien lo realiza comunicar sus planteamientos sobre el mundo, desde el momento de la escritura del guion hasta la realización formal y narrativa que supone el rodaje. En este sentido, a la hora de abordar el guion, los estudios realizados por los formalistas rusos constituyen una ayuda incuestionable, mostrando algunos aspectos estructurales que rigen las relaciones de la historia -“fábula”- con los acontecimientos narrativos -“trama”-. Como David Bordwell subrayó, cabe insistir en la libertad del texto o, lo que es lo mismo, que el autor diga en él lo que realmente quiere decir acorde con la verosimilitud y coherencia textuales, buscando la comunicabilidad³⁶⁵. Borau actúa con total libertad a la

³⁶⁴ R. Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

³⁶⁵ David Bordwell, *Narration in the fiction film*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1985. Los formalistas denominaron *syuzhet* (‘trama’) a esta organización discursiva. Es decir, la *historia*

hora de construir un texto, fundamentada en su concepción y consolidación como cineasta, al entender que estructurar un guion supone, en parte, proponer un esquema dinámico. Esto implica que, al plantear la trama, pueda omitir, recalcar, comprimir o anticipar información del texto, con la finalidad de provocar en el espectador –y en él mismo- las respuestas que entiende como adecuadas. En Borau se evidencia mucho mejor que en otros autores cómo la trama textual resulta el “lugar de la manipulación” mediante la selección de la información que se quiere transmitir. Y esto a pesar de que era una actividad que “molestaba” al propio autor, según apuntaba él mismo con su inquebrantable honestidad:

Una cosa que me molesta cuando estoy escribiendo los guiones y me da sensación de artificialidad es eliminar los tiempos muertos desde un punto de vista dramático y visual, para no confundir al espectador con cosas que no tienen importancia en la historia. Contar bien significa eliminar “insignificancias”, utilizando este término en un sentido literal³⁶⁶.

Sin embargo, Borau no escribe el guion pensando en la respuesta del espectador, sino en la solidez y consistencia de lo que quiere contar, consciente de que para hacer algo primero hay que creer en su validez. Esta característica suya no indica que “tome al futuro espectador por tonto”, más bien sirve para indicarnos que, a pesar de contar con el espectador como receptor capacitado y de mantener una importante empatía con él, Borau se centra en hacer el cine que le gustaría ver como espectador. Nuestro cineasta no entiende el cine como medio de entretenimiento, realizado para distraer y diluir aburrimientos y preocupaciones. En este sentido, Borau se aleja del cine como espectáculo al concebirlo más como un medio de comunicación en tanto que siempre expresa intenciones, puntos de vista, emociones y, en definitiva, información. Para él, se trata de una actividad humana que requiere un despliegue de inteligencia y voluntad creativas y permite expresar las ideas del autor (guionista/director) para penetrar en el mundo de lo sensible y emocionar al espectador. De esta forma, apuesta por una construcción del texto fílmico conforme a su función comunicativa, alejándose del discurso propio de la industria cinematográfica, más vinculado a lo que el receptor quiere ver/escuchar y no a lo que se quiere mostrar/contar. De ahí que en la obra de Borau prime la estructura audiovisual-narrativa, esto es, el texto en sí, y no las expectativas o los posibles gustos del espectador. Como es lógico, esta realidad no

(*fábula*) es aquello que se cuenta y que el espectador reconstruye como mundo posible, y la *trama* es el rompecabezas que el guion propone para que el espectador llegue a deducir el entramado de esa historia.

³⁶⁶ Palabras de Borau recogidas por Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 193.

supone que menoscabe la necesidad de interpretación-reflexión por parte del espectador para “consumir” sus textos fílmicos, sino que reafirma su respeto y compromiso con el cine³⁶⁷.

Sus textos, pues, mantienen cierta “provocación” discursiva, al estar forjados libremente y, por tanto, “a contracorriente”. Es más, en ese mundo ficcional, Borau establece un pacto con el espectador, que le permite conformar una férrea planificación, sustentada en planos cortos y breves que enclaustran a los personajes –como ocurre en *Hay que matar a B.* Un pacto en el que prima no sólo la historia que se narra, sino que, de una manera más sutil, nos obliga a resituarnos frente a la pantalla e interrogarnos sobre lo que se cuenta, por qué se cuenta, desde dónde y a quién va dirigida esa historia. Todo ello sin abogar por un uso “recetario” para buscar el éxito. En consecuencia, tanto por su temática como por su estilo –acorde a un discurso más formal o clásico– sus textos fílmicos son poco convencionales, al desvincularse del cine mayoritario. De ahí que se sienta cercano al “cine sin contemplaciones” de Jean-Luc Godard y la *Nouvelle Vague*, o al espíritu cinematográfico de Renoir y Fritz Lang; aunque se mostrara radicalmente crítico con la autocomplacencia burguesa que adoptaría, con el tiempo, el cine de Godard: “Lo que ocurre es que Godard se dedicó luego a epatar a los buenos burgueses, una preocupación tan ruin, en mi opinión, como la de halagarles. Y ahí ya no entro, en ese juego personalista de “yo soy más listo que nadie y no me importa que se vea la pata del trípode al final del plano”³⁶⁸.

Borau superaría el desprecio de los distribuidores por el espectador, al no supeditar el guion a los posibles gustos del público. Sin embargo, dado que toda provocación crea desconcierto –al reducir una realidad conocida a una desorientación o perplejidad para así crear algo nuevo–, la dificultad en la decodificación de sus textos puede incrementarse³⁶⁹. En efecto, todo desafío implica una cierta deconstrucción de la realidad, ya que, a través de la reducción al absurdo, nos damos cuenta de obviedades, y a partir de ahí se es capaz de buscar elementos para atraer la atención del receptor. Y

³⁶⁷ A pesar de las premisas personales de Borau, evidentemente el público que va a ver una película, de alguna manera, está más dispuesto a recibir el mensaje que le ofrece el cine que otros medios; lo cual unido al clima de gran atención y abstracción (oscuridad y silencio), lo convierten en un medio de comunicación social de gran impacto en el espectador.

³⁶⁸ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 193.

³⁶⁹ Algunas de las “distorsiones” discursivas fueron estudiadas ampliamente por Gérard Genette, a través de estudios que, si bien, surgieron inicialmente de lo literario, muy pronto encontraron su aplicación en el análisis del fenómeno fílmico. En *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.

Borau pretende, bajo esa idea o núcleo originario, derribar la "cuarta pared", esa frontera imaginaria del espectador con la ficción, para zarandearlo. Sus reflexiones sobre la violencia, la televisión, la sociedad moderna, son tan críticas como implacables. Y estas impresiones, a pesar de la heterogeneidad de sus textos, son descritas con un mismo perfil crítico, aunque siempre de manera distinta³⁷⁰.

Ya desde su primera experiencia fílmica, Borau no se doblegó nunca a los gustos y modas del cine, alejándose en cierta forma de los cánones impuestos por la industria norteamericana. Tanto en su práctica de segundo como en su proyecto de fin de carrera, huye de la "música anticinematográfica que acompaña a las historias" en un intento de mostrar "el mensaje en un estado puro"³⁷¹. Por otra parte, dado que presenta un meticuloso cuidado por el lenguaje, el silencio musical permite subrayar las palabras usadas³⁷². En cualquier caso, y a pesar de ser consciente de la necesidad de "amar" de todo personaje y de la fuerza que este sentimiento tiene para transformarlo y condicionarlo, el amor es utilizado para dotar a la narración de estructuras dramáticas, así como para multiplicar los conflictos y las acciones a través de triángulos amorosos. Borau no concibe la música para subrayar las emociones y los elementos dramáticos, en oposición a las normas convencionales del cine mayoritario³⁷³. Desde el comienzo del

³⁷⁰ El éxito de *Furtivos* trajo a "El Imán" diversos proyectos, como *Camada negra* y *El monosabio*. Sin embargo, los problemas se mantuvieron y la mayoría de estos proyectos no dejaron de ser una nueva reformulación de *Furtivos*, como fue al caso de la propuesta de adaptación de *Divinas palabras*, el esperpento de Valle-Inclán.: "Todo lo más surgen productores que quieren que hagas *Furtivos* de otra manera; me sugirieron una adaptación de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, porque también salen tarados y todo eso". El propio Borau en Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 181.

³⁷¹ Entrevista realizada por Pablo Lizcano, en 1984, en el programa "Autorretrato". Se acerca aquí a postulados que se pueden apreciar en el cine de Buñuel y más recientemente al movimiento Dogma 95, encabezado por el cineasta danés Lars Von Trier, quien tenía como uno de sus principios de "castidad" el empleo exclusivo de la música diegética: "El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda)" (*Manifiesto Dogma*, 1995), como se aprecia en algún film suyo (*Los idiotas*, 1998), así como en las películas de otros autores del mismo sello Dogma como Soren Kragh-Jacobsen (*Mifune*, 1999) y Thomas Vinterberg (*La celebración*, 1998). Para más datos, Andrew Utterson, *Technology and Culture, the Film Reader*, Nueva York y Londres, Routledge Taylor Francis Group, 2005.

³⁷² Esta perspectiva seguiría, en parte, las directrices sobre cómo "escribir para el cine" apuntadas por Alexandre Dvchenko, autor de una gran cantidad de textos fílmicos entre los años veinte y treinta del siglo pasado. El director ruso, en su trabajo "Escribir para el cine", al referirse a qué cuestiones deben tenerse presentes en la redacción de un guion cinematográfico recomendaba los siguientes pasos: "Al escribir un guion, como al componer versos, se debe ser siempre muy exigente en la elección de las palabras, a la vez que generoso e imaginativo para hallar medios de expresión visual, que a veces no son menos económicos ni menos claros que la palabra...Por todos los medios, hay que intentar hacer valer el guion en su carácter de género literario auténtico, ocupándose de todos los detalles (...)". En *El guionista y su oficio*. V. Pudovkin, S. Eisenstein, A. Dovchenko, M. Romm y otros, sel. y pról. de Ambrosio Fomet, San Antonio de los Baños, Cuba, La Escuela, 1987, p. 77.

³⁷³ Merece la pena matizar esta diferenciación, ya que, a pesar de que tiende a pensarse que no hay ninguna diferencia entre *música cinematográfica* y *banda sonora*, es preciso no confundir ambos

cine sonoro, pero más especialmente desde los años sesenta, la música del cine ha funcionado generalmente con un fin comercial, proponiendo bandas sonoras “incidentales”, complemento de la acción dramática. Sin embargo, en Borau –como en tantos otros directores-, la música –no la banda sonora- no es concebida hasta tener finalizado todo el proceso filmico. Esta indefinición *a priori* de la música resulta algo comprensible, ante su preferencia porque aparezca de manera diegética, sin cohibir la mirada o los sentidos del espectador³⁷⁴.

La importancia que damos aquí al elemento musical responde a su carácter excepcional en el proceso de creación de Borau, al ser la única característica obviada a la hora de elaborar una primera configuración del texto filmico. Por otra parte, en su cine, la música tiende a usarse más para ambientar las épocas y lugares en que transcurre la acción que para acompañar imágenes y secuencias con el fin de hacerlas más claras y accesibles o implicar emocionalmente al espectador. Así ocurre en *La Sabina*, en la que la guitarra de Paco de Lucía ambienta el texto a la perfección, o en *Leo*, en el que la banda sonora de Álvaro de Cárdenas acentúa esa sensación de “vidas en reciclaje”. Borau no busca explícitamente que la música influya sobre las emociones y los sentimientos del espectador y, por tanto, nunca será usada para sustituir a la imagen. Del mismo modo, no anticipa ninguna situación determinada. Es más, en todo su cine se intenta que no ayude a construir ningún estado anímico concreto, sino más bien a acompañar al texto con pinceladas tenues, fiel a su concepción del realismo. Esto explica que, fundamentalmente tras sus primeras experiencias cinematográficas, sin romper el silencio, vaya utilizando el elemento musical para activar o dinamizar el ritmo del texto o por el contrario, hacerlo más lento.

elementos. Por *música cinematográfica* entendemos toda música compuesta para una película y, por tanto, un elemento que forma parte de la banda de imagen sonora, que funciona en paralelo a la banda de imagen visual, incorporando las voces y los efectos de sonido. Por su parte, técnicamente, la *banda sonora* (término también conocido como *banda sonora original* o *BSO*, del inglés *OST: Original soundtrack*) es la parte de sonido completa y el resultado de la edición de diferentes pistas de sonido, ya sean diálogos, sonidos y música de una obra o acompañamiento paralelo. El cine funciona, así, en constante paralelismo entre sonido e imagen, siendo el primero vital para entender la segunda; o dicho de otro modo, como discurso filmico, el cine “habla” con un lenguaje visual o icónico, ampliado con la incorporación del sonido, en el que interviene la música. Por último, la heterogeneidad de signos constituidos en el lenguaje filmico ofrecen muchas posibilidades sintácticas y semánticas, combinaciones entre imágenes, palabras, ruidos y música.

³⁷⁴ Del mismo modo, dado que para Borau lo más genuino del cine es la imagen, resultará plausible usar la música o añadirla cuando la construcción conativa esté finalizada. En una entrevista realizada el 9 de enero de 2012 en Zaragoza TV, Agustín Sánchez Vidal apuntaba que si bien la cultura de Borau era muy vasta, en lo referente a la música, con su característica humildad, siempre había manifestado no ser un entendido.

En un autor como Borau que apuesta más por lo implícito que por lo explícito, la música se utiliza con moderación, nunca de manera evidente, subrayándose generalmente para abrir y cerrar el texto³⁷⁵. Si en el cine en general, a través de la música y de la imposición de ritmos diferentes que esta puede provocar, se produce una simbiosis eficaz entre banda sonora y visual, en nuestro autor el silencio aparece con su propia impronta, recordando que también puede darse una relación armónica a través de su presencia. Un hecho que, tanto por separado como en su conjunto, hace que si el espectador “coopera” con una actitud cognitiva y alerta, sea más probable que se apropie de la experiencia cinematográfica propuesta y que por tanto la sienta íntegramente más humana y verosímil.

a. Los personajes

Los personajes del cine de Borau son, desde la construcción del guion, entidades homogéneas, presentados con unos pocos rasgos sobresalientes, con pinceladas impresionistas propias de autores tan cercanos a Borau como Baroja, que se irán definiendo en sus interacciones, sus silencios, sus pulsiones y su pasado. En sus guiones, la aparición inicial de los personajes confirma esos rasgos, los cuales, unidos a la acción, fijarán la identidad de los mismos. La continuidad entre la causa (rasgos) y el efecto (actos) subrayarán su coherencia, de tal forma que sus rasgos y su personalidad se ven reafirmados no sólo por sus actos, sino por los diálogos que mantienen y los silencios. De ahí que también haya una relación causal inequívoca y necesaria entre los sentimientos y su manifestación externa. La discusión en torno a la primacía entre el personaje y la acción que plantean muchos manuales sobre el guion, en forma de predilección ora esencialista ora dinámica, se concreta en nuestro autor en dos ideas fundamentales:

- Un cine de personajes.

³⁷⁵ En este sentido resulta interesante apreciar cómo la banda sonora de *Furtivos* mantiene cierto desajuste con el texto fílmico, algo que ha pasado desapercibido por la crítica. En este sentido, resultan clarividentes las palabras de Carmen Santonja y Gloria Van Aerssen, componentes de Vainica Doble: “Hicimos una maravilla de cinta que, desgraciadamente, no se ha oído nunca debido al posterior montaje de la película: ni la cabecera va donde se había pensado, ni nada va en las escenas para las que se pensó... Pasó una cosa: hubo un desfase en la moviola y todo lo que habíamos montado se quedaba largo de tiempo para las escenas correspondientes. Entonces, se aprovechó la banda sonora como se pudo...”. En <http://www.shadowline1.com/lineadesombra/v2.htm>

- La acción es consustancial al cine y es requerida por la imagen: “El cine es imágenes en acción”³⁷⁶.

Nuestro cineasta entiende que los códigos específicos del cine se refieren a la movilidad de la imagen, por lo que, de alguna manera, su peculiaridad se encuentra en su propia heterogeneidad: “la única verdadera particularidad sobre la que habría que insistir es la que está relacionada con el modo en que cada film mezcla sus componentes, todos sus componentes”³⁷⁷. Dado que el discurso fílmico habla con un lenguaje visual a través de un código de comunicación y acción, Borau prefiere que sus personajes se definan por sus actos³⁷⁸. Volvemos así necesariamente a la máxima del realismo, según la cual no existen personajes poco interesantes sino poco estudiados. De ahí que Borau opte por estudiar a cada uno de ellos, haciendo que aparezcan en toda su complejidad, creando un universo plural y heterogéneo³⁷⁹. Con este fin, la cámara, a la vez que acompaña a los personajes, explorará su entorno, pero no para retratar y describir los paisajes y sus pobladores, sino para enmarcar el retrato ofrecido. Se abandona así una construcción paisajística de orden descriptivo o explicativo, de pretensiones más objetivas, como de función narrativa más estética, abogando por una faceta más comprensiva y, por tanto, de índole más subjetiva. Por otra parte, los personajes son un reflejo de personas, por lo que nuestro autor los dota de una identidad psicológica y moral realistas³⁸⁰. Esta idea supone en sí un tratamiento del cine complejo,

³⁷⁶ “El cine es imágenes en acción. La etimología griega de la palabra drama significa acción, por lo que no hay drama sin acción”. Borau, curso de 1987, recogido por F. Heredero, *op. cit.*, p. 202.

³⁷⁷ F. Casetti y F. di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 75.

³⁷⁸ Los materiales que constituyen el cine o las herramientas con las que se configura son, según Christian Metz, los siguientes: la imagen fotográfica en movimiento, los ruidos, la música, el lenguaje verbal hablado y las menciones escrita. En Ch. Metz, *Lenguaje y cine*, *op. cit.*, p. 273.

³⁷⁹ E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Debate, Madrid, 1995. Dado lo ambiguo que puede suponer manejar conceptos como “plano” y “redondo”, ante el uso social que se tiende a hacer de ellos al equipararse a “superficial” y “profundo” respectivamente, creemos prudente recordar el significado de ambos conceptos. Por “plano” se entiende el personaje que se mantiene siempre con las mismas constantes, sin constatar un cambio o una evolución, impermeable a lo que sucede a su alrededor. Es un tipo de personaje maniqueo que generalmente tiende a encarnar un vicio o una virtud, funcionando de la misma manera ante idénticos estímulos o, lo que es peor, actuando igual ante estímulos bien diferenciados. Por su parte, “redondo” es el concepto que Forster usa para definir el personaje al que no sólo le pasan cosas sino que estas le afectan, evolucionando en consecuencia. Como es fácil de prever, puede haber personajes planos y redondos intercalados, pues la presencia de planos hace más redondo al redondo, por contraste. En cualquier caso, “plano” y “redondo” son conceptos reduccionistas, “tipos ideales” a partir de los cuales se puede establecer un paradigma para indagar en los personajes y no para “medirlos”; así como “superficialidad” y “profundidad” son otros dos conceptos por definir, que contribuyen al establecimiento de un tipo ideal en la creación de personajes. De ahí que Borau prefiera hombres grises, “perfectos en sus imperfecciones”.

³⁸⁰ Otra distinción sería la ofrecida por Pavis, quien realiza una diferenciación entre lo que denomina personaje leído y personaje visto. Distinción que remite, en su vertiente de escritura, a la existente entre el personaje creado para ser leído (personaje del guion) y el personaje encarnado por el actor e integrado al film. Según el especialista, el personaje inventado por el dramaturgo participa de una doble realidad,

pudiendo analizar los personajes conforme a la división clásica establecida por Egri Lajos, según tres perspectivas:³⁸¹

- **Dimensión física-fisiológica:** sexo, edad, descripción física (peso, altura), apariencia, posibles defectos o virtudes (como la fuerza física de la actriz Lola Gaos). Los personajes de Borau son de diversas edades y condiciones y pueden estar contruidos en torno a un actor o fundamentalmente una actriz (como es el caso de Icíar Bollaín en *Leo*).
- **Dimensión social:** clase social, ocupación, educación, religión, nacionalidad, dimensión psicológica e ideológica. Borau estudia al personaje en su entorno y lo condicionante de este; de ahí la importancia que el espacio adquiere en sus textos.
- **Historia familiar:** vida sexual, autoestima, actitud frente a la vida. Este punto será fundamental en la construcción del guion en Borau.

En cuanto al diseño del personaje, ya en sus primeros guiones presenta sus líneas definidas y permanentes, con una marcada dirección en las motivaciones, intenciones y objetivos buscados. Inventar un personaje y, más generalmente, formular un actante, implica escoger un conjunto de objetos de valor que lo identifiquen, pero al mismo tiempo formularlo como un sujeto significativo más allá de esos objetos. Esa carencia denota una visión dinámica del personaje, que está abocado a evolucionar, quedando definido no sólo por su pasado, ante las circunstancias orteguianas que lo han constituido (*yo soy yo y mis circunstancias*) y que aflorarán en su presente, sino que principalmente son una construcción orientada hacia el futuro. Del mismo modo, en su génesis, el personaje no siempre tiene una cara determinada o definida en un actor concreto, por lo que tampoco pierde su sentido evolutivo al ser entendido como creación vinculada a un conjunto de actividades y transformaciones que se van (con)formando. En ocasiones, a partir de una primera representación definida –como en el caso de *Furtivos* con la figura de Lola Gaos en la piel de un “Saturno” feminizado–, el resto de actores se irá encarnando conforme se desarrolle la historia, adquiriendo nuevas significaciones (a través de los guiones y el texto fílmico podemos seguir la evolución de los personajes, fundamentalmente los interpretados por Ovidi Montllor, Alicia Sánchez y el propio Borau). En otros casos, como en *Mi querida señorita*, Borau y Armiñán sabían de antemano que el éxito del proyecto exigía un protagonista especial,

compleja e inaprensible; es, inevitablemente, un efecto de texto y también una invención que reproduce, una "puesta en escena imaginaria" que tiene lugar en la mente del dramaturgo. En Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós, 1983.

³⁸¹ Lajos Egri, *The art of dramatic writing*, Nueva York, Simon y Schuster, 1960.

de ahí que optaran por José Luis López Vázquez, a quien tendrían que convencer “para que el prototipo del hombre corriente español se transformara en una mujer”³⁸².

A partir de la lectura de los guiones de Borau, se puede constatar cómo las acciones y conductas emotivas de sus personajes, así como los diálogos, se presentan siempre bien definidos, para enriquecer dialécticamente la imagen, intentando no dejar opciones a la improvisación. Desde un primer momento se parte de descripciones consolidadas, precisas, coherentes, sistemáticas y comprensibles en relación con los sucesos que van a tener lugar. Personajes y espacios aparecen así descritos minuciosa y pormenorizadamente, con cambios que si bien pueden parecer importantes, nunca llegan a ser fundamentales. Dicho de otro modo, desde su primer guion, Borau no evita el máximo de descripciones para la construcción del texto fílmico, de acuerdo a las especificaciones de la historia narrada.

Nuestro cineasta, como la mayoría de directores, piensa en personajes naturalistas, es decir, en seres que imitan a las personas reales, dotándoles, por tanto, no sólo de una identidad psicológica y moral sino de una multiplicidad de facetas, que van desde los rasgos que la presencia física y la personalidad del actor conferirán al personaje hasta los *elementos artificiales*, que responden a todos aquellos aspectos artificiales que complementarán al personaje, como su ropa, su manera de fumar, su peinado, y que Borau definirá en el guion³⁸³. De esta forma, en el primer guion de *Furtivos* se describe con precisión la casa donde viven Martina y su hijo, a pesar de los cambios sufridos: “Una casa grande, un tanto desvencijada, situada al borde del camino, enfrente del río y no muy lejos de un molino abandonado. La casa sirve a la vez de domicilio, tienda de escaso surtido y último ventorro de la comarca, boscosa y cerrada por demás”³⁸⁴.

³⁸² Como especifican Jorge B. Montañés y Daniel Izeddin en *El Mundo*, “Mi querida señorita o la costilla de Eva”, 23 de abril de 2012. En dicho artículo, Armiñán cuenta cómo Borau y él convencieron a un López Vázquez dubitativo.

³⁸³ Esta identidad psicológica y moral se mantendría también en la mayoría de textos presentados para cine o televisión, como apunta M. T. Forero, *Escribir televisión. Manual para guionistas*, Barcelona, Paidós, 2002.

³⁸⁴ *Furtivos guiones*, op. cit., p. 20. En cuanto a la ropa y la planificación de los espacios, el director intentaba dejar todo muy atado, como prueba de su minuciosidad. Claro que no podía prever todas las vicisitudes a la hora de rodar, las cuales, si bien son un riesgo implícito en la profesión, en nuestro autor parecen una suerte de confabulaciones azarosas. Valga la anécdota que a este respecto cuenta José Luis Borau. Así en *Río abajo/On the line* hay personajes que fueron interpretados por cuatro actores distintos, como ocurre con el compañero mexicano de David Carradine. Es más, este último, en numerosos casos

Como hemos afirmado, consciente de que la descripción física es la primera impresión que le llega al espectador, Borau piensa en una cara específica, concretándola en cada uno de sus personajes durante la construcción del guion. Sin embargo, el actor o la actriz acaban siendo elegidos tras un proceso creativo que puede ser muy amplio en el tiempo, y que se extiende más allá del momento de elaboración del guion, al margen de los problemas coyunturales que impidieran al intérprete en cuestión hacer el papel propuesto. En esta construcción minuciosa y amplia a lo largo del tiempo, no es de extrañar que se produzcan intertextualidades, no tanto por la repetición de actores o actrices (no tan usual en su cine, a excepción de Ovidi Montllor) sino por la elección de espacios que permiten construir historias radicales. En este sentido, no es de extrañar que el polígono industrial -“un lugar de paso al que sólo se va a trabajar y que funciona como una ciudad de usar y tirar”- en *Leo* llamara poderosamente la atención a Borau durante el rodaje de *Niño nadie*. Como explicó el propio director, fue durante esa realización cuando se percató de que le “gustaría hacer una película entera allí” –en el extrarradio de Madrid- con Icíar Bollaín de protagonista: “Me atraía mucho hacer una historia de amor violenta y apasionada en un lugar tan poco romántico, tan frío, como un polígono industrial”³⁸⁵. Madrid aparece como gran escenario protagonista, a través de naves haciendo de plató, espacios de combate y testigos mudos, propios de un Elia Kazan o un más cercano Fernando León de Aranoa. Del mismo modo y sobre este mismo texto, nuestro autor reconocía: “Escribí el papel pensando en Icíar Bollaín, por eso cuando leí en una entrevista publicada en *El País* que decía que era el personaje más bonito que había sacado nunca en la vida, pues claro, me sentí muy satisfecho”³⁸⁶.

b. El conflicto

En los textos de Borau, el conflicto tiende a mantenerse a través de un triángulo amoroso, en uno de cuyos vértices se sitúa uno de los personajes que se debatirá entre

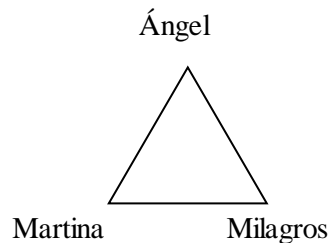
con planos generales, no es él. En cuanto al vestuario, nos gustaría recordar lo que le ocurrió en *Hay que matar a B* con Stephane Audran, quien tras perder sus maletas en el aeropuerto, empezó a ponerse una peluca rubia con la que, al parecer, estaba muy mal a los ojos del director y decidió por su cuenta ponerse un vestido rojo y blanco que ya había llevado en el *Discreto encanto de la burguesía* con Buñuel. La amalgama de vivencias que le hicieron rodar siempre a contracorriente llega, en nuestra opinión, a su punto culminante cuando el director se encontró a la mujer de Darren McGavin (actor cuya conflictiva personalidad ya le había generado importantes quebraderos de cabeza) corrigiendo los diálogos del guion, según cuenta el propio director. En Martínez de Mingo, *op. cit.*, pp. 168-169.

³⁸⁵ Asociación Cultural Cine Club Soria, UNED, 8, Curso 2001-2002, Soria, Gráfica, S.L., p. 6.

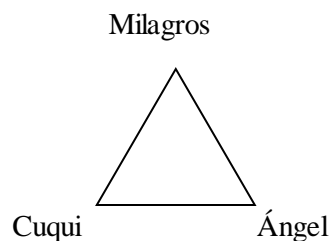
³⁸⁶ Marisa W. Ringer, “José Luis Borau: Todos los directores deberían pasar por la publicidad” (noviembre 2005), *entrev. cit.*

dos pretendientes. Así por ejemplo, en el caso de *Furtivos*, su obra más paradigmática, tendríamos, por ejemplo, un doble triángulo de carácter competitivo:

- Enfrentamiento de dos personalidades femeninas radicalmente opuestas, siendo Ángel la persona en disputa:



- La disyuntiva a la que tiene que enfrentarse Milagros, teniendo que elegir entre Ángel, un amante que puede darle más seguridad, y Cuqui, otro más peligroso, buscado por la policía; a pesar de que, en esencia, ambos realicen actividades furtivas:



Borau adopta la relación triangular según el estereotipo de un “objeto deseado” disputado entre dos sujetos, creando un doble espacio conflictivo:

- Los conflictos externos, experimentados por el personaje, que tiene que "tomar partido" por uno de los estados en disputa (recuérdese a Ángel echando de la cama a Martina).
- Los conflictos internos, vividos por el personaje como triángulos amorosos, al constituir el territorio común de dos sujetos en pugna (corrientemente, sujeto del deseo y sujeto de la ley).

En el caso de *Furtivos*, esta idea adquiere mayor relevancia, al ponerse en relación con las ideas freudianas y postfreudianas que sitúan la primera relación triangular que vive el hombre en el complejo de Edipo. Aunque en la obra se subraye el personaje masculino, se mantiene un carácter de matriz primaria, dando fuerza a los personajes femeninos. Por otra parte, se realiza conforme a una pirámide narrativa, ordenando los elementos estructurales de la narración (los personajes, el lugar o contexto donde se desarrolla, el problema que se plantea, las tentativas de solución del mismo y el desenlace):

El ángulo desde el que el autor contempla la idea-núcleo le lleva a contarla en aquello que está más próximo a él, es decir, el tema de la película, producto del punto de vista, del poder de reflexión que va conformando esa idea cenital. El tema, a su vez, se concreta irremediabilmente y de manera específica en un conflicto o situación principal del film, en la que se encuentran los personajes principales. El desarrollo de un tema necesita, ineludiblemente, de su inmediata concreción en un conflicto determinado³⁸⁷.

En realidad, la coherencia en la obra de Borau no es sino una generalización del clásico criterio aristotélico de unidad, válido para todos los géneros miméticos –esto es, los que responden a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte-, por lo que se entiende que los actos que formulan y engloban todo el texto están intrínsecamente unidos³⁸⁸. De este modo, si cualquiera de ellos se quita o muda de lugar se descompone el todo, porque lo que puede estar o no estar en el texto –lo prescindible- no es parte fundamental. De ahí que las variaciones que Borau introduce en el texto filmico no rompen la coherencia del mismo, sino que lo nutren con nuevas posibilidades. Subrayamos este dato porque es especialmente importante en el director aragonés, ante las dificultades que sufrieron muchos de sus rodajes. Asimismo, esta rigurosa planificación del guion no implica que los momentos, fenómenos o temas surjan de la reflexión en menoscabo de la intuición. Lo que sí se constata es que esa intuición nace siempre vinculada al planteamiento teórico que supone contar historias en el cine; una intuición, a su vez, enmarcada en la realidad. Imaginar lo sublime en el mundo cotidiano no sólo requiere saber contar historias, incorporando la inteligencia y la sensibilidad en el juego estético, sino *saber mirar*. Kant, frente a las teorías innatas, afirmaba que no hay belleza en un jardín más que cuando se sabe admirar. En este sentido, el saber mirar de Borau hace que lo extraordinario aparezca en la vida ordinaria. Bajo este postulado, no existen personajes mediocres sino miradas mediocres y por tanto la capacidad de apreciación y contemplación no sólo son imprescindibles para el espectador, sino para el propio creador.

Borau, como tantos otros autores, pretende contar el mundo sin planteamientos ni verdades axiomáticas, sino como un montón de verdades relativas que se contradicen.

³⁸⁷ *Ibíd.*

³⁸⁸ Lo que Todorov denominaría “la lógica de las acciones”, en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974. Por su parte, Pavis estudia la coherencia dramática, caracterizándola por una gran unidad y homogeneidad, tanto en los materiales que utiliza como en su composición, y la asemeja a una transposición mimética de la realidad. En Pavis, *op. cit.*, 1983.

De esta forma, mediante ese *saber mirar y saber contar*, de nuevo se hace evidente su concepción ética ante el cine, consciente de la necesidad de basarse en la trama de una manera sólida, bien construida y estructurada. Las verdades incorporadas a los *proyectos de personas o egos imaginarios*, como los llama Milán Kundera, poseen como única certeza la sabiduría de lo incierto³⁸⁹. Aman, odian, se ayudan y matan desde su imperfección, sus limitaciones, para trascender la conciencia individual y situarse en un nivel más profundo, desde el que buscar resortes comunicativos de comprensión del mundo y quizá también de autocomprensión.

Tras los sinsabores producidos por *Hay que matar a B*, no tanto por las complicaciones durante el rodaje como por los problemas para estrenar la cinta y el poco interés que le mostró la crítica, Borau se decidió a dar un giro radical a su cine. Gran parte de la crítica consideró su cinta como una simple imitación –digna en el mejor de los casos- del cine americano comercial; sin embargo, Borau se había propuesto efectuar un cambio de registro, haciendo una película “netamente española”, de raíces históricas evidentes. Con esa idea germinal, Gutiérrez Aragón presenta a Borau un argumento en el que había trabajado anteriormente y que trataba sobre un furtivo del valle del Cabuérniga, en Cantabria; un alimañero de proporciones casi legendarias que había acabado siendo guarda forestal. Ambos autores empiezan a trabajar en el guion y Borau comentaría, durante una de las sesiones, el papel de Lola Gaos en *Tristana* -hosca pero benévola- y la resonancia del nombre de su personaje -Saturna-, relacionado con el célebre cuadro de Goya, *Saturno devorando a sus hijos*, creando así la primera pieza del texto fílmico. A ese punto de partida narrativo, una Lola Gaos-Saturna devorando (anímica y sexualmente) a su hijo en el bosque, Gutiérrez Aragón añadiría el cuento de *Hansel y Gretel*. Con esos mimbres, ambos autores tejieron la historia y redactaron la primera versión del guion. Así, en agosto de 1974, un mes después de estrenar *Hay que matar a B*, viajaban a Santander para localizar el bosque y conocer al personaje en el que se había inspirado el guion originario de Gutiérrez Aragón.

Tras la experiencia cántabra, Borau se compromete definitivamente con el proyecto, elaborando para ello un nudo conceptual definido, en torno a lo recóndito, la

³⁸⁹ Milan Kundera, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 2000.

corriente subterránea que nutre la filmografía de nuestro cineasta, las pulsiones escondidas, vividas furtivamente, ocultas en la hojarasca íntima del bosque de Saja. El espacio natural dista de la concepción idílica que le otorgaba allá en el siglo XVIII Jean-Jacques Rousseau -quien consideraba que el hombre nacía originalmente natural y puro y que la sociedad, proveniente de la urbe, era opuesta a la naturaleza-, y que no dejaba de ser una perspectiva reforzada por cierta filmografía española. Así, junto a las *españoladas* folklóricas musicales que presentaban un Estado premoderno o una especie de sociedad rural feudalizada, el mito de la España Eterna se consolidaba ampliando el imaginario colectivo, el cual, probablemente en la gran pantalla llegaría a su cénit con *La ciudad no es para mí* (1966) de Pedro Lazaga. En el film Paco Martínez Soria interpretaría al tío Agustín, quién dejaría su pueblo para visitar a su hijo y su familia en Madrid, a quienes les volverá a transmitir los valores conservadores y moralistas del mundo rural. Contrariamente a esta imagen, nuestro cineasta arroja luces y sombras al bosque, generando una atmósfera que le permite acompañar con su frondosidad la turbulenta historia del país. Sin nostalgia ni perspectivas que vinculen lo rural con la sencillez o la perduración de ciertos valores y modelos de vida, del mismo modo que la naturaleza no aparece como un lugar de descanso, sino de confrontación entre la necesidad y la libertad. A su vez, Gutiérrez de Aragón dota este paisaje del componente mágico del film, alimentado con los mitos, a modo de la leña que nutren las leyendas contadas al calor de las hogueras³⁹⁰. En la fusión de ambas realidades, en la soledad y el silencio del bosque de *Furtivos*, no sólo se toma el pulso a la historia y al mito, sino que éste también parece alzarse como símbolo de lo apartado, lo escondido y lo soterrado y en definitiva, de lo que subyacía en el subconsciente de la sociedad franquista. El bosque, como todo espacio en la obra de Borau, es una parte fundamental y delicada dentro de la narrativa; el ambiente -el contexto topográfico- condiciona la mirada del espectador. *Furtivos* acaba siendo la plasmación del espacio interior y exterior de Martina en ese bosque enigmático. Aspecto que ya subyacía en su primer guion y que permanecerá en la reelaboración de los posteriores guiones, conforme a la idea originaria de filmar un espacio físico concretado en el bosque y a la actriz Lola Gaos quien, por sí misma, constituía todo un tema. En suma, una doble inspiración estética y simbólica que supuso la convivencia de dos elementos:

³⁹⁰ En este sentido, Gutiérrez Aragón relacionaría el mundo rural con los mitos, mientras que las leyendas “urbanas, por el contrario, pretenden ser desmitificadoras, inteligibles en su totalidad, carentes de todo misterio”. En Carlos Aguilar, *El campo en el cine español*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988, p. 11.

- Un personaje encarnado en una actriz que, como señaló Daniel Domínguez, resultaba especialmente simbólica, al ser, merece la pena recordarlo, “una intelectual y militante de izquierdas”³⁹¹.
- El bosque sugerente, que define los elementos temáticos, contextuales y de acción, en el que se confunde el ánimo de los personajes.

En ambos aspectos se aúnan lo físico -ligado de manera más inmediata a la descripción- y lo psicológico. Al mismo tiempo, en esta obra, quizá como en ninguna otra de Borau, en el planteamiento del espacio se establecen relaciones tanto ambientales como extratextuales. Así, en el cartel del XXIII Festival de Cine Internacional de San Sebastián, aparecían los amantes en el bosque, al lado de un cerdo, aunque no incluía el letrero que aparecía en periódicos como *ABC*: “¿QUÉ SE PUDRE BAJO EL SILENCIO DE UN BOSQUE EN PAZ? UNA PELÍCULA ESPAÑOLA... SIGNIFICATIVA”³⁹². El interrogante anuncia un concepto metafórico vinculado al contexto histórico del franquismo. Y es que, en definitiva, no podemos olvidar que Borau y Gutiérrez Aragón escriben el guion de *Furtivos* en el ocaso del franquismo y que se estrenó dos meses antes de la muerte del dictador.

Los guiones de Borau, como podemos apreciar, son lecciones magistrales sobre la construcción de una estructura dramática poblada de personajes psicológicamente verosímiles, que adoptan un contenido mítico y simbólico y se ubican en espacios igualmente evocadores. Ahora bien, ¿dónde se sitúa el espectador en este proceso? Gutiérrez Aragón, en la presentación de *Camada negra*, la película cuyo guion había firmado también Borau (productor del texto filmico), comentaba, no sin cierta ironía:

Yo pienso que un guionista es como una prostituta, es decir, que realiza un trabajo que tiene que agradar al cliente. Lo más que hago es elegir al cliente y ser una prostituta cara. En cambio, cuando escribo para dirigir yo, tardo mucho más. Me vuelvo un poco loco y siempre acabo llamando a alguien para que me ayude a terminar la historia³⁹³.

³⁹¹ Daniel Domínguez en su blog *La escuela de los domingos*, disponible en el enlace http://www.laescueladelosdomingos.com/2012_11_01_archive.html

³⁹² *ABC*, viernes 5 de septiembre de 1975, p. 41. En el letrero anunciador del Festival de Cine Internacional de San Sebastián aparecen los nombres de los actores más conocidos y que, por tanto, podían atraer al posible espectador: Lola Gaos, Ovidi Montllor y Alicia Sánchez; así como la distribución del texto filmico, llevada a cabo por José Esteban Alenda, quien llevaba trabajando desde 1935 con *Felipe II y el Escorial* y que ese mismo año distribuiría dieciséis textos más: *Al fútbol*, *Ciencias naturales*, *Cuenca hoy*, *El libro profético*, *En un París imaginario*. *Erice 75*, *Galicia*, *La acción torrencial de nuestros ríos*, *Mauritius llave del Índico*, *Michana*, *Mi Marilyn*, *Taller y obra de Villacasas*, *Tango* (teatral), *Tenerife*, *eterna primavera*, *Testamento de un pueblo* y *Tráiler*. Para más datos puede consultarse su página en IMDB: <http://www.imdb.es/company/co0067203/>

³⁹³ “*Camada negra*, una película sobre el comportamiento fascista”, *El País*, 1 de septiembre de 1976.

Trabajar en sintonía con la reacción del público puede parecer una parte importante de la función del guionista que hace cine, priorizando su condición de producto industrial, como si se le exigiera conocer una mínima sociología psicológica y comunicativa. Sin embargo, este proceso coactivo que en parte condiciona la obra de manera apriorística, está claramente delimitado en Borau, de suerte que ha tenido más éxito en las obras en las que ha colaborado con otros autores que en las individuales, en las que se ha distanciado más de las preferencias del público. Un hecho que sin duda alguna le permitió hacer obras más personales. Así, a pesar de la calidad y la profesionalidad que mantuvo siempre en sus guiones, lo cierto es que no siempre contó con la disponibilidad económica, el tiempo necesario y... el interés del público.

c. La enunciación y el punto de vista

*Una programación de su existencia trazada con voluntad de hierro, construida con el tesón y con la lucidez de quien siempre ha sabido lo que quería [...] hacer cine*³⁹⁴.

Como ya se ha apuntado, tras sus dos primeros largometrajes de encargo, Borau asumirá la escritura del guion en todos los textos que dirigirá –exceptuando la colaboración de Gutiérrez Aragón en *Furtivos*-. Esto, lógicamente, se refleja en la manera de rodar, al partir de historias con las que, por razones obvias, podía identificarse más fácilmente y, en consecuencia, podía visualizar más fácilmente el guion y seleccionar durante el rodaje las imágenes que iban a llegar al montaje. De esta forma, Borau aparece no sólo como el director de la orquesta, que controla el tiempo, el ritmo y los distintos instrumentos musicales, sino que confecciona, desde su origen, “la partitura a rodar”³⁹⁵. Más aún, continuando con el símil, también es el “productor de la pieza a interpretar”, realizando constantes grabaciones o tomas hasta obtener la musicalidad adecuada.

El montaje, el último paso elaborado en la construcción de imágenes desde el guion, aparece en Borau vinculado a la elección del punto de vista, es decir, el enfoque desde el que se cuenta la historia y la delimitación de una parcela de la realidad según el

³⁹⁴ Heredero, *op. cit.*, pp. 169-179.

³⁹⁵ Según Chion, la idea de comparar la estructura fílmica con la musical provendría de Eisenstein, como apunta en *Cómo se escribe un guion*, Madrid, Cátedra, 1990.

tema seleccionado³⁹⁶. Su formación a la hora de hacer el guion le permitía un mayor control del tiempo del texto fílmico (el pasado -la preparación-, el presente -el rodaje- y su futuro -el montaje-) y de sus distintos componentes según su idoneidad, pertinencia, ámbito o tono. De esta forma, Borau dota a los personajes de datos diferenciadores y distintivos; los acontecimientos se ordenan en una secuencia que puede diferir de la cronológica, a cada aspecto de la historia, a cada momento, se le asigna un tiempo; los lugares en los que se suceden los acontecimientos reciben asimismo unas características distintivas y se transforman en lugares específicos. Además se establecen distintas relaciones entre los elementos de la historia y se elige un punto de vista desde el que presentar la narración.

A pesar de que los realizadores no tienden a encargarse en exclusividad de la ordenación narrativa y rítmica de los elementos objetivos del relato, Borau siempre estaba presente en el montaje, adecuando las imágenes rodadas en la narración conforme a su visión del film. De esta forma, consciente de la importancia de este proceso en la realización de cualquier texto fílmico y siguiendo las directrices de sus guiones, participaba de manera activa en la selección, ordenación y unión de planos registrados³⁹⁷. Podemos decir que nuestro cineasta cumplía en parte también funciones de editor de montaje y que perfeccionaba “el corte” (“edición de ensamblaje” o “corte en bruto”) mientras la filmación continuaba. Cuando la filmación acababa, nuestro director seguía perfeccionando el corte de la película, moldeándolo para adaptarlo a su visión. El texto fílmico es así revisado minuciosamente; las escenas y las tomas son reordenadas, removidas, cortadas y ajustadas, no dejando ningún vacío en el argumento,

³⁹⁶ Atendiendo a la cantidad de metraje que Borau grababa para posteriormente “montar” sus textos fílmicos, es decir, la cantidad de planos rodados que permiten no tener que encontrarse con ningún tipo de inconveniente narrativo a la hora de realizar el montaje, resulta especialmente relevante recordar el caso del documental de Chávarri *Permanencia del arabesco*. En este texto nos encontramos con dos características que pueden revelar cómo Borau pretendía acometer sus proyectos siempre y cuando gozara de los dos ejes necesarios, tan difíciles, en ocasiones, de encontrar en el medio, a saber: tiempo y financiación. Así, aprovechando los descartes producidos a la hora de montar *Córdoba* -el documental que tres años antes había rodado- y frente a la ausencia de esos dos citados pilares, consigue realizar un documental dedicado a las ruinas de Medina Azahara y la significación del arabesco para la arquitectura islámica, contando con el guion y los comentarios de Jesús García Dueñas. De esta forma, en el documental se muestra su hábil uso del montaje, capaz de hacer otro texto con el material no aprovechado, a pesar de ser un trabajo apenas conocido y prácticamente olvidado por la crítica.

³⁹⁷ Los distintos montadores que han colaborado con Borau son: *En el río*, Ana Romero Marchent y Basi Soriano; *Brandy, el sheriff de Losatumba*, Mercedes Alonso; *Crimen de doble filo*, Pedro del Rey; *Hay que matar a B*, Pablo G. del Amo; *Furtivos*, Ana Romero-Marchent; *Down the River (Río abajo/On the line)*, Curtiss Clayton; *Tata mía*, Emilio Rodríguez; *Niño nadie*, Ángel Hernández, y *Leo*, el veterano José Salcedo, que también montó *Celia*. Para más datos sobre la ardua labor del montaje se puede consultar el sobresaliente trabajo de Jacques Aumont, *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985.

formando un vínculo artístico estrecho con sus editores, sin necesitar la supervisión de nadie más, dado que él mismo era el productor.

Borau entiende que el mejor director es el que deja fluir la narración, sin necesidad de hacerse evidente. Esta es sin duda una de las características que mejor definen su obra: hacer desaparecer la cámara y con ella al director. Como enemigo del formalismo y la retórica expresiva, intenta dotar de aparente sencillez la narración, haciendo que parezca sencillo lo complejo: “El ideal, mi ideal, sería que una película pareciera que no está hecha [...]. A mi entender, hay un pacto inicial entre el espectador y el director, según el cual la cámara no existe, como en el teatro tampoco existe la cuarta pared y por eso podemos presenciar cuanto ocurre en el escenario³⁹⁸. Por un lado, a la hora de escribir un guion, “cada palabra ha de valer para dos o tres fines, y al mismo tiempo ha de sonar natural, propia del personaje y de la situación en que éste se encuentra”³⁹⁹; por otro, esta complejidad convive con una “aparente” simplicidad en la realización: “Por eso muevo poco la cámara y sólo cuando es preciso, para que no se note”⁴⁰⁰. Simplicidad que, evidentemente, tan sólo lo es en apariencia, dado que presentar algo como sencillo resulta siempre lo más difícil de conseguir. En efecto, hacer desaparecer la cámara y, más aún, lograr que el espectador no se dé cuenta de la mano invisible que la mueve, puede resultar mucho más complicado que un alarde de planos de secuencia y movimientos. El propio Borau ofrece una reflexión sobre el estilo de su obra, así como sobre su concepción del realismo:

Cuando el estilo es oscuro hay motivos para pensar que el entendimiento no es neto [...] Lo supremo es el estilo sobrio y claro, pero ¿cómo escribir sobrio y claro cuando no se piensa de ese modo...? [...]. El estilo es claro si lleva al instante al oyente a las cosas, sin detenerle en las palabras⁴⁰¹.

Esta idea de la cámara como instrumento y no como finalidad le obsesiona en toda su complejidad, es decir, en la asimilación y plasmación de lo que supone inventar tanto una historia como configurar la expresión visual de la misma. Precisamente por ello, a pesar de seguir el guion e intentar controlar el desarrollo de la planificación, Borau siempre se abre a los imperativos de la filmación:

En el momento del rodaje no tienes que obedecer tus planes como definitivos. Lo que importa es que lo que llevas escrito ha de adaptarse al

³⁹⁸ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.* p. 194.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁰¹ Palabras del propio Borau, citando a Azorín (*Un pueblecito: Río frío de Ávila*, 1916), recogidas por F. Heredero, *op. cit.*, p. 209.

momento, tener flexibilidad, claridad, poder solucionar los mil problemas que se pueden plantear. El mejor director para mí no es el que obedece a rajatabla los guiones, sino el que, teniendo todo muy claro, conoce varios recursos para solucionar cualquier imprevisto⁴⁰².

Para Borau el cine es ante todo una narración racionalizada y estructurada desde el origen de la idea-núcleo hasta su posterior rodaje y montaje. Bajo este planteamiento, merece una mención especial el guion novelado de *Furtivos*, un texto rico en matices, que puede ser leído y contemplado con la visualización del film, ya que se trata de una elaboración realizada por Borau *a posteriori* para la revista *Viridiana*. El guion sigue fielmente las imágenes del film, “atendiendo a ellas y no al guion original”, permitiéndonos apreciar cómo, a pesar de las similitudes entre literatura y cine, la narración ha ido adquiriendo su propia carta de naturaleza⁴⁰³. Al lector le llamará la atención la puntillosa y concisa forma con que está elaborado, manteniendo la perspectiva para ser leído. A su vez, guiones no publicados de Borau, como *La pajarita de oro* (2003) o *Las hermanas del Don* (2004, realizado junto a Rafael Azcona), hace que parte de su obra pueda inscribirse también en esa larga lista de autores que no han conseguido ver su obra llevada al cine⁴⁰⁴. Estos “proyectos de filmes” -a los que, según Gimferrer, no se les puede considerar como parte de la historia del cine, porque no son cine, sino un nuevo y anómalo género literario subsidiario y “anfíbio”- vuelven a reflejar en esencia las vicisitudes y dificultades que tuvo que afrontar Borau⁴⁰⁵. Una nueva muestra de los límites del cine como industria en general y los problemas de

⁴⁰² *Ibíd.*, p. 218.

⁴⁰³ *Viridiana*, 4 de febrero de 1993. En la revista, el propio autor relata en un texto introductorio (José Luis Borau, “En busca de la letra perdida”, *ibíd.*) cómo la versión final de *Furtivos* comienza con un plano que fue eliminado en su día por la censura, con la bandera con el escudo franquista ondeando en la plaza del mercado sobre la fachada del Gobierno Civil en Segovia. Borau justificaba así ese inicio: “También hechos iniciado el relato con la descripción íntegra de la única imagen mutilada por tan graciosa señora (la censura), que no quería insignias comprometedoras encabezando semejante historia”, p. 13. El resultado final presentado al público mantenía un plano general de la plaza de mercado en un día de feria “soleado y fresco propio de los principios de otoño” (*ibíd.*).

⁴⁰⁴ En esta larga lista se encontrarían casos especialmente paradigmáticos como *Viaje a la Luna* de García Lorca o *Babaouo* de Salvador Dalí, o por citar un ejemplo fuera de la frontera española, el guion del director danés Carl Theodor Dreyer sobre la vida de Jesucristo

⁴⁰⁵ Existen también numerosos ejemplos de guiones que fueron publicados posteriormente a su filmación, como los de Eisenstein, Bergman, Visconti o Buñuel, entre otros grandes directores de cine. El propio Borau, desde su editorial, ha contribuido a la publicación de guiones, consciente del interés que estos suscitan entre lectores y espectadores por su calidad y porque esta ha sido corroborada luego por su realización cinematográfica. A pesar de que es evidente que en uno u otro caso, en los inéditos y en los realizados, en los casos más adversos o en los más favorables, no estamos en presencia aún de lo que es propiamente cine, sin embargo, su interés es innegable, aunque sea como “género fronterizo” o “extraño”. Pere Gimferrer ha estudiado el tema en *Cine y Literatura* [1985], Madrid, Austral, 2012, ed. revisada y ampliada.

financiación de textos fílmicos como los de Borau en particular, al alejarse de los intereses más inmediatos del mercado.

c. Inspiraciones creadoras

Si en *Furtivos* la inspiración procede de la visualización de otro texto fílmico, *Tristana* de Buñuel, con Lola Gaos “en su manera de cruzar los brazos mientras escuchaba con escepticismo a los señoritos”⁴⁰⁶, en otros textos de Borau se constata una influencia de fuentes literarias. Es más, como ya hemos señalado, este mismo texto se alimenta también del cuento de *Hansel y Gretel* -si bien esta relación es más bien obra de su compañero de guion Gutiérrez Aragón- y del famoso cuadro de Goya. Otros ejemplos más próximos a Borau serían, por ejemplo, la obra de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, que supuso la primera pieza de *Niño nadie*, con la plasmación de la religión y el sentimiento de culpa, o el mismo título de esta película, inspirado en un poema de Sánchez Ferlosio.

En cualquier caso, lo que pretendemos constatar son las múltiples fuentes de inspiración en la escritura de los guiones. Estas pueden ser la historia de España, como en el caso de *Tata mía* (intento de rodar una película cuando se cumplía medio siglo de la Guerra Civil); o la hibridación de lo andaluz y lo extranjero, en *La Sabina*, junto con cierta inspiración del libro de Ian Robertson *Los curiosos impertinentes* (1924). La propuesta de nuestro cineasta se sitúa en la antigua tradición literaria de los intelectuales anglosajones en tierras de Andalucía para vincularla con una leyenda romántica de fondo atávico y ancestral. El resultado es un discurso sobre los límites imprecisos entre la vida y la creación artística, mezclando la existencia y la literatura hasta confundirse con ella. Si la relación entre todas las artes y lenguajes resulta la base de la cultura, en el caso de Borau esta intercomunicación se acentúa aún más.

⁴⁰⁶ Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 144. En la entrevista, el director revela cómo a su entender sólo Lola Gaos adopta una gran verosimilitud, frente a la actuación de Fernando Rey que, de alguna manera, hace de él mismo; Nero “para matarlo”, y Catherine Deneuve, con un eco francés demasiado *glamuroso*, parece “un ovni parisino” (*ibíd.*). En cuanto a *La Sabina*, inspirada en *Los curiosos impertinentes*, el propio Borau ha señalado que: “Dado que nunca me han gustado las tergiversaciones con que se abrigan los nacionalismos, y aun el simple fervor local, las circunstancias de aquel libro me cautivaron. A eso se añadió que alguien, quizá el propio Robinson a quien por entonces trataba bastante, me habló de la existencia de una cueva en Andalucía donde una criatura infernal se tragaba a los varones, nunca las féminas” (*ibíd.*, p. 116).

En ese *universo de Borau*, en el que la creatividad se va realimentando constantemente, escribir un guion es siempre reescribir, e inventar es siempre reinventar⁴⁰⁷. Unos lenguajes se sirven de otros en una incesante búsqueda de nuevas formas, nuevas ideas, nuevas combinaciones y nuevos puntos de vista. Así, el texto fílmico de *Mi querida señorita* nació de una noticia que Borau leyó en una revista en el aeropuerto de Roma, y en la que se hablaba de un cambio de sexo⁴⁰⁸. Caso excepcional supone el guion de *Camada negra*, idea de Gutiérrez Aragón, tras el encierro colectivo en una iglesia para protestar contra el Proceso de Burgos⁴⁰⁹. Se puede afirmar que, aunque existen ciertos elementos inspiradores concretos, Borau parte de una idea central o núcleo originario que irá ramificándose en nuevos subtemas y conflictos. Derivaciones que controlará a modo, si se nos permite el símil, de un jardinero que corta las ramas innecesarias para permitir que crezcan las restantes con más fuerza, pero sin desviarse del tronco. Volviendo al caso de *Furtivos*, podemos apreciar cómo la rebeldía del hijo, la opresión de la madre y la consecuente venganza de Ángel, están perfectamente descritos desde el primer guion, creando una red de relaciones que sólo sufren mínimas alteraciones⁴¹⁰.

Es decir, al margen de que se produzcan nuevas historias sobre una historia original, Borau no retrocede ante la concepción primordial, por muchas dificultades que esto pueda acarrear. Muchos son los ejemplos de sus obras –acaso todas– que se reconstruyen y reelaboran, sin renunciar a su idea originaria, como recipientes abiertos, múltiples y voraces, constantes fuentes de incertidumbre y asombro. En este sentido, el caso que mejor subraya esta determinación por llevar a cabo su idea originaria quizá lo constituya *Río abajo/On the line*. El rodaje de la película fue retomado tras haber sufrido una prolongada pausa, a un año del comienzo, al haberse quedado sin dinero; frente a los problemas de financiación y ante unas condiciones climatológicas considerablemente adversas, pasado este año, se presenta la posibilidad de hacer “un nuevo texto” al conseguir más dinero, esta vez con financiación personal, ante la negativa de las productoras americanas. La tenacidad y seguridad fueron, en última

⁴⁰⁷ Un amor a la soledad vinculado a sus múltiples aficiones, como la literatura y las artes plásticas, como destacó Agustín Sánchez Vidal en el homenaje dedicado a Borau tras su muerte, el 16 de enero de 2011, dentro del ciclo *La Buena Estrella*, en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza.

⁴⁰⁸ Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁰⁹ Tal y como apunta F. Heredero, *op. cit.*, p. 172.

⁴¹⁰ Como se puede ver en *Furtivos. Guiones*, *op. cit.*

instancia, las que le permitieron reunir de nuevo a todos los actores para continuar con su proyecto fílmico. Borau escribió un guion modélico, en el que, sin partir de una historia realmente original –pues son varios los textos fílmicos (por no hablar de los literarios) que ya habían tratado de la frontera entre México y Estados Unidos-, enriquece de tal forma las circunstancias de sus personajes, hilando sutilmente sus distintas actitudes, que el texto enreda al espectador en un ambiente que acaba sintiendo como propio. Gracias a su fe en la manera de ver y entender el cine, y a la complicidad de algunos de los integrantes de su equipo, Borau consiguió estrenar la película, como afirma en la entrevista que concedió a TVE: “he hecho para bien o para mal la película que yo quería”⁴¹¹. En la misma entrevista, subraya la confianza en sí mismo, como desempeño de un oficio, el de guionista y director, cuando “en Hollywood siempre ha imperado la política económica, pero yo he hecho lo que quería aunque me arruine”⁴¹². Toda una declaración ética de su proceso creador que comienza con la escritura del guion y concluye con el estreno del texto.

Por otra parte, en los casos en que parte de una fuente literaria, Borau se basa en una escala de valores o principios cinematográficos muy consolidados, consciente de la complejidad que supone llevar a cabo la transposición de una obra literaria a otro medio, manteniendo fiel el espíritu de la misma. Nuestro autor critica que, en los años sesenta, un tipo de cine que denomina “intelectualmente interesante” estuviera protegido y subvencionado por el Ministerio de García Escudero, sin atender a su lenguaje cinematográfico. Así, en una entrevista con Jaime Millás, Borau apuntaba cómo a veces se había incidido demasiado en el mensaje, en menoscabo de la narración y la calidad fílmica:

Se sobrepesó el neorrealismo. No hay película mala que sea útil por muy importante que sea su mensaje. Es como si se dice: este cuadro es maravilloso por que narra la conquista de no sé qué, pero esto no importa porque el cuadro estéticamente, plásticamente, es muy malo”⁴¹³.

⁴¹¹ Programa de TVE (entrevista citada). El propio Borau señaló la importancia de Antonio Isasi (hijo de Isasi Samendi), quien, tras empezar *Río abajo*, “acabó siendo el motor principal del rodaje”. Así, “pasando de segundo a primer ayudante y de ahí, a productor asociado, a costa de echar la carne en el asador y afrontar las dificultades de cada día con arrestos y energía propios del apellido que lleva. De no haber sido por su ayuda providencial, seguramente la película habría quedado para vestir santos, es decir, virgen y mártir antes de alcanzar una pantalla”. En “la imagen de la imagen”. Borau en VV.AA., *La presencia invisible*, Murcia Cultural, 2003; recogido a su vez en *A cucharadas*, op. cit., p. 41.

⁴¹² *Ibíd.*

⁴¹³ Entrevista con Jaime Millás, en *Revista de Occidente*, núm. 4 (febrero 1976), pp. 52-53.

En otra entrevista realizada en el programa *Autorretrato*, el autor afirmaba que en una película admiraba su pureza, su condición cinematográfica, es decir, que permita percibir el cine no como muestra de la realidad sino como universo cinematográfico⁴¹⁴. Entiende que si “la realidad es ilimitada, la película es todo lo contrario; así que lo que puede ser verosímil en la realidad puede no haber en la historia tal y como se ha elegido contarla”⁴¹⁵. Junto a esta idea, está siempre presente la intención de crear un primer texto literario que refleje la capacidad reflexiva del autor, pero que se conciba además para plasmar la fuerza evocativa de las imágenes. Cuando, por ejemplo, Borau adapta *Miau* -tras advertir los problemas que el texto podía tener con la censura-, acertaba en dar un mayor tratamiento dramático a los personajes secundarios. El estilo se usa, pues, como apoyo de esa fuerza dramática, es decir, es una herramienta para intensificar la narración y no un fin en sí mismo (como puede ser el caso de *El sol del membrillo* de Víctor Erice, 1992)⁴¹⁶. En la escritura del guion de *Miau*, el autor adapta o transpone el texto literario para reelaborar la historia en imágenes, diferenciando tangencialmente ambos lenguajes, literario y cinematográfico. Hace lo mismo en la transposición de *Celia* y, en cierta medida, también en la de *Brandy*, consciente de que así como el lenguaje literario se apoya en la palabra escrita, el cinematográfico ha de hacerlo necesariamente en la imagen. Valiéndonos de la tautología que el propio autor utilizaba, “una imagen es una imagen”, es decir, no puede “deshacerse” en palabras escritas, apreciamos cómo en sus transposiciones es esta la que prevalece, dotándola para ello de gran condensación y demostrando que la palabra y la imagen en situación de igualdad y colaboración, constituyen un diálogo fértil de significados y, a la vez, permiten una situación compleja de interpretaciones⁴¹⁷.

⁴¹⁴ Entrevista a Borau realizada por Pablo Lizcano en el programa de Televisión Española *Autorretrato* en 1984.

⁴¹⁵ Marquesán, *op. cit.*

⁴¹⁶ El propio Borau comentó la frustración que le supuso esa experiencia, cuando se encontró con el muro de la censura (allá por 1968): “Cuando lo vieron las autoridades televisivas lo prohibieron de raíz, aduciendo -uno por uno- los mismos argumentos dados por mí en un principio como obstáculos insalvables para aquella censura”. En Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 80.

⁴¹⁷ “Una imagen es una imagen” es el título del artículo de Miguel Rubio, publicado en *Film Ideal*, 118 (15 de abril de 1963), y mencionado por Borau en Sánchez Vidal, *ibid.*, p. 188. A su vez, Sánchez Vidal ha recogido el episodio para titular un apartado de las conversaciones mantenidas con Borau, *ibid.*, pp. 198-199.

3.2.5. Los guiones de Borau como género literario

*Aunque yo lo que quería era escribir. Comencé haciendo guiones, sin considerarlos una pieza literaria*⁴¹⁸.

En los apartados anteriores nos hemos aproximado a los guiones de Borau con el fin de apreciar su obsesión y su detallismo meticuloso, la necesidad de tener todo controlado antes de situarse detrás de la cámara. De ahí que hayamos tenido en cuenta la estructura, el esquema o esqueleto racional de los actos del relato; las escenas, secuencias y planos; la división funcional del guion, cuyo principal valor es servir de guía para el equipo técnico-artístico; los personajes, los “quiénes” del texto, los actores del relato; y finalmente los diálogos, aquello que los personajes se comunican. Ahora pretendemos analizar el valor no sólo fílmico, sino también literario, de sus guiones. Para ello partimos de una paradoja fundamental del cine, ya que, siendo un medio que da protagonismo a la imagen, siempre comienza con palabras. Por otra parte, a pesar de que todo guion puede oscilar entre lo excelente y lo deplorable, no será considerado como propiamente cine hasta que no se efectúe el rodaje⁴¹⁹. En este sentido, atendiendo al esfuerzo de creación, análisis, autocrítica y reelaboración que Borau lleva a cabo en todos sus guiones y que le conduce a reescribir cada uno de sus proyectos sucesivamente, podemos plantearnos si es legítimo valorarlos también desde una perspectiva literaria. Dicho de otra forma, dado que el guion tiene unas características particulares y que, en principio, sólo existe en función de la futura película, ¿sería apropiado considerarlo *género literario*?

Con independencia de que, en la actualidad, sea relativamente habitual la publicación de los guiones de las películas de éxito, lo cierto es que un guion, en su forma escrita, es perecedero; ya que, en teoría, su existencia depende del tiempo que se tarda en terminar el producto audiovisual, tras lo cual queda relegado a permanecer

⁴¹⁸ En la entrevista a Gutiérrez Aragón, concedida a *El Mundo*, 17 de junio de 2012.

⁴¹⁹ Evidente diferencia entre un guion y un texto literario, novelístico o ensayístico; aunque, por otra parte, emparenta al cine tanto con el teatro como con la poesía, en la medida en que ambos viven en el instante, existen en el momento de producirse; es decir, no hay cine fuera de la sala de proyección, no hay poesía fuera del poema escrito tal como lo recibe el lector o el oyente. El instante de componer un poema o el instante de rodar son tan irrepetibles como el instante en que el espectador/lector toma contacto con la película o con el poema.

como sustrato del film, con un interés más propio de especialistas. Como el propio Borau ha señalado, el guion no es un argumento, ni una historia, sino una adaptación de una historia que previamente existe, aunque sea la que el propio guionista ha creado/inventado⁴²⁰. Esto supone que los mejores guiones son aquellos que están escritos para ser rodados, no para disfrutar con su lectura⁴²¹. Sin embargo, no es menos cierto que, aisladamente, estos textos serán especialmente interesantes, no por ofrecer una idea fundamental de lo que será la película, sino como fuente de estudio de cómo se gestó el texto fílmico.

Para Borau, “el guion es la preparación literaria de un rodaje”, por lo que un guionista tiene que ser consciente de que su trabajo está destinado a desaparecer:

Un guion no es una obra literaria autosuficiente. Esos guiones que se leen y parecen preciosos no son buenos porque los guiones no están escritos para leerlos sino para facilitar el rodaje. Lo malo es que, a veces, para convencer a un productor, o a los actores, hay que escribir un guion atractivo, lleno de cosas que no sirven para nada en el momento de hacer la película. Pero un guion no es más que una ayuda para hacer la película y planificar el rodaje desde el punto de vista de la producción⁴²².

Jean-Claude Carrière se detiene en esta realidad terrible para el ego del guionista en un capítulo de su libro *La película que no se ve*, que se titula precisamente “La desaparición del guion”, en la que compara un guion con la oruga que muere para poco después convertirse en mariposa⁴²³. Por su parte, dentro del panorama español, resulta interesante recoger las palabras e impresiones de dos autores de renombre como Berlanga y Azcona, que constatan la necesidad de que haya realizadores que sepan traducir historias en imágenes:

Comprendo que en España es difícil que surjan guionistas, porque están mal pagados, pero también lo están quienes trabajan en otras ramas de la producción y, en cambio, contamos con buenos profesionales dentro de ellas. Creo que la falta de guionistas se debe principalmente a dos razones: una, al desconocimiento por parte de nuestros escritores de lo que es realmente un guion cinematográfico. Piensan supongo, en un producto híbrido, entre

⁴²⁰ José Luis Borau, “Lecciones de cine”, curso impartido en la Fundación Juan March, ya citado. En dichas lecciones, Borau afirmaba: “El guionista no describe en el guion una historia, cuenta una película, es decir, describe las imágenes de esa película. El guion no es una narración “per se”, es una película contada narrativamente a través de imágenes”.

⁴²¹ *Ibíd.* En el curso en la Fundación March, Borau recordaba las palabras de Godard cuando decía que él guardaba en su librería los guiones que le gustaban, porque cuando un guion es muy bueno ya no merece la pena rodarlo. Del mismo modo, señalaba cómo en los años cuarenta, cuando él compró, por 60 pesetas, el guion de *Ciudadano Kane* quedó defraudado porque no le gustó nada.

⁴²² F. Heredero, *op. cit.*, 1990, p. 198. Citando a Borau en las clases impartidas por él en el último trimestre de 1987, en el primer curso de Técnica de Guion Cinematográfico.

⁴²³ Jean-Claude Carrière, *La película que no se ve*, Madrid, Paidós, 1997.

novela y el teatro. La columna de la izquierda es para la narración y la de la derecha, para el diálogo. Tratan de “ver” cuanto escriben y piensan que con eso es bastante, que así “visualizan su trabajo. Pero no tratan de descubrir la película aún por hacer, se remiten aún mundo amplio, no a las imágenes en las que luego necesariamente habrá de concretarse la descripción de ese mundo. O sea, no preparan literariamente el rodaje y, si te descuidas, lo confunden peligrosamente⁴²⁴.

Estas palabras subrayan de algún modo que, a pesar de la indudable relación entre literatura y cine, no hay que olvidar que la primera de ellas es la expresión por medio de la palabra escrita u oral, mientras que la segunda es por definición un medio expresivo basado fundamentalmente en la imagen. Como se ha mencionado en los subcapítulos anteriores, aunque el guion resulta en muchas ocasiones un punto de partida, esto no indica que se trate de la mera descripción de lo que será el producto final. Por eso, y a pesar de ser reiterativo, para Borau rodar es en cierta forma “fracasar”, ya que “sí, tú pones unas ilusiones tremendas y probablemente desproporcionadas en tu trabajo y cuando lo ves, resulta que nada es como te lo habías imaginado, tienes que amoldarte, que plegarte a lo que tienes entre manos”⁴²⁵. Del mismo modo, en otra ocasión afirmó: “Un rodaje hay que prepararlo en los terrenos económico, fotográfico, de producción y literario. Cuando una película está acabada, contiene un guion que casi nunca coincide con el inicial”⁴²⁶.

Esto no implica que el autor considere que el guion es un primer paso frívolo, que no requiere de un gran trabajo y planificación sino, más bien, lo contrario. Como ya se ha señalado, el guion es un instrumento, una herramienta fundamental que sirve para transmitir la película, si bien pone en marcha un proceso que llevará a su propia desaparición (la del guion). Además, el hecho de que Borau fuera director, colaborador o incluso productor de sus obras, hacía que tuviera que seguir todo el proceso de la película, desde el origen de la idea-núcleo hasta su visionado en el cine⁴²⁷. Esta

⁴²⁴ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.* p. 194.

⁴²⁵ En la entrevista concedida a Sergio F. Pinilla: “Todos los directores deberían pasar por la publicidad” (2005; entrevista citada). Asimismo, en el artículo “Borau y García Berlanga se definen como dos pesimistas”, *El País*, 27 de julio de 2005, ambos autores subrayan que se “fracasa” en el momento en que se empieza a dirigir, ya que una película nunca sale como “uno se la imagina”. Por su parte, nuestro cineasta insiste en que se fracasa sólo con decir: “Acción”, ya que “una película se parece muy poco a su idea: al poner cara a los personajes o sitio a la acción sale algo distinto al proyecto [...]. Aunque conozcas a los actores resulta que Menganita no es como la recordabas, o que Fulanito es tonto y no quieres que se note”.

⁴²⁶ Ana Marquesán, en el homenaje concedido a José Luis Borau, disponible en el [link http://www.scife.es/HOMENAJES.HTM](http://www.scife.es/HOMENAJES.HTM)

⁴²⁷ *Ibíd.*

insistencia que damos a su tenacidad pone de manifiesto su respeto por el cine pensado y trabajado desde el germen hasta su exhibición, reelaborando constantemente las imágenes de sus textos fílmicos cargadas de verosimilitud, comunicación y dinamismo. Un ejercicio que explica los motivos por los que a nuestro autor le cuesta tanto poner fin a sus textos fílmicos desde su origen, con la construcción del guion, ampliándolos y modificándolos constantemente.

Por otra parte, no deja de ser innegable que la configuración del guion dependerá del nivel de sensibilidad, talento, solidez cultural y dominio de la escritura de los autores. Para alguien como Borau, profesor de guion en la Escuela Oficial de Cinematografía y productor y editor de guiones a través de “El Imán”, su elaboración era prácticamente lo más complejo de gestar, puesto que exigía ser un buen escritor: “escribir un buen guion es muy difícil, y es tarea de un escritor”⁴²⁸. En este sentido, conviene recordar una de las “máximas del cine” que apunta que si bien se puede hacer una mala película con un buen guion, es muy difícil que de un mal guion salga un buen film. Ciertamente aunque tal aserto sea matizable -pues en ocasiones de excelentes guiones originales se han producido películas mediocres o fallidas, así como de guiones endebles y mal estructurados, bajo una buena dirección, han llegado a surgir filmes notables- lo cierto es que, por lo general, sin un buen guion y una buena dirección difícilmente puede surgir una buena película. En cualquier caso, el valor del guion se basa esencialmente, como el resto de los elementos que intervienen en el proceso creativo del film, en su invisibilidad para el espectador medio.

Estas consideraciones, así como el hecho de que, en esencia, el guion cinematográfico sea “un lugar de paso”, no impiden que se pueda entender como un género literario, algo que el propio Borau afirmaría a lo largo de su vida, cada vez con mayor convencimiento⁴²⁹. Así por ejemplo, al poco de entrar como académico en la RAE, ante la pregunta sobre si los guiones eran un género literario aseveraría:

⁴²⁸ En la entrevista concedida a Pinilla, a la pregunta de cuál es el nivel medio de los guionistas del cine español, Borau apunta que, así como el nivel de los directores y, sobre todo, el nivel de los actores es altísimo, con los guionistas esto no ocurre: “Pero ni en el cine español, ni en el resto. La gente rueda mejor de lo que escribe, la crisis del guion es en España, pero también en el resto el mundo”. Pinilla, 2005, *op. cit.*

⁴²⁹ La consideración de que el guion cinematográfico es un género literario ha suscitado objeciones de diversa índole. En los intentos de definir un género literario, los estudiosos del tema coinciden en el uso de ciertos términos tales como como “norma”, “clasificación”, “convección”, “texto”, “discurso”. Así, Todorov considera de manera muy genérica que “los géneros son clases de textos” (en “El origen de los géneros”, en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, p. 35); Jean-Marie Schaeffer

Por supuesto además yo estoy en la Academia de la Lengua por eso, porque ya fuimos Berlanga y yo a decirle hace años al director de entonces que Rafael Azcona tenía que ser de la Academia, pero luego Rafael no quiso por su carácter particular y por eso entró Fernando Fernán Gómez. Escribir un guion es una obra literaria y además de las de mayor enjundia, porque no se suele pensar y se suele reconocer, pero es igual, te lo digo yo, un guionista es un tío que inventa una situación, unos personajes, unos problemas unos diálogos. Entonces, ¿qué le falta para ser un escritor? Nada ya lo tiene todo⁴³⁰.

De esta forma, Borau mantiene postulados cercanos a otros cineastas como Charlie Kaufman o, por citar uno más cercano, Guillermo Arriaga, al considerar que el guion es un género literario, en oposición a autores como Tarkovski, Cronenberg o Vicente Aranda. Una tesis que obtuvo el reconocimiento institucional cuando el presidente de la Real Academia Española de la Lengua (RAE), José Manuel Blecuá, el mismo día de la muerte de Borau, anunciaba la creación de un premio de guiones cinematográficos en lengua española. En este sentido, los guiones de Borau que no llegaron a convertirse en film, al no poder vencer los obstáculos de carácter coyuntural o económico, adquieren una extraña autonomía, despertando el interés en un público especialista, mientras que si se niega su vinculación al género literario se quedarían en una “extraña tierra de nadie”. En cualquier caso, guion y película generan una realidad compleja hasta el punto de que, en ocasiones, el guion puede no guardar una relación directa con el rodaje, por no hablar de las películas que se han rodado sin tener elaborado un guion previo, construyéndose en paralelo a la realización. Sin duda, así como una obra fílmica no puede reducirse sólo al guion, tampoco puede prescindir de él. Del guion a la película hay todo un proceso ulterior de creación y elaboración, del mismo modo que ocurre en la elaboración del proceso escrito, que necesariamente deberá tener una buena estructura y un buen sentido narrativo. De ahí el empeño

habla de una norma, un modelo de competencia, un término de clasificación (“Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, en *ibíd.*, p. 155); y Ryzsard Nycz, citando a su vez a Laurent Jenny, los define como estructuras textuales, continuamente presentes en la mente del que escribe, de tal forma que “se trazan a sí mismos como límites, una prescripción sobre cierta cantidad de estructuras para realizar” (“La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos”, *Criterios*, México, Casa de la Américas/UAM, 1993, p. 104). Por su parte, Juan D. Vera Méndez nos recuerda que “por el hecho de que el guion cinematográfico sea un proceso más de ese complejo sistema semiótico que es el cine, no es óbice para que no se lo pueda contemplar como género literario [...]. Un género no es otra cosa que un discurso que una sociedad ha institucionalizado en una serie de propiedades y que son percibidas como norma para el lector (Juan Domingo Vera Méndez, “El guión cinematográfico como género literario”, en *Cine y literatura: el teatro en el cine*, en Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán (eds.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, p. 7).

⁴³⁰ En una entrevista concedida a Patricia González el día después de recoger el Roel de Honor de Medina, “A la literatura española le afecta menos la crisis que al cine”, *El Norte de Castilla*, 2 de abril de 2009.

personal de Borau por que Rafael Azcona entrara en la RAE, tal y como recordó en su discurso “El cine en nuestro lenguaje” y como sostuvo en una entrevista con Antón Castro en 2010:

¿Qué le faltaba? Nada. Era un escritor extraordinario. La escritura de guion es un ejercicio de creación literaria: desarrolla un tema, crea estructuras y diálogos, inventa personajes. ¿Acaso ser guionista de cine es menos que ser un dramaturgo o un novelista?⁴³¹

Y precisamente, si para Borau, como para Azorín, uno de sus escritores favoritos, el problema del cine español era que los directores no saben escribir. Borau, fue buen escritor, por eso escribió buen cine y buenos cuentos, volcando en ambos un lenguaje rico y vivo de narración segura⁴³².

3.3. LA NARRACIÓN FÍLMICA

Las imágenes que yo ruedo son, más o menos, las que ya he inventado antes, y aunque siempre debes estar atento a lo que te ofrezca la realidad inmediata del rodaje, lo cierto es que no soy un director demasiado abierto mentalmente a ese tipo de inspiración momentánea. Antes de rodar, la imagen ya está pasada por un colador, ha sido previamente depurada y controlada⁴³³.

El lector (crítico o espectador) no es ajeno al texto fílmico, ya que, en cierto modo, lo construye como tal. En la noción de texto fílmico, conviven dos conceptos netamente diferenciados: existirá por un lado uno o varios remitentes -en cuanto a la emisión textual- y por otro un espectador -receptor- que operará sobre el texto fílmico completándolo, en un intento de apropiárselo a medida que lo va reconstruyendo e

⁴³¹ Antón Castro, “Entrevista: José Luis Borau”, 17/04/2010. <http://antoncastro.blogia.com/2010/041702-entrevistas-jose-luis-borau.php>

⁴³² Varios destacados especialistas han analizado pormenorizadamente los 76 artículos que Azorín dedicó al cine, unos pocos de ellos escritos en la década de los veinte, aunque la mayoría los realizó cuando triunfaba el Neorrealismo italiano, para posteriormente escribir en 1955 *El efímero cine*, el mismo año en el que se rodó *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem y se celebraron las famosas conversaciones de Salamanca, colaborando en la ruptura con el monolitismo estático que había dominado la década anterior. Para más datos puede consultarse Antonio Díez Mediavilla, “Cine y teatro superrealista en Azorín”, *Anales Azorinianos*, 4 (1993), pp. 425-438.

⁴³³ Entrevista de Rosa Añover, *Cine Nuevo*, núm. 7 (marzo-abril 1987). La idea de la cita aúna la construcción del guion y el proceso de elaboración recientemente estudiado con su plasmación en el texto fílmico, como dos caras de una misma moneda que definen su concepción cinematográfica.

interpretando. Esta distinción permite articular, desde el punto de vista metodológico, dos posiciones espaciales y temporales diferenciadas, y facilita un acercamiento a la realidad de la lectura –recepción- como proceso final del film. De esta forma, se entiende que todo análisis debería acercarse a la estructura narrativa del texto fílmico y al análisis del dispositivo que conecta el espectador con la imagen en la pantalla y a la deconstrucción de la mirada⁴³⁴. Atendiendo a esta realidad pretendemos, en la medida de lo posible, no subrayar tanto el espacio del texto fílmico -no siempre tan evidente: la sala de cine- con el fin de centrarnos en el “agente discursivo” que se encuentra tras la cámara y así analizar los papeles establecidos entre enunciador-enunciario y emisor-receptor.

3.3.1. El estilo de Borau

a. El ojo narrativo

*El estilo es consecuencia de lo que se quiere contar.*⁴³⁵

En su perspectiva sobre el realismo, la puesta en escena y los recursos técnicos que se mantienen al servicio de la historia, Borau se aleja de tradiciones formalistas, proponiendo textos en los que prevalece el qué y no el cómo. El lenguaje se impone, no tanto como artificio, sino como resorte con el que narrar. En esa fidelidad al narrar, repetida a lo largo de su carrera cinematográfica, se percibe su estilo, reflexivo y descarnado, producto de una compleja dramaturgia interna y de un inteligente distanciamiento crítico hacia lo mostrado. En ese mundo ficcional, entre lo cotidiano y lo estrambótico, es donde se entrevé su férrea planificación, sustentada en planos cortos y breves que enclaustran a los personajes –como ocurre en *Hay que matar a B.*

Esta idea se vincula a la representación de la realidad, de ahí que Borau intente filmar con un mismo y único objetivo (o lente), para generar una especie de tiempo continuo. La realidad queda seleccionada por el autor y nos invita, de manera “voyeurista”, a recrearnos en sus historias, entendiendo que *voyeur* es el ‘mirón’ u

⁴³⁴ La textualidad -la condición coherente y significativamente autónoma de los elementos que integran el discurso cinematográfico- se pone en relación con la noción de macroestructura, principio de organización gracias al cual resulta comprensible la realidad. Las escenas cinematográficas del film reflejan la presencia de lo mostrado, así como de quién *muestra* y de *a quién se muestra*. Ese *quién muestra* congrega una serie de operadores que trabajan en el texto fílmico, como “sujetos lógicos” que actúan en el juego de relaciones enunciador-enunciario. Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 78.

⁴³⁵ Borau, en su clase de guion cinematográfico. Recogido por Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 208.

‘observador’ que obtiene placer –en este caso estético y cognitivo- al mirar planteamientos a través de otros ojos. Una ficción de aparente realismo, complementada con la disposición de la cámara en el sitio adecuado, para evitar cualquier tipo de fallo/salto de *raccord*. Ante la evidencia de que un ojo no puede cambiarse y que necesariamente ha de ser el mismo durante toda la historia que se visualiza, Borau decide no cambiar continuamente de lente y ofrecer mínimas adaptaciones visuales.

En la diferencia de luz en los espacios o en la adopción de un primer plano para anteponerlo a un plano abierto, el cine, de alguna manera, engaña al espectador, por lo que Borau, desde su heterodoxia realista, obliga al receptor a abandonar sus reservas y participar de manera activa y total en el texto. Ciertamente es que para “escribir con luz y movimiento”, Borau defiende que el cineasta debe hacer uso de la cámara y conocer las posibilidades que esta ofrece; además de manipular la luz adecuada, deberá seleccionar una gama de tonalidades, operar la velocidad del movimiento y adecuar el espacio y la perspectiva de la toma. Mientras que en el cine, la lente de la cámara capta la luz de la escena y la transmite hacia la superficie plana de la película para formar una imagen que represente el tamaño, la profundidad y otras dimensiones de la escena, el ojo humano subjetiva lo que ve basando su “perfección en cierta imperfección”. Es decir, a diferencia de los ojos, las lentes de la cámara pueden intercambiarse y cada una de ellas puede presentar relaciones de perspectiva de distintas maneras -tanto en la longitud focal como en la profundidad de campo y el enfoque-, por lo que este subterfugio genera un evidente engaño en el receptor, quien, de manera indirecta, está asimilando “distintas perspectivas”, mientras forja “una perspectiva única” con sus ojos. Borau intenta poner esta idea en práctica en un primer momento en *La Sabina* y posterior y fundamentalmente en *Leo*, en la que se intenta contar la historia sin ningún tipo de truco óptico⁴³⁶, como homenaje al *kino glaz* (‘cine-ojo’), que muestra la simpatía del director por el documentalista soviético Dziga Vertov, el fundador del noticiario *Kino-Pravda* (‘Cine-Verdad’).

⁴³⁶ El cine de Borau evita trucajes profilmicos y se aleja del uso de este tipo de códigos específicos, pues, aunque en teoría sólo ocupan un lugar débil en la construcción del texto, los filmes tienden a recurrir a ellos cada vez con más frecuencia. Estos “juegos” serían, para Metz, “análogos a los de los prestidigitadores”. En Christian Metz, “Trucaje y cine” (1971), en *Ensayos sobre la significación en el cine* (1968-1972), Madrid, Paidós, 2002, vol. 2.

En principio, Borau es ajeno a barroquismos formalistas o taxonomías caligráficas descriptivas, que algunos especialistas vinculan a la puesta en escena del cine más clásico⁴³⁷, y mantiene una propuesta fílmica basada en leyes fundamentales de la cinematografía, tales como el uso del plano/contraplano. Plantea así una construcción fílmica que permite al espectador ser una suerte de mediador invisible entre una explosión de miradas; un participante ficticio en la fantasía de la película. Borau adopta, por respeto a ese receptor, una fidelidad que no recurre a concesiones explicativas y por él, en suma, introduce de manera tenue y suave la tensión narrativa, sin que decaiga la acción de “la realidad” presentada.

En la entrevista anteriormente citada, nuestro autor afirmaba que “La realidad es multiforme, infinita, es algo superior a nosotros, no puede aprehenderse tal cual. Hay que recrearla”⁴³⁸. Del mismo modo, a la hora de hablar del lenguaje simbólico de sus películas señala: “Los símbolos sólo tienen valor cuando no pretenden serlo. Son como los testigos de un juicio: sólo valen cuando nada tiene que ver con el acusado” [...] “no se crean, resultan. Por eso tienen fuerza”⁴³⁹. Son varios los objetos que adquieren protagonismo simbólico, como la botella a la que se aferra Lola Gaos en *Furtivos* -como hace con su hijo, bebiendo siempre a solas como parte de un microuniverso del que no se quiere desprender- o la navaja en *Leo*, que recuerda el origen rural de Salva desde el primer momento en que aparece con ella –cuarta secuencia, en los aseos del servicio de vigilancia (interior noche)-, abriéndola y repasando su filo⁴⁴⁰. En *Río abajo/On the line*, el papel desempeñado por las botas camperas, el sombrero y la máquina de escribir “Speak & Spell” recrea el imaginario de Texas de manera ambivalente. Por un lado el Texas de los cowboys: las botas y el sombrero se vincularían tanto al *western* como a otros filmes clásicos que evocan a personajes de Texas como *Midnight Cowboy* (*Cowboy de medianoche*, 1969) de John Schlesinger, en los que el protagonista texano

⁴³⁷ Estas normas formales y las funciones se crearán, tomarán forma y encontrarán apoyo dentro de un modo de producción: un conjunto de objetivos económicos determinados, una división específica del trabajo y modos particulares de concebir y ejecutar lo cinematográfico. Si bien no existe ninguna película totalmente “clásica”, pues todas representan un equilibrio inestable de las normas clásicas, es posible identificar el clasicismo como modelo que enfatiza la armonía formal, la destreza técnica y el control de las respuestas del espectador.

⁴³⁸ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 190.

⁴³⁹ *Ibíd.*

⁴⁴⁰ Según apunta Borau en su guion, “esta es “evidentemente antigua y rústica”. En *Leo. Guion cinematográfico y storyboard*, Madrid, Ocho y Medio, 2000, p. 12. Se trata de una obra en la que ha participado “El Imán” y en cuya colección Espiral ha publicado los guiones de *La lengua de las mariposas*, *Nadie conoce a nadie*, *Secretos del corazón*, *Los amantes del círculo polar* y *Abre los ojos*.

Joe Buck no deja atrás su genuina indumentaria tejana cuando se traslada a Nueva York permitiendo subrayar su procedencia en medio de la urbe, al ritmo de la mítica canción “Everybody’s Talkin’ At Me”. Por otro lado, el “Speak and Spell” recoge un elemento electrónico de la época de la compañía Texas Instruments, que estaría en vigor desde 1978 hasta 1992, vinculado también a la cinematografía con películas como *E.T.: The Extra-Terrestia* (*E.T.: El extraterrestre*, 1982) de Steven Spielberg. Dos mundos diferenciados pero pertenecientes al citado imaginario de Texas, que nos recuerdan que toda imagen desprende una simbolización fruto de la formación cultural de quien la percibe.

Al margen de las posibles lecturas que se puedan dar a la intencionalidad del autor de plasmar “su porción de realismo”, las imágenes en los filmes de Borau se muestran “con pureza”, sin necesitar de más explicación que su presencia. Precisamente a través de estas imágenes nos llega la fuerza evocativa de su cine, haciendo que sus películas adquieran un formato muy abierto, que deberá cerrar el propio espectador. Su intención es que sus imágenes, como las de Godard, sean utensilios transparentes al servicio del argumento, al mismo tiempo que sugieren y provocan la reflexión:

Las imágenes son el fruto macerado de nuestras ideas, de nuestro proceso cognoscitivo, por decirlo así, de nuestra fisiología intelectual, aunque ellas, las imágenes, alumbren a su vez una nueva reflexión y vengan a ser como los eslabones pares de esa cadena sin fin que es el conocimiento humano siendo la necesidad de la imagen consustancial a la condición humana, su presencia contribuye a que la condición humana mejore⁴⁴¹.

A la hora de concretar las imágenes en objetos se les acaba confiriendo una realidad significativa tanto en su función taxonómica como en su apariencia, que remite a una coordenada simbólica/metafórica, a un significado. Borau es plenamente consciente de esta doble posibilidad subyacente en la interpretación de los objetos y de la realidad. De esta manera, sin pretenderlo, sus imágenes acaban siendo simbólicas, haciendo de un objeto aislado un mundo significativo. En el caso de la navaja en *Leo*, por ejemplo, el hecho de que Salva la conserve indica no sólo su origen rural, sino cómo usa un lenguaje particular y opuesto al mundo urbano. De la concreción de algo material se pasa al significado simbólico: al mismo tiempo que se señala la exclusión del protagonista en la urbe, se señala la violencia que representa la navaja. De esta forma, la

⁴⁴¹ Borau, “Lecciones de cine”, ciclo de conferencias citado.

secuencia hace que se agrande el sentimiento de extranjería, al convertirse en un extraño socialmente, como persona que no acaba de adaptarse a las normas y al lenguaje impuesto en la nueva coyuntura.

Esta concepción del cine como imagen –ya que lo que no está en la imagen no está en el cine– supone para Borau la necesidad de que todo texto fílmico tenga una coherencia o unidad visual, al igual que una unidad narrativa. Sólo así los elementos incontrolados que pueden aportar las imágenes, por múltiples que sean, acabarán remitiéndonos a la historia. Por su parte, las lecturas de la imagen fraguarán en múltiples posibilidades, tantas como “tipos de espectadores”, especialmente en su film más simbólico: *Furtivos*. Cabe señalar que para Borau los símbolos sólo “tienen valor cuando no pretenden serlo”⁴⁴². Sin embargo, ante el peso histórico del momento, lo cierto es que todo en el film adquirió una dimensión simbólica, empezando por los propios personajes⁴⁴³. En efecto, la evidente carga significativa del film, realizado en medio del proceso de descomposición del régimen franquista, no excluye que, al mismo tiempo, sea una fábula universal, consolidada como un “cultural blockbuster”, tal y como la definió cierta crítica internacional⁴⁴⁴. Esto es debido también a su relación con el mundo de los cuentos, de la mano de Manuel Gutiérrez Aragón. De esta forma se conseguía reformular unas hechuras naturalistas para transformar un drama rural ubicado en la España franquista y vincularlo al mundo de las hadas, en la configuración de un “cuento negro” opresivo y de exacerbada violencia. En este sentido, la vinculación de *Furtivos* con géneros distintos como el drama y lo fantástico, permite relacionarlo con filmes tan alejados en el tiempo y la forma como por ejemplo *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro⁴⁴⁵. Sin embargo, a diferencia de esta película, la de Borau, aunque también sea una historia violenta mostrada sin compasión, aparece más contenida. En cualquier caso, con *Furtivos* las imágenes alcanzan una multiplicidad de significaciones, atendiendo al contexto histórico, el drama rural y psicológico o “la fábula oscura”.

⁴⁴² Borau en Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.* p. 190.

⁴⁴³ A este respecto Luis Martínez de Mingo sostiene que el hecho de que el film “tomara el carácter de símbolo emergiendo de su existencia real, sí era comprensible [ya que] el ideal de todo autor es que sus criaturas resulten tan valiosas que lleguen a ser simbólicas”. *Op. cit.* p. 84

⁴⁴⁴ Por ello acabaría siendo seleccionada como candidata española al Óscar de Hollywood y obtendría una resonancia pública que desbordaría todas las expectativas de sus responsables.

⁴⁴⁵ La obra fue escrita, producida y dirigida por el mexicano Guillermo del Toro y suponía su segundo trabajo inscrito en la guerra civil española y la posguerra, tras *El espinazo del diablo* (2001), como parte de una trilogía que concluiría con la futura 3993.

b. Un cine de autor

*Borau tiene en su cine más sabiduría sobre la condición humana que muchos libros obstinados en enseñar y moralizar*⁴⁴⁶.

A pesar de que Borau no pretendía que se encasillara su producción como propia de un “cine de autor”, tras la visualización del total de sus películas, se aprecia una serie de características que hacen que su obra cinematográfica sí responda a esta calificación, presentando una personalidad propia. De la misma manera que existe un tipo de cine *berlanguesco* o *berlanguiano* con unos elementos netamente definibles, el de Borau responde a unas características que permiten aceptar el adjetivo de *boraniano* para definirlo⁴⁴⁷. El término en cuestión es definido por el propio Borau de la siguiente manera:

El adjetivo con que, desde las páginas de la prensa, desde las de un libro y, por supuesto, en la misma calle, se califica desde hace mucho ya a un personaje, a una situación o a un hecho que reconocemos propios y característicos de nuestra peculiar forma de movernos y comportarnos en la vida. De un brochazo, queda reflejada la repulsa, el ridículo, una buena dosis de indulgencia, otro tanto de comprensión, algo de jarana con gotas de amargura y, muy escondido, casi imperceptible a primera vista, un cierto orgullo también⁴⁴⁸.

La intención es, pues, intentar definir *boraniano*, esto es el estilo de Borau, una tarea –la de concretar las características de un autor –que siempre resulta especialmente

⁴⁴⁶ L. Carbajo, “Relato de navaja entre cartones”, *Turia*, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁴⁷ De hecho *berlanguesco* y *berlanguiano* se han incorporado al lenguaje popular como definición de un tipo de comedias que mantiene cierto tono surrealista, junto a un encadenamiento de enredos, situaciones corales y recursos humorísticos. Como decía Fernando Fernán Gómez: “Es el único de nuestros cinematógrafos que ha dado con su nombre origen a un calificativo. No en el ámbito de las artes, como se puede decir de una narración que es galdosiana, valleinclanesca o proustiana, o de un nuevo director, que es felliniano, sino en el ámbito de la vida común, lo que sucede muy raramente. Refiriéndose a unos personajes, a un suceso, podemos oír que son ‘como de Berlanga’ y aunque algunos de los que escuchan pueden creer que el que habla se refiere a Berlanga del Duero, muchos saben a lo que se refiere en realidad”. VV. AA., “Fernando Fernán Gómez”, *Nickel Odeon. Monográfico sobre Berlanga*, 3 (verano 1996).

⁴⁴⁸ José Luis Borau, “Berlanguiano”, *El Cultural*, 16-10-2009, disponible en el link http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/26011/Berlanguiano. Borau fue el responsable de la iniciativa de proponer al mundo de la cultura y el cine españoles, la creación de una definición consensuada para otorgar de significado a la palabra *berlanguiano* e incorporarla al *Diccionario de la Real Academia Española* alegando que su significado –a diferencia que el de *boraniano*– está extendido en la sociedad.

complejo para la crítica especializada⁴⁴⁹. Sin duda alguna, el concepto de estilo es resbaladizo e inasible ya que hace referencia a un análisis que busca los elementos comunes en los textos de un autor –y no así los diferenciados- y, por tanto, muchas veces puede ser manipulable y manipulador. Mientras que para algunos exégetas del cine, el estilo es la verdadera razón de su cinefilia como puesta en escena de los principios cinematográficos que manifiesta todo film, para otros el estilo se vincularía a las características de la mirada de un director y la formalización visual y sonora de los filmes. Esta última acepción, tanto por su reduccionismo -pues todo se limitaría a hablar del aspecto más material del cine- como por su capacidad de generalización –pueden existir tantos estilos como autores- tiende a ser la más usada por los especialistas. Esta realidad obvia que el estilo es en esencia la narrativa del film, es decir tema y forma, contenido y contingente, el qué y el cómo. En el *Diccionario de la Real Academia Española*, se recoge, en su tercera y cuarta acepciones, una definición genérica del término *estilo*:

- 3. m. Modo, manera, forma de comportamiento. Tiene mal estilo.
- 4. m. Uso, práctica, costumbre, moda.

Se establece así una manera individual y otra colectiva en el estilo, que responden a características determinadas. Tal diferenciación se mantiene en la quinta y séptima acepciones, si bien recogiendo las posibilidades de la palabra vinculada al lenguaje y al arte:

- 5. m. Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador.
- 7. m. Conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época.

En este apartado pretendemos aunar los temas y las formas de Borau, entendiendo que ambos se juntan en las narrativas planteadas por el cineasta y, por tanto, que los dos forman parte de su estilo. Se trata de una huella identitaria que aúna forma y contenido y que, en su caso, se puede concretar en un intento por explicar lo terrible que puede ser la vida, a través de un universo propio, más que subrayar la genialidad de ese universo.

⁴⁴⁹ Sin duda alguna, el estilo de los cineastas es uno de los temas que más han dado que hablar a los cinéfilos y analistas y, sin embargo, apenas existen trabajos de investigación que no sean biografías, sin llegar por lo general a una definición del concepto. Por ello, realizar un análisis metodológico y riguroso es una tarea ardua y compleja. En cualquier caso, como tantos otros autores, entendemos que la obra de Borau mantiene rasgos propios -ya sea cinematográficos o literarios-, por lo que es posible realizar un análisis de los mismos para definir su estilo.

Si en los años sesenta, en varios países de Europa y América, aparecieron movimientos como la *Nouvelle Vague*, *Free Cinema*, *Cinema Nuovo*, *Terzer Cine*, *New American Cinema*, *Underground* o simplemente cine independiente, sostenidos por directores-teóricos que pretendían romper con las formas tradicionales y buscar nuevas fórmulas expresivas y narrativas, Borau no se aleja del “realismo” sino que lo realimenta y lo refuerza. En este sentido, nuestro autor comparte con estos movimientos cierta rebeldía, al huir de la conformidad, defendiendo como ellos un estilo personal, adquiriendo un compromiso con la realidad y dando testimonio de la sociedad de su época, e incluso de la cara oculta del mundo. Pero, en sus trabajos, la libertad creadora no implica dejarse llevar por la intuición o la improvisación y menos aún realizar experimentos. Es más, cuando como productor y promotor de ciertos festivales defiende un cine más experimental, lo hará sin renunciar a sus principios cinematográficos, al entender que el cine es un medio comunitario en el que hay que dejar innovar a las nuevas generaciones.

Obsesionado por el contenido –algo vinculado en gran medida a lo extracinematográfico-, Borau rompía el pacto tácito, silencioso pero válido, entre autores y espectadores de finales de los años sesenta, al construir textos sólidos e intemporales bajo un resorte clásico. Enemigo del barroquismo, como dudoso método de subrayar la presencia del realizador mediante movimientos y encuadres rebuscados, Borau considera que la cámara es ante todo un instrumento y no una finalidad: “hacer depender el estilo de una película de que la cámara haga notar su presencia, de las angulaciones inusuales o del tiempo de duración de los planos es una idea primitiva y troglodita”⁴⁵⁰. Su estilo se vincula así a “una manera de ser” y no a “un pretender ser”, haciéndose innecesaria toda retórica expresiva en cuanto niega la propia especificidad gramatical del cine y por tanto su función, a saber, construir y contar a través de imágenes. Una tarea arduamente complicada, ya que, tal y como apuntaba el director, es imprescindible que un texto filmico “no resulte esquemático pero que todo quede claro y que sea comprensible sin añadir cosas explicativas es difícilísimo”⁴⁵¹.

Su estilo se perfila ya en sus guiones, pues aunque le cuesta mucho escribirlos (se lamenta de que el guion de *Tata mía* le llevara un año y medio terminarlo y el de *Mi*

⁴⁵⁰ Borau, en la entrevista de Miguel Marías, *Dirigido por...*, 25 (julio-agosto de 1975).

⁴⁵¹ *Ibíd.*

querida Señorita otro año), en ellos se evidencia su conciencia formalista y su complejidad temática. Es por eso por lo que, en parte, le lleva tanto tiempo escribir guiones, si bien es cierto que *Furtivos* lo escribió rápidamente, algo que achacaba a su colaboración con Gutiérrez Aragón, “pero aun así –recuerda- lo redactamos cinco veces”⁴⁵². En ellos se aprecia, como ya se ha apuntado, cómo Borau apuesta por disimular la complejidad temática, aunque sólo sea por la elegancia de su realismo, adentrándonos en él a través de una “aparente sencillez”. Riguroso en la metodología y planificación, siempre se preocupa por la fuerza cinematográfica con la que carga sus narraciones, siendo capaz de acercarnos a sus personajes con una mirada significativamente descreída, pero al mismo tiempo feroz y verosímil.

Como hemos afirmado, Borau rechaza retóricas ampulosas y falsos prosaísmos, manifestando una voluntad antirretórica -o si se prefiere, manteniendo una retórica de la antirretórica-, sin menoscabar un exigente cuidado del estilo. Él mismo, citando a Azorín, reafirmaba su definición de estilo de la siguiente manera: “La sinceridad unida a la fisiología da lugar al verdadero estilo”⁴⁵³. Coherente con sus convicciones, desde el comienzo de su filmografía, su obra se caracteriza por una gran vertebración. Confrontándolo con otros autores, esta característica bien puede responder, en parte, al hecho de haber empezado a adentrarse en la producción a una edad avanzada, manteniendo unas ideas muy asentadas sobre el cine y sobre la realidad que cuenta. De ahí que en sus primeros textos fílmicos, incluso en los de encargo, se puede encontrar ya un destello de lo que será su creación, coherente en su constante intento por renovarse, pero sin traicionar nunca su concepción cinematográfica, estética y moral, constituyendo una personalidad propia frente a una “estandarización” del cine popular que inunda las salas.

La consistencia y modernidad de sus textos está basada precisamente en la preservación lógica del mundo dramático y la inviolabilidad de las leyes que lo rigen, si bien reconstruye las normas de los géneros audiovisuales para que el texto no tenga que doblegarse ante ellos, sino más bien al contrario. Sus relatos son consistentes porque no contradicen sus propios postulados. De una manera más teórica, se puede decir que sus

⁴⁵² Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁵³ José Luis Borau, *Lecciones de cine, op. cit.*

relatos fílmicos son consistentes porque no contradicen sus propios postulados⁴⁵⁴, no se oponen a la estructura de “verdades relativas”, por lo que el espectador no verá contradicción en las leyes que propone. En otro nivel, la consistencia de sus filmes remite a reglas más profundas que subyacen no sólo en el universo moral que rige los textos, sino en el propio Borau. Esta es su verdadera manera de crear un cine de oposición. Aunque Thomas Mann apuntaba que la “rebeldía” u oposición a lo establecido tiende a ser propia de la juventud, impetuosa y llena de energía -“En arte todo recién llegado se esfuerza hacia una forma inédita”⁴⁵⁵-, en el caso de Borau ocurre todo lo contrario, ya que los motivos de esta “renovación clásica” se sustentan en el hecho de tener una edad más serena cuando comienza a hacer cine, al igual que una formación más consolidada y asentada.

Este *estilo borauiano* se vincula, pues, en un primer momento a su antirretoricismo como director, renunciando sistemáticamente a cualquier efecto gratuito en la puesta en escena, manteniendo una austeridad estilística barrojana y unamuniana. De manera paralela, se vincula también a una aparente sobriedad argumental, transparente y ordenada, que sigue una planificación diáfana para narrar historias supuestamente convencionales, pero por las que fluye una significativa transgresión. En *Mi querida señorita*, Borau representa las paradójicas consecuencias de la política sexual del franquismo como una anomalía monstruosa y antinatural; en *Furtivos*, lo hace mediante la explicitación de la violencia y la perversión de los personajes, y en *Río abajo*, con el mero hecho de que una prostituta mejicana sea la heroína que se enfrenta a un perverso policía norteamericano (lo que supone una ruptura con el cine más convencional, al mismo tiempo que condiciona la respuesta del público):

Hay dos cosas en la película que los americanos nunca han podido aceptar: la debilidad y simplicidad del chico protagonista y el hecho de que al final sea una mejicana la que mate a un policía americano. Yo era consciente de eso desde el primero momento y tengo, incluso, algunas cartas de Barbara Probst Solomon advirtiéndome de que no sería admitido por el público. La inexperiencia y la ingenuidad de Chuck hacen que ella lo desprecie un poco y no lo tome demasiado en serio, al mismo tiempo que su simpleza resulta un tanto conmovedora⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ Como apunta Diego Galán, en *Hay que matar a B* Borau “utiliza elementos de diversos y hasta antagónicos géneros cinematográficos para crear una progresión dramática que anule los valores convencionales de esos géneros, pero que se sirva de ellos para perfilar más claramente las intenciones ideológicas del problema que plantea”. En Diego Galán, *Triunfo*, 21 de junio de 1975, p. 65.

⁴⁵⁵ Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Barcelona, 1951, p. 191.

⁴⁵⁶ Recogido por Heredero, *op. cit.*, p. 391.

Esta transgresión temática se presenta también en la ruptura que plantea su cine frente a los géneros cinematográficos clásicos. Si en un principio Borau se acoge a un género es para “traicionarlo” después. En efecto, dado que entendía que adscribirse a un género suponía cierto servilismo, en sus filmes (obviando sus dos primeros largometrajes), no siguió un tipo determinado de género audiovisual, ni siquiera en textos aparentemente más encasillables como *Niño nadie* o *Tata mía*. En este último film, por ejemplo, esta realidad se aprecia desde el principio, manteniendo una coherencia fílmica que hace que la película no se resienta y, por tanto, al menos teóricamente, no pueda decepcionar al espectador. Borau construye un discurso que sigue un “género personal”, no suponiendo necesariamente un cine “provocador”, sino un ejercicio de estilo que se aleja de los cánones establecidos por un tipo de cine más comercial. Sin embargo, a pesar de este postulado, sus filmes no son complacientes con el espectador, al dejar circunstancias y hechos no demasiado explicitados en ocasiones y en los que, sin embargo, el arte y el instinto dan su auténtica dimensión. De igual manera, el lenguaje de los personajes aparece en su estado puro, al servicio del entorno, en vinculación con la atmósfera que los atrapa y oprime de forma desgarradora, ofreciendo un cine que, por momentos, parece no tener límites. No es de extrañar que en las notas previas al rodaje de *Tata mía* Borau apuntara lo siguiente:

Los diálogos de la película se recogen aquí a título orientativo, sólo con un criterio argumental. Por reflejar la historia ambientes y personajes del lumpen madrileño y pretender un máximo realismo, será preciso recurrir al oportuno asesoramiento, una vez llegado el momento de los ensayos de la filmación. Así, por ejemplo, Salva y algunos de sus colegas deberán incurrir con cierta frecuencia en laísmos, y leísmos improcedentes, o en expresiones como se me, de que, trajistes, etc⁴⁵⁷.

Barthes plantea cómo nuestro entorno puede ser entendido como un “discurso”, en el que los objetos, como signos, son susceptibles de que se les aplique la misma actividad, a saber, la lectura; de suerte que el lector es el verdadero encargado de cerrar el texto. Un objeto cualquiera, a través de su lectura, quedará impregnado de un segundo sentido, difuso e ideológico, que envuelve la recepción del sentido “connotado”. No pretendemos entrar en profundidad en la ejemplificación de la simbología del lenguaje boraniano, sino más bien relacionarla con su narrativa con la intención de enriquecer su expresión visual y su rechazo de “las impurezas

⁴⁵⁷ Borau, *Leo, op. cit.*, p. 7.

explicativas”, trabajando a favor de lo implícito y en contra de lo explícito. La metáfora obtenida a través de la introducción en sus textos de objetos y elementos que acompañan la historia no se traza en paralelo a la acción, sino más bien en perpendicular, comentándola y enriqueciéndola. Elementos como el vestuario –se supone que los personajes se visten según su personalidad, posición social o profesión, por eso debe ser lo más natural e imperceptible posible- u objetos que “acompañan” a los personajes -como la pulsera de Klaus en *Crimen de doble filo*, los cromos de las chocolatinas que guarda Pal Kovak y la rosa mustia que el mismo reserva para Julia- permiten matizar los personajes a la vez que revelan sus significados⁴⁵⁸. Al igual que el entorno de los personajes es generador de mensajes, estos elementos tienen que ser entendidos en su capacidad “connotativa”, lo que pone en evidencia su selección, disposición y encuadre; como los primeros planos del cabás colegial en *Furtivos* o el juguete electrónico (*Speak and Spell / 'Habla y deletrea'*) que aparece en *Río abajo*, para aprender a hablar y escribir en inglés. De esta forma, dado que la cámara recorta el espacio y delimita un fragmento de un horizonte, en sus encuadres insiste en su composición, como construcción y artificio al mismo tiempo.

Tratar al público como a un receptor válido, inteligente y autosuficiente, obliga a Borau a no traicionar la narración -con el uso y abuso de barroquismos y efectos especiales- y a centrarse en el estudio y la composición de las imágenes en espacios determinados, con la distancia precisa para configurar acciones determinadas (*proxémica*). Obsesionado porque sus mensajes sean nítidos, lleva a cabo un estudio meticuloso de las unidades básicas de la retórica visual, a través de la adecuada evaluación y la potencialidad de lo presentado al espectador. Precisamente esta planificación meticulosa provoca que junto al guion resulte imprescindible el *storyboard*, como ya hemos señalado, ya que para Borau los mejores guiones son aquellos que están escritos para ser rodados no para disfrutar con su lectura: “El guionista no describe en el guion una historia, sino que cuenta una película, es decir, describe las imágenes de esa película. El guion no es una narración “per se”, es una película contada narrativamente a través de imágenes”⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ “Cuanto más contradictorio, imperfecto... (en el cine “la arruga es siempre bella”), y menos se note su presencia, mejor para la película”. *Ibíd.*

⁴⁵⁹ *Ibíd.*

De esta manera, el estudio riguroso de la imagen no sólo refleja una realidad posible, sino que la hace visible⁴⁶⁰. Este marco referencial explica cómo los elementos que acompañan a los personajes y que acaban tomando protagonismo en los planos no responden a un capricho estilista y azaroso sino que sirven de valor autónomo que amplía significados, incorporándose con facilidad al resto de imágenes del texto fílmico. Esta característica supone, como tantas otras, un recurso estilístico en la narración que tiende irreversiblemente hacia la abstracción y el vacío, a través de una propuesta en la que “sin resultar esquemático todo queda claro”⁴⁶¹. Esto no quiere decir que sus textos acaben por ser trabajos fríos y cerebrales, sino que, en cierta forma, se renuncia a un cine más vital para abrazar unas formas mucho más estáticas y morales, que perfilan una mayor reflexión, sin perder su poder pasional, ante su fuerza evocadora. Las imágenes resumen así el desarrollo de la historia, tanto en lo argumental como en lo moral, mostrando una evidente densidad interior. De esta forma, huyendo de la retórica gramatical y de la enfatización visual, *Hay que matar a B*, *Tata mía* y más especialmente *Furtivos* y *Leo*, presentan un cine sumamente estilizado, fruto de una teorización y concepción del cine determinadas, pero también exigidas por el discurso interno de los textos, evitando que estos se conviertan en meros ejercicios estilísticos asépticos o frías ecuaciones, manteniendo por tanto su frescura y su vitalidad⁴⁶².

Conforme a lo dicho, en la definición de su estilo no debemos centrarnos sólo en las características de su mirada como director o en la formalización visual y sonora de sus historias. Atender a esta realidad sería reduccionista, al centrarse en el aspecto más material de su cine y no en su esencia. No se trata pues de diferenciar entre forma y contenido: aunque la forma crea el contenido, lo que prima es la armonía de la forma con el interior. En este sentido, al partir de unos presupuestos cinematográficos tan definidos, el cine de Borau se aleja del de los grandes maestros como Hitchcock o Buñuel, quienes no se plantearon qué estilo iban a conferir a sus películas, porque este

⁴⁶⁰ Michel Denis, *Las imágenes mentales*, Madrid, Siglo XXI, 1984.

⁴⁶¹ Entrevista con Miguel Marías: “Conseguir que no resulte esquemático pero que todo quede claro y sea comprensible sin añadir cosas explicativas es difícilísimo”, *op. cit.*

⁴⁶² En las reflexiones de Gutiérrez Aragón se hace también mención a la necesidad de la depuración icónica en pos de la expresividad: “Al igual que los cineastas europeos emigrados en Hollywood fueron depurando su propio lenguaje para conciliar lo que ellos querían hacer, y el sentido profundo de sus imágenes europeas, con la contundencia y los métodos del cine americano, también es probable que Borau, independientemente de sus propias concepciones, se haya visto obligado a ese proceso de despojamiento para tratar de hacer compatibles sus propias necesidades expresivas con la penuria industrial del cine español, forzosamente constrictiva del lenguaje al que aspira”. Entrevista de Borau con Gutiérrez de Aragón, *op. cit.*

fluía por sí mismo. Sin embargo, el estilo seco de nuestro director aviva la inquietud que provoca el relato y exige la participación del espectador, obligado a extraer sus conclusiones e imaginar lo que esconden los personajes en un pasado que se barrunta terrible. Un hecho que le acerca a un cine muy meditado, consciente y coherente, que, en última instancia, supone un ejercicio de sinceridad.

Como afirmaba el propio Borau: “El estilo también puede ser consecuencia de un propósito decidido y continuado. En mi caso, aspiro a que mis películas parezcan sencillas, aunque no lo sean por dentro y aun a riesgo de parecer simple yo mismo”⁴⁶³. El cine de Borau es un cine realista, que conduce a sus personajes al límite, “sin concesiones”, comprometido con su manera de ver, comprender, imaginar y recrear el mundo y más exactamente su mundo cinematográfico. Frente a estas características que podrían perfilar ese estilo que hemos calificado de *boraniano*, cabría añadir la consideración del texto fílmico como texto inabarcable. Como hemos ido viendo, Borau, desde el origen de la creación de la película hasta su finalización, pule una y otra vez el guion (o mejor, los guiones) y su filmación, con el fin de que cada detalle tenga su sentido y valor plurisignificativo. Cada encuadre, cada mínimo movimiento de cámara, cada longitud de plano, deberá ser exacto y habrá sido estudiado de la misma manera que las frases del guion, la selección de los personajes, la localización de decorados y el montaje final.

Del mismo modo que en el cine de Borau lo visual se subordina a los distintos factores perceptivos, conforme a una coherencia que responde a la lógica de la historia, también se busca una reflexión interna, acorde a una investigación de la capacidad expresiva y narrativa de las secuencias. La dinámica de las distintas opciones de acción que van abriéndose o cerrándose en sus textos fílmicos configurará un universo personal, perceptible en una temática que, en su finitud, paradójicamente, se presenta como inabarcable. Un paisaje y paisanaje propios presentados desde una abstracción descarnada (*Hay que matar a B, Niño nadie*) o un realismo estilizado (*Furtivos, Leo*), con personajes esclavos de sus propias limitaciones, en los que late una pulsión devastadora que sólo podrá aplacarse a través de otra posible fuerza capaz de equilibrar dicha tensión. El equilibrio que sólo puede establecer la otredad supone una redención social, centrada en la búsqueda del amor; ideal más que real, necesaria más que posible.

⁴⁶³ Borau en Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 191.

La teoría cinematográfica que asume Borau supone que la función principal del cine es plantear la narración trazada en el guion de la manera más fiel posible; al considerar que en la capacidad del cine de aproximarse a la realidad reside su gran ventaja y su mayor valor expresivo respecto a otras artes, como por ejemplo la literatura. Esto, como hemos visto, no niega la concepción artística del cine, sino más bien todo lo contrario. Eso sí, esta perspectiva no podrá subordinar el carácter fotográfico del cine a elementos estéticos, prefiriendo la composición de la imagen en profundidad (*deep focus*), para encuadrar una parte de la realidad de manera más directa, sin intervenciones que puedan suponer un desvío o una mala interpretación⁴⁶⁴. El propio Borau, en su experiencia como crítico del *Heraldo de Aragón*, admiraba “la honradez encomiable” de los directores que se atrevían a realizar textos arriesgados y honestos desde el realismo⁴⁶⁵. Y es en definitiva esa misma honestidad que busca el director aragonés la que la crítica ha sabido aplaudir. Desde una perspectiva realista, el lenguaje verdadero es aquel que “desaparece” frente al objeto representado. Esta concepción explica que se refiera al realismo como a un “estilo sin estilo”, lo que básicamente manifiesta no la ausencia de estilo -no hay obra sin estilo-, sino el hecho de que Borau cree una narración negando, en parte, su propia condición de convención.

Por ello, podemos afirmar que el estilo de Borau no sólo supone la aparente ausencia del director, sino que responde a un modelo de entender el cine que va mucho más allá, a una comprensión cinematográfica que envuelve todo el texto fílmico desde el comienzo del guion -que hará de irse modificando una y otra vez- hasta el montaje y la recepción, presentando textos tan reflexivos como heterodoxos. Borau configuró un cine tan alejado de los cánones establecidos como aparentemente convencional, con un corpus narrativo que, si bien no deja de ser altamente mimético en su estilo visual, revela una originalidad imaginativa, matizando la presentación de estados interiores a través de la contención, la ausencia de lo explícito y un estudio meticuloso del gesto y la imagen. Dado que la imagen fílmica difícilmente puede mostrar el pensamiento -verbalizado o no- directamente, ya que este no puede “verse” ni “fotografiarse”, Borau

⁴⁶⁴ De esta forma continuaría con la perspectiva planteada por André Bazin en *¿Qué es el cine?* (1958-1963), Madrid, RIALP, 1990.

⁴⁶⁵ Crítica a *La dama marcada* (*The President's Lady* (1952), de Henry Levin), recogida en *Un extraño entre nosotros*, *op. cit.*, p. 273.

opta por explorar el realismo como medio de expresión, con su propia perspectiva subjetiva, intrínsecamente fílmica, que acabaría definiendo su propio estilo.

3.3.2. Espacio y tiempo narrativos

*La realidad no es el grado máximo y llega a ser incomprensible si no se sabe interpretar, explicar, recrear o comentar.*⁴⁶⁶

El entorno de todo personaje implica sentimientos de propiedad y colectividad, según sea público o privado, interactuando con ellos conforme se sienta más o menos cómodo en él. Desde esta perspectiva, los espacios que envuelven los textos de Borau tienden a subrayar su individualismo, eludiendo espacios que inviten a la colectividad. La relación paisaje-paisanaje se presenta como dos caras de una misma moneda, con personajes impregnados de cierta tristeza vital, que se mueven en escenarios claustrofóbicos (herencia de Hitchcock, pero más naturalizada). En este sentido, a la hora de configurar sus personajes, Borau va elaborando una “escaleta o canevas” del estudio del personaje vinculada a su encuadre, situándolo en un espacio conforme a las posibilidades temáticas y contextuales y a la acción pretendida⁴⁶⁷. En el caso del espacio externo, el entorno natural, como el bosque de *Furtivos*, tendrá una carga significativa distinta según sea más o menos accesible al personaje. Del mismo modo, cuando se muestre más alejado del hombre -más virgen, como en el caso de la cueva de *La Sabina*- adquirirá una mayor dosis de misterio, vinculándose por lo general al mito femenino. Por su parte, el espacio habitado, ya sea urbano o rural, tenderá a ser siempre hostil, a excepción del pueblo de la Tata y el tío Bordetas en *Tata mía*.

Por su parte, el entorno privado de los personajes se extenderá más allá de la propia vivienda, mobiliario, coche y lugar de trabajo, pudiendo trasladarse a los objetos que llevan los mismos o a elementos que rozan el fetichismo, como la tienda de

⁴⁶⁶ Clases impartidas por Borau durante el último trimestre de 1987, en el primer curso de Técnica de Guion Cinematográfico, recogido por Heredero, *op. cit.*, p. 203. La cita responde a la necesidad de dotar de acción al espacio.

⁴⁶⁷ La scaleta o *step outline* es una lista de las escenas que componen la historia cinematográfica. Cada elemento de la lista consta de una o varias oraciones describiendo de una manera muy puntual los acontecimientos relevantes que van a configurar la escena. Algunos autores como Frank Baiz Quevedo prefieren usar el término de origen latino “scaletta”, en su estudio de cómo esta se elabora para convertirse en un tratamiento. Véase su artículo, “Aspectos teóricos y prácticos de la escritura del guion cinematográfico”, *Separata Encuadre*, Caracas, 27 (1990). Para más datos sobre el término en cuestión puede consultarse la obra de Antonio Sánchez Escalonilla, *Estrategias de guion cinematográfico*, Barcelona, Ariel Cine, 2010.

campaña de Teo en *Tata mía*. Este meticuloso cuidado para presentar a los personajes se percibe ya en sus primeras prácticas, su corto *En el río*, o incluso en sus primeros largometrajes, especialmente en *Crimen de doble filo*, en el que se muestran adecuadamente las descripciones de lugares. Es precisamente en este largometraje en el que se incorpora ya un espacio muy personalizado, por mediación de la abarrotada guarida del afinador, en la que, a través de un cartel, se observa un velado homenaje a Florián Rey de manera paralela a lo que ocurrirá en *Tata mía*⁴⁶⁸. Un ejemplo que permite contextualizar los espacios dentro de las diversas lecturas que pueden tener sus textos, en un plano más genérico y en un plano más especializado. Y es que, sin duda alguna, con *Crimen de doble filo* Borau presentaba una concepción detallista de los espacios, sin tropezar en ningún momento con una sobrecarga innecesaria. Hecho que permite dar mayor impronta a lo oculto; es decir, a pesar de que se obvie cierta información de un determinado personaje, esta puede ser revelada a través de la observación atenta de su espacio vital.

Los espacios se muestran así con sentido y con intención, y por tanto no son accidentales o -como en otro tipo de cine- un mero lugar en el que plasmar la acción. Son pequeños recovecos geográficos que sirven al espectador de fuente informativa sobre el paisanaje, hablando siempre de quiénes los pueblan. Si *La Sabina* es luminosa, pero misteriosa, como la figura que da vida Ángela Molina, *Furtivos* es un texto oscuro y fiero, como el rostro que encarna Lola Gaos. Del mismo modo, el espacio de *Tata mía* está más contenido, en relación al protagonismo de la clase burguesa, acomodada pero moralista, como la casa del padre de Elvira; o afable -como el pueblo de la Tata y el tío Bordetas-. En *Niño nadie* el espacio está constantemente cambiando, provocando una sensación de confusión -como ocurre con Evelio-. Y en *Leo* se presenta oculto y frágil -más que oscuro-, como la vida de sus protagonistas. Incluso el río que sirve de frontera en *Río abajo*, avasallador y turbulento, se funde con la pasión y la sensualidad que desprende Victoria Abril. En este sentido, son los actores y no los personajes los que realzan el espacio físico en el que conviven; de ahí que Borau transformara el guion conforme cambiaban los actores que iban a interpretar los personajes⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ Citado por Sánchez Vidal y Martínez de Mingo, entre otros.

⁴⁶⁹ Recuérdese a este respecto lo apuntado anteriormente en la parte de la construcción del guion.

Por otra parte, algo tan cotidiano como la vestimenta supone un campo de actuación y reflexión muy significativo para Borau, quien intenta dar con las prendas, complementos y accesorios adecuados y así poder definir y caracterizar a los personajes. Sus vestuarios comunicarán al público los detalles de la personalidad de un personaje y permitirán que los actores se transformen en personas nuevas y creíbles en la pantalla. Ciertamente, a pesar de ser consciente de esta realidad, no siempre pudo imponer sus caracterizaciones en el vestuario, tal y como revela el personaje de Michael en *La Sabina*, ya que el actor Jon Finch se empeñó en presentarse en medio de la Andalucía rural con un pantalón ajustado, una camisa ceñida al pecho y un gorro, acercándose más al estereotipo de "macho ibérico" que al de un escritor o intelectual. Esto propicia una falta de verosimilitud en su carácter, tal y como lamentaba el propio Borau:

Jon Finch se empeñaba en salir con unos pantalones estrechos y na gorrita, que no le pegaba para nada en su papel de intelectual. Supongo que estaba más en su salsa haciendo de macarrilla londinense de esos del Coven Garden en Frenesí de Hitchcock⁴⁷⁰.

Del mismo modo, el hipismo que impregna la vestimenta de Daisy dista del sugerido por el círculo o grupo de Bloomsbury. Sin embargo, estos dos casos suponen una excepción en la filmografía de Borau, pues generalmente el estudio de la vestimenta es el adecuado, trabajando en colaboración con Maiki Marín, quien se encargaría del vestuario en casi todos sus largometrajes⁴⁷¹. Es más, en el mismo film, los personajes autóctonos mantienen una materialidad física sobresaliente. Ahora bien, no trata sólo de que los personajes rurales o urbanos estén bien caracterizados, sino del significado que su ropa puede tener, del mismo modo que ocurre con su entorno físico. Así, cuando el personaje de Elvira en *Tata mía* deja de llevar hábito al salir del convento, causa sorpresa a todos los que la ven, a excepción del tío Bordetas, el único que no se preocupa por esas minucias⁴⁷². La ropa que lleva -y más concretamente su falda corta, que permitirá al espectador ver cómo le tiemblan las piernas cuando está cerca de un hombre- es un símbolo de libertad que anticipa al espectador la crisis de fe de la protagonista.

⁴⁷⁰ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁷¹ Si en sus primeros largometrajes, como en *Brandy Cavalca e Uccidi*, contó con la sastra Mercedes Segovia y el aporte de los Hermanos Peris, en el resto de textos fílmicos trabajaría con Maiki Marín, a excepción de *Río Abajo/On the line*, en el que contó con la colaboración de Nancy Fox.

⁴⁷² Desaprobación de la que también participa la Tata, quien le increpa "En mis tiempos las monjas no vestían así, al menos las decentes".

Por su parte, los animales también sirven para “vestir” a los personajes, como el perro que acompaña a Teo, en un vínculo en el que animal y hombre parecen confundirse; rasgo acentuado ante el extraño síntoma del can de querer estar con mujeres y no con perras. En este sentido, resulta especialmente significativo el diálogo que se establece entre los personajes principales, tras haber reprimido al perro que intentaba fornicar con una enfermera (uno de los fetiches de Teo):

Teo: Lo malo es que le gustan las mujeres.

Elvira: Me parece natural.

Teo: Digo las mujeres, mujeres.

Elvira: ¿Y eso?

Teo: Lo que oyes, las perritas no le van. Y lo comprendo muy bien, porque a mí me pasa lo mismo.

Elvira: Pero tú no eres un perro.

Teo: ¿Seguro? A veces no sé quién saca a pasear a quién. Acabaré parándome en los árboles y levantando la pata.

Elvira: Vaya espectáculo.

El perro se puede entender como parte del entorno privado del personaje, de la misma manera que la tienda de campaña instalada en su cuarto resulta especialmente significativa al querer resistirse al paso del tiempo. En este caso, Teo se inscribe así en un contexto infantil, exteriorizado en su espacio como en sus hechos (especialmente significativa resulta su lucha con el historiador simulando ser un reno), anclándose en sus recuerdos y manifestando un evidente síndrome de “Peter Pan”.

Por su parte, *Niño nadie* alude ya en su título a una infancia desvalida, tan desfigurada en su identidad real que ya sólo puede apelar a su propia inexistencia, su vocación por la nada. De igual manera que en *Leo* se recoge el vacío, desde el polígono industrial erigido en metáfora de la desolación neocapitalista. Leo es un nuevo Peter Pan, porque no sólo no quiere crecer, sino que no puede, condenado a vivir en su propio pasado. Leo, como Teo, no ha despertado de sus sueños infantiles, pero a diferencia del personaje de *Tata mía*, que se encierra en su casa, saliendo sólo por su perro, Leo sale, se relaciona, lo que le convierte en una figura problemática. Sobre todo al mantener una ambigüedad que se hace inquietante para la sociedad, Leo, a la vez hombre y mujer, niño y adulto, *femme fatale* y amante, culpable y víctima, se define en su indefinición infantil y su apego a un pasado tormentoso, que en el fondo considera una especie de paraíso perdido, representación ya no de una imposibilidad, sino de una cruel paradoja: Leo es la marginada y la cómplice del sistema.

En este sentido, tras *Furtivos*, los textos fílmicos de Borau remiten a la evocación de una transición constante, ya que los personajes no han logrado abandonar la infancia, pero demuestran su condición estrictamente contemporánea cuando se comprueba que en realidad no lo desean. Esta tensión se ejemplifica a su vez en relatos que quieren dar una impresión de unidad ilusoria en la que finalmente se adivinan las grietas, reveladas físicamente en *La Sabina*. En *Leo*, esas fisuras -tanto de los personajes como de la narración- se asumen como algo natural e inevitable, aceptándolas. En otros casos, como en *Río abajo/On the line*, se pone de relieve la funcionalidad fisiológica del hombre y la inclinación de nuestro cineasta por presentar a sus personajes de manera tan cruel como auténtica (en la secuencia de la prueba de tiro con los animales abatidos que Chuck y su compañero confiesan no querer matar). Como ya hemos señalado, estos elementos y situaciones que acompañan a las criaturas de Borau, y sirven para identificarlos a ojos del espectador, pueden y deben ser considerados en su amplia significación. Así se entiende que la navaja que acompaña a Salva en *Leo* termine sirviendo como elemento redentor; que el cabás colegial del que nunca se desprendía Milagros en *Furtivos* permita conocer a Ángel la terrible verdad de su muerte y llevar a cabo su venganza; y que en *Tata mía*, la mitad del medallón que lleva el personaje de Elvira le sirva para recordar que, de manera paralela a la generación encarnada por el tío Bordetas y su hermana, así como por su padre, el general Goicochea, también ella tiene un pasado familiar que necesita ser asumido: “Porque entre unos y otros a todos nos partieron por el eje”.

En lo que concierne a la relación de los personajes con su entorno natural, esta tampoco tiende a presentarse en armonía. Algo evidente en *Furtivos*, donde aparece esa violencia silenciada pero omnipresente, que se muestra con plena crudeza cuando el personaje de Lola Gaos arremete contra su perro o cuando el personaje apalea a una loba atada con una cadena hasta acabar con su vida⁴⁷³. En este texto, el entorno natural y la violencia presentada contra los animales servirán para la caracterización de un personaje, desvelando las tempestades que azotan su mundo interior -en contraste con “el bosque en calma” predicado por el franquismo-, además de como metáfora del proceso por el cual la violencia genera más violencia. Más aún, de alguna manera,

⁴⁷³ Sobre la polémica secuencia véase el apartado “Una mierda por correo”, en *Realizadores aragoneses* de Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 77.

puede vincularse *Furtivos* con *El verdugo* de Berlanga (1963), al poder considerar ambos texto fílmicos como dos de los mayores escándalos y éxitos cinematográficos de su tiempo. Dos películas que siguen siendo referentes en la historia del cine español por saber analizar la violencia del momento a un nivel estructural, desvelando la complicidad –más o menos inconsciente- que se mantuvo con el sistema desde todos los ámbitos de la sociedad⁴⁷⁴. En suma, dos invitaciones distintas a la reflexión sobre el error que supone atribuir la violencia a una única causa; la cual, aunque sea muy drástica (como supuso el franquismo silenciador y represivo), suele utilizarse como *chivo expiatorio*, excluyendo a los cómplices del sistema de cualquier posible responsabilidad.

Antes de *Furtivos*, en *Hay que matar a B*, Borau había tocado el tema de la caza, pero siempre la referida a la ilegal, en contraposición con el gusto por la cinegética que tenía Franco. El tercer largometraje de Borau comenzaba con un soberbio prólogo, de gran fluidez narrativa, mediante un montaje paralelo, que ponía en relación una ficha extraída de un archivo con el nombre del protagonista, Pal Kovacs (Darren McGavin), quien a su vez aparecerá cazando un ocelote. Así, mientras el personaje principal está cazando, aparece a su vez “cazado” por el gobierno. Una doble caza que se retroalimenta a través del discurso narrativo y que si bien, en ambos casos, es inmoral, mantiene cierta contraposición: una es consentida legalmente al ser perpetrada por las autoridades mientras la otra no. Hecho subrayado ante lo reprobable que supone la caza del jaguar –por aquella época ya en peligro de extinción- y de la cruda imagen –suprimida en el texto fílmico definitivo- en la que se destripaba al animal. Esta violencia, en ningún caso fortuita, otorga a su vez un mayor distanciamiento del director y del espectador con respecto al personaje⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ Prueba de ello es el ciclo de cine organizado en la Filmoteca de Zaragoza en febrero del 2013, presentándose nuevamente *Furtivos* en su versión restaurada. La proyección convocó a un gran número de espectadores, poniendo en evidencia la contemporaneidad del texto fílmico.

⁴⁷⁵ Se trata de una violencia psíquica que, en ocasiones, puede ser contraria a la voluntad de la persona en la que se ejerce; al mismo tiempo que es simbólica, en cuanto supone una forma de control que se lleva a cabo con la complicidad de quienes la sufren. Lo que Bordieu denominaría un “agente social con su complicidad”, en P. Bourdieu y L. J. D. Wacquant, *Por una sociología reflexiva*, Barcelona, Herder, 1994, p. 145. Del mismo modo, en *La escopeta nacional*, director –Berlanga- y guionistas –Berlanga y Azcona- se mantienen distantes del personaje de Jaume Canivell (Saza), quien destaca en la presentación coral del texto, manipulado por los demás, pero cuya condición de antihéroe no garantiza la empatía de los guionistas, que, en el fondo, están tan convencidos de su culpabilidad como de la del resto de la sociedad.

Finalmente, los rituales de la caza sirven para armar *Furtivos*, situando la España franquista de violencia y represión en el punto de mira. A este respecto, Borau apostilla: “lo que yo creía más importante era mostrar que los españoles vivimos lo mejor de nuestras vidas ocultamente. Nos hemos acostumbrado a vivir en secreto lo más querido. Somos furtivos (cazadores furtivos)”⁴⁷⁶. Esta metáfora de la violencia contra el entorno natural, expuesta de manera casual, pero en ningún caso inocente, a través de la caza –acto social llevado a cabo por “el poder” en el franquismo–, puede verse también en otras películas de la época, como *La caza* (1965) de Saura o *La escopeta nacional* (1977) de Berlanga. Obras que constituyen lo que, desde los años sesenta y hasta el final de la censura (1977), se dio por llamar *Nuevo Cine Español*. En las mismas, el diáfano simbolismo de la caza se presenta con tintes fabulescos y dramáticos, propios de la colaboración de Gutiérrez Aragón y Borau, o más esperpénticos, como en el cine de Berlanga⁴⁷⁷. Incluso esta violencia puede trasladarse al mundo de los toros, como en *El monosabio*, película alejada de los tópicos con los que aparece la “fiesta nacional” en otros textos fílmicos de la época. Con la colaboración de Pedro Beltrán en el guion, Borau se acerca a un tema que potencia la visión exótica de la fiesta, a la vez que presenta la manera cruenta de matar al animal, como violencia explícita sacrificada por la metáfora⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Marquesán, *Homenaje a José Luis Borau*, op. cit.

⁴⁷⁷ Como ha apuntado Santiago Taberero en “España a tiro”, en *Furtivos Borau*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca con la colaboración del gobierno de Aragón e Ibercaja, 2009, pp. 43-54, *Furtivos* comparte con *La caza* de Saura no sólo la mirada fotográfica de Luis Cuadrado (una en blanco y negro y otra en color), sino también la presencia de “cepos oxidados que sirven –a los personajes– para sus prácticas furtivas” (*ibíd.*, p. 48). En este sentido, tanto Juan (Fernando Sánchez Polack), “el guarda de la caza”, como Ángel, “el alimañero” de *Furtivos*, se situarían en ese universo furtivo, que acaba revisándose en el texto de Azcona y Berlanga, con la plana mayor del tardofranquismo más refractario. Como Santiago Taberero apunta, en *La escopeta nacional*, Berlanga, autor de la generación inmediatamente anterior a Saura y Borau, trasladaba la acción a “Los Tejadillos”, un “coto privado de caza limítrofe con la finca de José –Ismael Merlo en la película de Saura– por donde corretean asustados los mismos conejos con mixomatosis, entre fósiles de la Guerra Civil –hélice del avión rojo derribado en esa finca en 1937–, y ante unos cazadores más interesados en intercambiar gracias y favores que en llevárselos a la cazuela” (*ibíd.*, pp. 52-53). Es digno de admiración cómo el autor del artículo actualiza los hechos –hoy si cabe, más viscerales que en aquel entonces–, cuando apostilla al final de su texto: “revisar la trilogía desde la España de hoy resulta tan gozoso como inquietante, pues la risa se congela al encontrar demasiados parecidos razonables entre aquellas abatidas y las que hace poco ilustraron las primeras páginas de la prensa nacional, entre las corruptelas del poder que Azcona y Berlanga pusieron entonces en sofá y las que congestionaron ahora los pasillos de los juzgados, convirtiendo *La escopeta nacional* en película de anticipación, tan vigente como la España eterna” (*ibíd.*, p. 53).

⁴⁷⁸ Nótese como la crítica se hacía eco de la plasmación no folclórica del tema, como se observa en el artículo de Ángeles Maso en las páginas de *La Vanguardia* el 24 de agosto de 1978: “«El monosabio» no es un gran film, pero sí una cinta colorista, mordaz y aguda que retrata con pulso neorrealista algunas posibilidades de explotación del mundo de los toros. Realización discreta, interpretación espléndida de un habitual de nuestro cine”, p. 30. En el mismo periódico un mes antes se apuntaba: “Película menor, estimable en líneas generales, en suma, que aborda sin salir tropicada el tema taurino, de tan escasos éxitos dentro de nuestra filmografía”, *ABC Madrid*, 6 de julio de 1978, p. 69. Por su parte, Pedro Beltrán

Por último, conviene distinguir entre entorno rural y entorno urbano, de características sustancialmente diferenciadas. El entorno rural participa de una naturalidad que no se da en la ciudad. Como ya se ha apuntado, en *La Sabina*, la acción transcurre en un pueblo de la serranía andaluza, donde conviven la leyenda y la tradición, cuyos atavismos se enfrentarán a la idiosincrasia de los personajes extranjeros que vienen de la ciudad. En esa Andalucía profunda y mágica, la naturaleza adopta mayor presencia, constituyendo en cierta medida como un elemento indomable por la razón, el mundo de la ilustración al que pertenecen los personajes británicos. La fuerza evocadora que impone la simbólica gruta donde teóricamente habita *La Sabina*, se muestra mediante la alternancia de planos generales de los personajes y contraplanos suyos, lo que permite que se subraye más la relación entre el entorno rural y el natural. La fuerza fotográfica que se impone en este texto, como en “el bosque encantado” de *Furtivos*, se da en todo su esplendor, presentando la naturaleza como un espacio que genera un sentimiento de “inaccesible cercanía”, difícil de definir. Un trazado paralelo en contraste al enrarecido Madrid que se muestra en *Crimen de doble filo*, en la propia *Tata mía* o en *Leo*. Elementos que en definitiva nos remiten a esa idea de frontera -como posteriormente será la cueva o el río- en la combinación de personajes ubicados en un espacio concreto junto a sus circunstancias políticas sociales y culturales. En consecuencia, cuando Borau enfrenta el mundo rural y el urbano, como ocurre en *Leo* - al intuirse ya el origen de Salvador a través de la navaja con la que se afeita- y especialmente en *Tata mía*, *La Sabina* y *Furtivos*, no deja de buscar una confrontación espacial, producto de la naturalización de las fronteras, como correlato en la diferenciación nosotros / otros, ya sea mediante la divergencia radio-extrarradio (*Leo*) o capital(centro)-periferia (*Niño nadie*), sin caer en la idealización.

Caso aparte supone *Tata mía*, en la que Borau se permitió que aflorara su lado nostálgico a la hora de volver a su tierra aragonesa para rodar determinadas secuencias, al mismo tiempo que recuperaba a Imperio Argentina y homenajeaba a Florián Rey. Hasta tal punto se advierte un tono bucólico que, al margen de su oposición al

ha señalado: “Tenía un argumento bastante disparatado, con un torero herido al que le meten en un convento de frailes. Con aquellos apenas se podía hacer nada y la manera de entenderse con él tampoco era fácil. Hablamos y discutimos muchísimo, pero tenía unas concepciones absurdas, que en algunos casos estaban cercanas a la moral cristiana, y se empeñaba en introducir ideas de esperanza y otras cosas parecidas. Había visto los toros en Méjico y se creía que todo era igual. Le dije a Borau que prefería trabajar sin él y terminamos haciéndolo todo entre José Luis y yo”. En Heredero, *op. cit.*, p. 154.

folclorismo, terminaría por “brindar” al espectador una jota aragonesa⁴⁷⁹. Este guiño personal hace que en el film se subraye el contraste entre ciudad y pueblo. Por su parte, en *Hay que matar a B* continúa indagando en diversas maneras en que se marca la frontera con la otredad, esta vez desde el plano ideológico –el protagonista vive al margen de lo que ocurre en la sociedad, en una especie de autoexilio-; mientras que en *Niño nadie* esta división se mitiga al plantearse un contexto espacio-temporal un tanto indeterminado, pero permanece en la temática centrada en la preocupaciones sobre el sentido de la vida, el origen de la moral, la represión sexual, la respuesta religiosa, la tentación nihilista o el escepticismo.

Volviendo a los espacios urbanos, estos, generalmente ubicados en Madrid, se muestran claustrofóbicos, como una vorágine de edificios y calles laberínticas en las que se pierde el protagonista extranjero, muchas veces proveniente del mundo rural, para enfatizar el enfrentamiento entre ambos espacios. En *Leo*, Borau escoge como escenario un inhóspito polígono industrial a las afueras de Madrid (Cobo Calleja en la localidad madrileña de Fuenlabrada), donde se encuentran los dos héroes marginales que conducen el texto fílmico. En las primeras imágenes, junto al camión de basura, se ve un polígono de calles perpendiculares y muy largas, de fachadas uniformes para dar paso a establecimientos propios, como sucursales bancarias, paradas de taxis, cafeterías o puestos de periódicos. En el horizonte, destaca con un anuncio intermitente de azul y rojo el Hotel Pila's, última pieza del *collage* que se impone como testigo mudo de la “brutal historia de amor que va a envolver a los protagonistas”. En ese paisaje gris, donde intenta “sobrevivir” un elenco de personajes marginales, se dibuja un insólito retrato social, con una lógica encarnizada en un nocivo juego de apariencias, que en suma da muestra del estilo a contracorriente del director⁴⁸⁰. Así, la relación amorosa se construye en un entorno asfixiante, presentada a su vez con un naturalismo feroz, lo que

⁴⁷⁹ Así resumía Borau el argumento en una entrevista concedida a *El Día de Aragón* (23 de octubre de 1985): “Elvira es una mujer que se halla perdida, está en una edad difícil y quiere resolver sus problemas sentimentales, económicos y de todo tipo. Entonces piensa en su tata, una señora aragonesa que emigró a Madrid y que, después de los ochenta años, decidió volver a su pueblo del Pirineo”. Como dato anecdótico, pero no por ello menos relevante, la primera incursión en el cine de la Diputación General de Aragón se limitó a un aval de quince millones de pesetas sobre un presupuesto establecido de unos ciento veintisiete millones.

⁴⁸⁰ Del mismo modo ocurre en *Furtivos*, algo que, como señala José María Carreño, se vincula en esencia al contenido y al contingente del texto fílmico: “Las imágenes de *Furtivos* son realistas sin caer en el ‘caligarismo’ descriptivo propio de una concepción naturalista del lenguaje visual. Borau escribe mientras narra integrando los datos ambientales en el proceso dramático, enriqueciendo sin cargarlo de literatura, profundizando en aquello que cuenta sin detenerse en concesiones explícitas”. En “*Furtivos*”, *Fotogramas*, 19-09-1975, p. 31,

facilita la crítica social a ese mundo de personajes cualquiera, en el que el amor es un don escaso.

El modo sutil y certero con el que Borau convierte los escenarios en instrumentos esenciales para crear esa atmósfera desasosegante (el polígono, inhabitable, tétrico; la laguna con un vertedero al fondo; el portal desvencijado y apenas apuntalado con andamiajes de la casa de la madre de *Leo*; la habitación compartida de Salva en una pensión) es lo que hace que sean un elemento imprescindible cargado de significado. En este sentido, y especialmente en este texto, podemos considerar que Borau evoca el género clásico, en cuanto toma de él sus rasgos de identidad, presentando la parte de la sociedad más olvidada como espacio en el que configurar la trama. El escenario de un polígono industrial -tanto por su ubicación en el extrarradio como por el modo de mostrarlo- remite a los grises suburbios industriales de asesinos, con gimnasios de lucha y de boxeo; un decorado para insertar actividades ilegales y violencia, así como dosis de corrupción moral y sexual e incluso una *femme fatal*. En suma, un universo sórdido simbolizado en unos cartones y demás “material de desecho”, que parece condenado al desguace. La película ofrece una atmósfera de precisión naturalista donde “perdedores”, razas y personajes marginales se mezclan. A su vez, la realidad plural que Borau quiere mostrar invita a una reflexión valiente sobre la igualdad. El respeto a la otredad puede implicar cierta conflictividad, pero esta nos hace crecer como personas. De ahí que abogue en sus textos por identificar a los personajes por sus sentimientos y sus actuaciones, huyendo de estereotipos y situando la acción en zonas fronterizas, como ocurre especialmente en *Río abajo/On the line*. En este texto, la obsesión de Borau por la frontera se evidencia a través de lo físico (el Río Grande), pero también es política, social, idiomática y cultural. Diferencias que en esencia nos conducen a una única y verdadera frontera siempre presente: la económica.

La airada turbación pasional que presenta *La Sabina* esconde, por un lado, un estudio naturalista y psicológico de una serie de personajes de clase burguesa, con la que Borau lleva a cabo una axiología realista-mercantil, positivista e ilustrada que aparenta gran complejidad, pero que no deja de ser frívola; por otro, descubre a unos aldeanos sencillos que son irrumpidos constantemente en su realidad cotidiana y que se desvelan más complejos y abstractos de lo que parecen. Lo nórdico, protestante y aparentemente progresista se enfrenta al sur hispano andaluz, católico y conservador.

Unos son presentados como grupo extranjero insertado fugazmente en un ambiente que no les pertenece y que no llegan a comprender del todo; otros rompen con la visión monocroma que proponen visiones folcloristas y generalizaciones propias de los turistas, demostrando tener personalidades diversas y, por tanto, una mayor complejidad. En medio, el personaje de Pepa (Ángela Molina), que desata emociones en la atmósfera cerrada y opresiva del visitante inglés interpretado por Jon Finch.

En este sentido, el entorno de los personajes *boranianos* como generadores de mensajes es abordado por el realizador desde un discurso más amplio, profundo y fundamental; bajo una impronta además naturalista que, en ocasiones, puede distorsionar otros objetivos. Así en *Tata mía*, el uso de un objetivo de 32 mm, a pesar de que permitía aligerar el rodaje y evitar realizar *travellings* y *zooms*, al subrayar excesivamente el fondo, impide la cercanía e intimidad con los personajes, repercutiendo en el conjunto del film, como reconocía el propio Borau: “La película yo me la imaginaba más entrañable y más cálida mientras la estaba escribiendo. Y una vez realizada la encuentro demasiado distante y fría”⁴⁸¹.

En contextos urbanos, el río aparece en los filmes de Borau como espacio domesticado, como en *Niño nadie*, o incluso como elemento alejado de esa naturaleza primaria, como la laguna artificial de *Leo*. En este último texto, la atmósfera insana e inquietante que se respira desde los primeros fotogramas, cuando los protagonistas, Leo y Salva, se conocen, consigue transmitir la sensación de que algo no funciona, de que hay ciertas piezas del puzle que no encajan. De esta forma, se crea una suerte de equilibrio precario, a modo de castillo de naipes, que amenaza con venirse abajo en cualquier momento y provocar una catástrofe. El agua de la laguna se impone, pues, como un vertedero que cierra el escenario en el que se desenvolverán los personajes; un elemento usado sutil y certeramente también como frontera fluvial en el entramado de esa atmósfera desasosegante. Cómplice silencioso, en ella se sumerge Gabo a la luz de un nuevo día, “con la expresión de beatitud que le caracteriza cuando cumple con su ritual purificador” y en ella muere ahogado por Salva⁴⁸². Un elemento más de ese

⁴⁸¹ Agustín Sánchez Vidal, *José Luis Borau: una panorámica*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987, p. 30.

⁴⁸² Según se recoge en el guion de *Leo* (2000, *op. cit.*, p. 101): “Gabo deja la bolsa con la ropa y el calzado en el lugar habitual para entrar en la laguna caminando, y abandonarse al agua y nadar

collage que apunta Borau, y que se puede añadir a la habitación que Salva comparte en una pensión, al portal desvencijado y apenas apuntalado con andamiajes de la casa de la madre de Leo y, en suma, a todo el polígono, tan inhabitable como tétrico.

El agua aparece como fórmula de la expresión visual de la identidad y de la frontera, en una cosmovisión que interpretaría este líquido como una fuerza destructiva, símbolo de la fragilidad humana y al mismo tiempo de vitalidad y juventud. Así, *En el río*, su práctica de final de estudios, el agua representa un ámbito alejado del pueblo, donde los niños acuden a bañarse como acto liberador del mundo rural que dejan atrás, evocando en cierta medida la obra de Rafael Sánchez Ferlosio *El Jarama* (1955)⁴⁸³. Asimismo, en el caso de su texto más americano, *Río abajo/On the line*, el agua se impone como símbolo de separación, metáfora de las dificultades a las que el “antihéroe” tiene que enfrentarse, atravesándolo contracorriente para llegar “al otro lado” y poder encontrarse finalmente con la persona amada. La película propone una reflexión sobre las fronteras, físicas y psíquicas que hay que vencer; el río marca una frontera peligrosa, como referente del asesino silencioso que anuncia que “lo que el río lleva hacia abajo no es de nadie”⁴⁸⁴. En el film, no se toma como pretexto dramático una situación intemporal, sino que, por primera vez en la filmografía de Borau, se parte de un elemento histórico, subrayando de manera más evidente que en otros textos el tema de las fronteras. Supone así un cierre de la trilogía comenzada en *Furtivos* y continuada con *La Sabina*, con la plasmación de la frontera establecida entre andaluces y británicos⁴⁸⁵. La frontera de agua que divide a los personajes del texto no deja de ser tan simbólica como real, circunscrita a sus cuatro personajes principales –tres americanos y una mexicana-; reflejo de lo que supone para tantos mexicanos atravesar

sosegadamente tan pronto como alcanza el nivel necesario. De pronto, los arbustos y juncales de la orilla se agitan violentamente y un hombre -Salva- avanza hacia él”. *Ibid.*

⁴⁸³ Saura realizó además un homenaje a la novela en su primer largometraje, *Los golfos* (1959), en la “escena del río”, como advierte Guy H. Wood, *La caza de Carlos Saura: un estudio*, Zaragoza, Ediciones de la Universidad de Zaragoza, 2010, p. 94.

⁴⁸⁴ Vicente Molina Foix, en “*Río abajo/On the line* (1984). Corrientes”, publicado en *Fotogramas*, 1984, relaciona *Río abajo/On the line* con *El hombre del Sur* (*The Southerner*, 1945) y *Aguas pantanosas* (*Swamp water*, 1941) de Jean Renoir, obviando la trilogía de Howard Hawks, *Río Rojo* (*Red River*, 1948), *Río Bravo* (1959) y *Río Lobo* (1970). Del mismo modo, en el breve artículo se apunta también la influencia de John Ford.

⁴⁸⁵ Precisamente es con *La Sabina* con la que mantiene una mayor identificación, presentándose en ambas un conjunto de personas accidentalmente reunidas y unidas por vínculos materiales y afectivos. Como apunta Vicente Molina Foix, el grupo sería más amplio en *Río abajo/On the line*, “pues al lado de los cuatro personajes centrales que forman ese cambiante tres en raya amoroso que caracteriza a la cinta, Borau nos asoma a caracteres llenos de interés, como el amigo taciturno del joven policía o el trapisondista disfrazado de benefactor”, en Hilario J. Rodríguez (coord.), *op. cit.*, p. 206.

el río para llegar al “paraíso” de los Estados Unidos. Cabe, por último, resaltar de nuevo los paralelismos mantenidos entre el bosque de *Furtivos*, la cueva de *La Sabina* y el curso fluvial de *Río abajo/On the line*, como tres accidentes geográficos que plasman el choque entre naturaleza y conocimiento. Entre la racionalidad del conocimiento y las leyes espaciales que distorsionan las situaciones hasta convertirse en imperativos, ajenos a la voluntad de los personajes, se fraguarán los impulsos más feroces del deseo.

En definitiva, en ese movimiento pendular entre lo urbanístico y rural al que nos invitan algunos de sus textos parece esconderse un autor acostumbrado a viajar, desde joven, cuando dejó atrás su Aragón natal, llevando siempre en su maleta sus espacios más personales (acaso como el personaje de Milagros en *Furtivos*). La imagen pseudo-romántica de lo rural que se respira en el universo de *La Sabina* o de *Tata mía* hace pensar en él como un hombre que se alejó de su tierra, un hombre que esconde “la navaja” en su bolsillo (como Salva en *Leo*), mientras se enfrenta a los fantasmas que se esconden en un universo, al principio ajeno, pero luego inquietantemente cercano, en el extrarradio de Madrid.

La construcción del espacio narrativo en los textos fílmicos se despliega en una temporalidad que acompaña la percepción e interpretación de los mismos. A su vez, dicho espacio actúa como soporte del tiempo en dos niveles, el nivel del significante -el tiempo de la narración- y el nivel del significado -el tiempo de las acciones representadas-. Conforme a esta perspectiva, la construcción de todo texto fílmico puede entenderse como el mecanismo de representación a partir de la organización espacio-temporal, constituida por determinados encuadres, posiciones, ubicaciones y movimientos de la cámara y de los personajes, confluyendo sus miradas con las de la lente. En el caso de Borau, esta idea se vincula a la dimensión temporal del presente en la imagen, para lo cual realiza una adecuada ambientación. Como ya hemos mencionado, nuestro cineasta opta por permanecer invisible, en busca de una transparencia narrativa que dé una sensación de “naturalidad”. Esto hace que el texto mantenga un discurso narrativo en el presente, ya que nuestro director rehúye tanto los *flash-backs* como los *flash-forwards* o escenas *in media res*. El discurso se presenta más sincrónico que diacrónico, manteniendo una continuidad y sincronía lineales en el tiempo.

Así, en *Hay que matar a B*, el tiempo en el que se mueve Pal se hace presente mediante las noticias del país que llegan a través de la televisión, envolviéndolo hasta el punto de condicionar de manera decisiva su vida. Esta contemporaneidad y su vinculación a un tiempo histórico ya había aparecido anteriormente en filmes como *Crimen de doble filo*, con el diario *El Pueblo*, revelando al espectador dos noticias de la época: “Cordialidad entre Madrid y Washington” y “Gran fuerza USA en estado de alerta para responder a Castro”⁴⁸⁶. Esta contextualización temporal tiende a estar vinculada a los medios públicos y puede ser concreta o bien amplia, desarrollándose a lo largo de toda su filmografía. Por ejemplo, en *Río abajo/On the line* un plano recogerá la primera página del periódico *The Laredo Ledger*, en la que el espectador puede leer: “Mexican youth dies dares ate for hearing”. En el mismo film aparecerá también el mexicano *Diario de Nuevo Laredo* y el reportaje televisivo que informa del incidente de un mexicano muerto al intentar cruzar la frontera. Asimismo, la secuencia quinta del guion de *Leo* especifica cómo Paco consulta “un seboso ejemplar de *Marca*”⁴⁸⁷, como aparece en el film, mientras que en *Tata mía* una televisión muestra la llegada de los reyes de España a Inglaterra en 1986. Incluso en *Furtivos*, a pesar de ser una fábula atemporal, la canción “Un rayo de sol” lo ambienta en la España del grupo musical “Los Diablos”, con el éxito que en abril de 1970 les llevaría a los primeros lugares de ventas y popularidad en España y en los diversos países en que EMI publicaría su single⁴⁸⁸. Del mismo modo que ocurre con la música que surge del coche de *En el río*. A pesar de la vinculación de los textos fílmicos de Borau con la época a la que pertenecen, cuando se visionan nuevamente en la actualidad, el tiempo, lejos de otorgarles una pátina de arcaísmo, los convierte, con análoga lozanía, en imperecederos. Esto ocurre incluso con *Furtivos*, su texto más condicionado históricamente, precisamente porque el tiempo externo no lo delimita sino que lo enriquece.

En líneas generales, en el cine de Borau el tiempo siempre se vincula a la acción en presente, permitiendo que las historias aparezcan fluctuantes y en constante movimiento, aunque en ocasiones el tiempo parezca detenerse en el espacio, con la

⁴⁸⁶ Esta característica ha sido señalada ya por Heredero, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁸⁷ José Luis Borau, *Leo. Guion cinematográfico y Storyboard*, *op. cit.* p. 12. Incluso en el corto realizado en sus años de estudio en el IIEC titulado *La despedida* (1959), aparece la revista de esa época *Arriba* (Madrid), fundada el 21 de marzo de 1935.

⁴⁸⁸ EMI fue una compañía discográfica multinacional que comprendía el sello EMI Music, con sede en Brook Green, y EMI Music Publishing, con sede en Charing Cross Road, ambas en la ciudad de Londres. EMI Music fue uno de los cuatro grandes sellos discográficos y EMI Music Publishing fue el mayor productor musical del mundo.

presencia de encuadres estáticos que sirven para contextualizar el texto fílmico⁴⁸⁹. Esto ocurre en el comienzo de *Leo*, en el que los títulos de crédito van apareciendo sobre la caja de un camión, visto en picado, mientras caen cartones y embalajes desde distintos ángulos, para posteriormente arrancar con su cargamento y salir del encuadre, presentando un polígono industrial con naves industriales uniformes, tan sólo individualizadas por sus desperfectos. Así, *Leo* hace referencia a las existencias usadas y usables, a los cartones que nunca abandonan al personaje y a lo imprevisible que supone estar a un lado u otro de la sociedad. Esos cartones no son sólo el decorado de su trabajo en la fábrica, sino “los protagonistas” de su libro-álbum que encierra el secreto causante del drama y, por tanto, en esencia son íntimos a la fragilidad del personaje. De igual manera, el bosque de *Furtivos*, amenazante y amenazado por la presencia de los cazadores, muestra con extrema claridad la distancia existente entre el que vive ahí y el intruso, a través de un juego de violencias interiores y exteriores⁴⁹⁰.

De esta forma, podemos decir que en las secuencias en las que personajes y entorno se hacen uno, se amplía la connotación significativa del espacio. Así la blancura presentada al final de *Furtivos* acompaña al silencio que supone la muerte anunciada de Martina; o *En el río*, los personajes se alejan del pueblo gracias al río, como espacio en movimiento, rejuvenecedor y en constante renovación, en oposición al estancamiento que representa el mundo rural. En cualquier caso, estas disposiciones suponen una visualización significativa, siempre de manera coherente con el ritmo del texto, sin paralizarlo o ralentizarlo en exceso. En otras ocasiones, en algunos planos, se da una identidad espacial en el tipo de *raccord* que conecta dos fragmentos, pudiendo apreciarse acercamientos al *cut-in* en la sucesión de distintos planos. El tiempo también puede dar la impresión de detenerse en el discurso narrativo, a través de aparentes tiempos circulares. Así ocurre en *Niño nadie*, en el que, tras la particular “odisea” de Evelio por encontrar respuestas a la vida, acaba por aceptar que el camino del pretendido conocimiento no deja de ser pura apariencia. El texto concluía con la falta de respuestas que tiene el hombre, “condenado a ser libre”, según la máxima sartreana, y

⁴⁸⁹ En el cine de Borau el tiempo tiende a condensarse, seleccionándose ya desde el guion, como se ha visto, los acontecimientos significativos de la historia, con unas acertadas elipsis, ordenadas a través de un montaje lineal.

⁴⁹⁰ En el artículo de Jordi Balló, “A imagen del bosque”, el autor relaciona esa atmósfera inquietante del bosque con la serie *Twin peaks* (1990) de David Lynch, *El bosque de Katyn* (2007) de Andrej Wajda, *Henry, retrato de un asesino* (1986) de John McNaughton, *El bosque del luto* (2007) de Naomi Kasawe o, entre algunos títulos menores, *El proyecto de la bruja de Blair* (1999). En *Furtivos. Guiones, op. cit.*

que, en su condición humana y por tanto finita, está destinado a hacerse preguntas que nunca podrá llegar a responder. Por otra parte, el nacimiento de su hijo, ese nuevo “niño nadie”, permite una doble lectura: la aparición de un nuevo hombre filosófico, capaz de vencer las trabas culturales al ser consciente de “las fronteras” del conocimiento y superar la mediocridad de su padre, o bien, otro individuo que en su madurez habrá de repetir el camino de su padre, perpetuando los círculos concéntricos de la vida. De esta forma, la única evolución del texto es la aceptación de la realidad, pudiendo decir que en su discurso narrativo se genera un tiempo ficticio de eterno retorno: todo acaba donde empezó.

Sin embargo, a pesar de que, como hemos dicho, Borau dista de presentar el pasado a través de *flash backs*, aparece siempre el pasado –a partir de la mezcla generacional- con cierto colorido nostálgico, gracias a postales (*Tata mía*), fotos (*Furtivos*), un cabás colegial, coleccionables como los cromos o las chocolatinas (*Hay que matar a B*)... Objetos que se configuran como elementos dramáticos en apariencia prescindibles, pero significativos para comprender a los personajes y para permitir evocar el pasado. Si Marcel Proust mantenía la idea de que sólo el arte puede salvar la memoria y, en consecuencia, la vida, Borau plantea varias estampas que configuran un álbum fotográfico personal. Imágenes de edificios antiguos, fotos en blanco y negro y recuerdos guardados en un cabás colegial que atesora la foto de Robert Redford en *El gran Gatsby* (1974). Y es que, si sus textos siempre dejan un espacio para los secretos de sus personajes, también en ellos se esconden los de su director. Tanto el personaje de Ángel como el espectador se quedan sin saber el porqué de esa fotografía. Un homenaje al texto literario o fílmico, al escritor o al director, a una época pasada o al álbum personal del autor y que, en suma, cumplen la función de recordarnos que al igual que existe un objeto de nostalgia existe un sujeto nostálgico. La nostalgia no es simplemente una emoción, un afecto o un sentimiento; es todas esas cosas juntas y, al mismo tiempo, una actitud frente a la vida y a la obra creada. Y en el caso de Borau, se evidencia un cromatismo nostálgico en todos sus textos fílmicos.

3.3.3. Espacios históricos y de la memoria

Todo autor o director que se adentre en la revisión del pasado apela a la memoria escritora y lectora para recuperar y (re)escribir la historia. Historia oficial y memoria, no

obstante, no siempre se encuentran, por lo que el cine y la literatura ofrecen más bien una pluralidad de memorias, todas ellas tan subjetivas como incompletas. En ese sentido, *Tata mía* plantea una reflexión sobre el pasado de España, en un juego de oposiciones entre memoria e historia. En este texto, Borau advierte, a través de uno de sus personajes, “cómo en este país leemos poco y menos aún historia, la moral ya no nos sirve”. La moral es, sin duda, una cuestión fundamental a la hora de acercarnos al pasado trágico de España, ya sea como especialistas, para indagar en la historia, o bien como narradores de historias. Y Borau, que pretende precisamente esto último, narrar una historia, se acerca al pasado alejado de las visiones simplonas y maniqueas que caracterizan algunos de los acercamientos del cine histórico sobre la Guerra Civil y el franquismo. Si anteriormente se ha subrayado cómo nuestro autor tiende a contextualizar sus textos filmicos ubicándolos en una época concreta, cabría ahora añadir que esta enmarcación puede realizarse también desde el presente, atendiendo al contenido ideológico del texto.

En *Tata mía*, en un momento dado, Elvira advierte a su hermano Alberto: “hace ya quince años que murió papa”, estableciendo un paralelismo con la muerte de Franco, de la cual ya habían pasado once años en el momento del estreno, y por tanto justificando la equidistancia existente que permite revisar el pasado. No en balde el film supone una mirada sobre la historia más reciente de España, una reflexión de la generación de los padres frente a la de los hijos, de la memoria frente a la historia. Tres generaciones distintas, encarnadas en los personajes que interpretan Imperio Argentina, Alfredo Landa y Carmen Maura, representan tres Españas diferentes, con planteamientos distintos. De esta forma, a través de una estilización de registros, Borau realiza un texto sobre la guerra fratricida y la dictadura, que se alza como propuesta sin parangón en el cine español, en su manera de abordar los fantasmas interiores de la historia más reciente del país y los sueños infantiles quebrados de toda una generación. Un texto que muestra a un Borau nostálgico, pero atrevido, estableciendo algunas líneas magistrales sobre cuestiones de gran calado sociocultural durante la Transición⁴⁹¹. De

⁴⁹¹ Como apunta García Enrique Moradiellos, en “Usos y abusos de la historia: apuntes sobre el caso de la Guerra Civil”, *Historia del Presente*, 6 (2005), pp. 145-152, la historia es un diálogo constante con los muertos, con nuestros muertos, al margen de fronteras. Sin ánimo de profundizar en exceso en el tema, conviene recordar que la Historia (con mayúsculas) es un intento objetivo, a pesar de estar condenada a ser siempre subjetiva. Esta misma idea se puede vincular a la necesidad de contar lo que ocurrió, a pesar de que “los españoles somos reacios a complicarnos la vida en beneficio de generaciones venideras. Ni siquiera el orgullo o la vanidad de haber participado en algún acontecimiento nos empuja a contar cómo

esta manera, el recuerdo y la memoria histórica, por un lado, y el distanciamiento físico y psíquico, por otro, se juntan para romper los símbolos de la memoria española y poder así construir una nueva memoria. Peter, el historiador de *Tata mía*, busca fuentes históricas más allá de la memoria. Sin embargo, en el fondo, aprovecha el espacio de la memoria colectiva como paradigma de la función de los historiadores para buscar sus propios intereses. Por su parte, en el resto de personajes aflora una serie de memorias que se enfrentan unas a otras. Un proceso de reconciliación que a todas luces parece no ser fácil y que supone una visión muy poco complaciente con el revisionismo histórico. A este respecto Carlos F. Heredero ha señalado:

Tata mía esconde un doloroso exorcismo de fantasmas personales, una dura y amarga reflexión sobre los traumas del pasado y las sombras del futuro de tonos escépticos y desencantados. Su envoltorio de comedia y su frágil disfraz no consiguen disimular la multiplicidad de serios y graves temas cruzados que invaden su interior, casi hasta convertir el film en una de las obras más densas y ambiciosas de su director.⁴⁹²

De alguna manera, podemos vincular este texto fílmico también con *Escenas del cine mudo* (1994) de Julio Llamazares. La novela de Llamazares plantea una reflexión sobre el paso del tiempo y la obsesión del protagonista por atraparlo, en un intento de mostrar cómo, desde la óptica individual, lo recordado es muy poco en consideración

fue aquello o qué paso allí”; como especifica Borau en el prólogo a la obra de Jesús García de Dueñas, *¡Nos vamos a Hollywood!*, *op. cit.*, p. 7. En dicho texto nuestro cineasta continúa: “Por suerte –o por desgracia [...]– la moderna historiografía no se apoya necesariamente en la memoria de quienes en su día condujeron la acción o jugaron el papel de víctimas. Estudiosos cada vez mejor pertrechados, y poseídos de envidiable fe en la utilidad de sus afanes, luchan por compensar tales confesiones cuando faltan, contrastando infinidad de datos heterogéneos para generar, en consecuencia, otros muchos más” (*ibíd.*, p. 12). En el caso de España, se ha tendido a vincular la visión de dos memorias, acaso como monstruo bicéfalo de las dos Españas. Uno de los mayores esfuerzos de los “metahistoriadores” se dirige a romper con el mito de la identidad entre el pasado y la historia. Si el pasado es obviamente objeto de estudio de la historia, este sólo puede ser “leído” a través de aproximaciones textuales limitadas y nunca concluyentes. Esta realidad parece hacerse eco en ciertos autores, en especial en la década de los años setenta, haciendo de los personajes una sombra *definida en su indefinición*. Por ejemplo, en el amanecer de la década, Juan Goytisolo irrumpía en el panorama literario español con *Reivindicación de Conde don Julián* (1970), obra en la que los personajes surgían “conforme a las necesidades retóricas de la narración. Son pues, personajes sin consistencia psicológica, personajes proteicos”, en “Declaración de Juan Goytisolo”, en Manuel Durán *et al.*, *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, 1975, p. 143. De esta manera, el autor continuaba el proceso que había comenzado ya en *Señas de identidad* (1966), haciendo del desarraigo y la destrucción de todos los valores heredados del pasado el verdadero protagonista de la historia. Sin embargo, si en la primera obra el autor reconstruía su identidad al volver a España, ahora lo hacía desde fuera, en Tánger, donde el narrador anónimo fantasea mediante su identificación con un célebre traidor, don Julián, en una nueva invasión que acabe con los mitos heredados de la historia de España. En Juan Goytisolo, *Reivindicación del Conde don Julián*, ed. de Linda Gould Levine, Madrid, Cátedra, 1995. Este ejemplo permite plantear la perspectiva memorística de Borau en *Tata mía*, conforme a su distanciamiento de visiones vinculadas a identidades nacionales.

⁴⁹² Heredero, *op. cit.*, p. 409.

con el alcance del olvido⁴⁹³. Ambos textos bien pueden incorporarse a la gran cantidad de artículos, libros, películas, proyectos de investigación y seminarios, publicados o convocados desde finales de la década del siglo XX y principios del XXI, cuya temática es la memoria personal y la memoria histórica, y que continúan proliferando. En su libro, el autor presenta dos tipos de memoria, una colectiva, común a los españoles que nacieron bajo el franquismo, y otra individual, que el escritor define como "una mina oculta en nuestro cerebro, profunda, insondable y oscura, llena de sombras y galerías, que se va abriendo a medida que avanzamos en ella"⁴⁹⁴. Pero lo más significativo es que *Llamazares* se refiere a la memoria como fragmentos de la película de nuestra vida que se han ido borrando con el tiempo, y son estos retazos, escenas de cine mudo, lo único que tenemos para reconstruirla. Esto supone en muchos casos inventar, porque según dice el autor "la mayor mentira que todos llevamos dentro es nuestra memoria"⁴⁹⁵. Y eso es lo que en parte Borau cuestiona y refleja de manera ejemplar en *Tata mía*.

Así pues *Tata mía*, es sin duda alguna la obra en la que Borau refleja más directamente la necesidad de reencontrarse y ponerse en paz con el pasado familiar para continuar libre en el presente, ningún personaje actúa de manera ejemplar, ni siquiera Elvira, quien, en cierta forma, tampoco busca la verdad, sino resarcirse de su vida anterior⁴⁹⁶. El túnel, que aparece como espacio divisorio entre el mundo rural y el urbano, así como entre el convento y el mundo de fuera, implica, en esencia, dos actitudes:

- Cambiar la manera de ver. Para ello, tras haber permanecido tanto tiempo en la oscuridad hay que acostumbrar el ojo a la luz. Elvira tiene que lograr adecuarse a ese nuevo universo que se le abre. Para visualizar el conflicto interior que está atravesando el personaje, Borau hace que el espectador atraviese también el túnel, quedando por un momento a oscuras para salir a

⁴⁹³ Como afirmaba el propio autor en una entrevista concedida al diario *El País* con motivo de la reedición de *Escenas de cine mudo*: "el tiempo es todo en la vida de una persona. Escribimos porque el tiempo se va, todas las artes intentan recuperarlo; la gran utopía de la humanidad es parar el tiempo, y su frustración es no poder hacerlo", *El País*, 1 de agosto de 2006.

⁴⁹⁴ *Ibíd.* Por otra parte, dar a la memoria histórica un alcance objetivo es erróneo, pues como la define Santos Juliá, se trata de "una especie de depósito en el que se encuentran almacenados acontecimientos del pasado que serían compartidos por una sociedad o un grupo social. La memoria histórica es necesariamente cambiante, siempre es parcial y selectiva y nunca es compartida de la misma manera por una totalidad social". Santos Juliá, "De nuestras memorias y de nuestras miserias", *Generaciones y memoria de la represión franquista: Un balance de los movimientos por la memoria*, *Revista de Historia Contemporánea Hispania Nova*, 7 (2007).

⁴⁹⁵ *Ibíd.*

⁴⁹⁶ Incluso su relación con Teo no es del todo honesta, como ha apuntado Heredero, *op. cit.*

la luz en un paisaje aragonés, donde habita la Tata, con la consecuente vuelta al pasado que supone esto para el personaje principal.

- Evolucionar personalmente. El salir de la sombra implica también una evolución personal, aunque esta no tenga que ser necesariamente perfecta. Tras la pausa del convento, toca remover los fantasmas del pasado, no para hacerlos desaparecer, sino más bien para aceptarlos y poder convivir con ellos. En cierta forma, se puede establecer un paralelismo con *El verano de Anna*, ya que por mucho que el personaje principal exclame “Desapareced, espíritus” –mientras significativamente abre las puertas al reverberante Mar Egeo-, los fantasmas del pasado –tanto el de su marido Max, a quien ha perdido recientemente, como el de León, su difunto padre- no se dejan ahuyentar con facilidad.

Merece la pena señalar cómo aunque en el film aparecen representadas distintas generaciones, el conflicto con el pasado no se muestra tanto entre los que combatieron y vivieron esa época como entre sus hijos. En este sentido Borau difiere del cine más actual que o bien presenta la generación de los nietos poniendo en jaque el pasado enfrentándose a él en un afán revisionista –como es el caso de *Para que no me olvides* (Patricia Ferreira, 2005) o *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2004), basado en la obra de Javier Cercas- o muestra la realidad del franquismo –como *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda 2008) basado en el libro de relatos homónimo de Alberto Méndez o del mismo director *La lengua de las mariposas* (1999), inspirada en gran parte en el relato homónimo de Manuel Rivas, del volumen *¿Qué me quieres, amor?-. Tata mía* es un film sobre la convivencia de memorias entre generaciones, pero desde una perspectiva distinta a la utilizada por la cinematografía y la literatura española desde los años setenta. En efecto, la voz del derrotado, de aquel al que se le negó su memoria, no aparece. Todos los que recuerdan lo hacen desde un cómodo posicionamiento burgués. Son hijos de los vencedores y no han sufrido la experiencia del exilio o la represión; sin embargo, también ellos han de asumir la historia de sus padres, salir del túnel oscuro que supone la mentira histórica y realizar un “revisionismo familiar”⁴⁹⁷. Para certificar ese renacer se utiliza el contraste con la vida de clausura, de igual modo que Milagros ha de enfrentarse a las internas del reformatorio religioso en *Furtivos*. Para acentuar esa España enclaustrada, Martina, por su animadversión hacia Milagros, la delata al

⁴⁹⁷ “Un revisionismo familiar” a modo de “revisionismo histórico” sobre los vencedores y los vencidos. La imagen del túnel ha sido usada en numerosas ocasiones tanto en el cine como en la literatura. Valgan como ejemplos paradigmáticos, pero divergentes en medio y temática, *Todo sobre mi madre* de Almodóvar (1999), el documental *El túnel* de Roberto Hernández (2006) o en el ámbito literario, *El túnel* de Ernesto Sábato (1948), como metáfora de espacio que nunca se cruza con otro.

gobernador con una frase propia de una sociedad profundamente patriarcal: “Gobernador: De las Divinas una chica sólo sale casada o monja”⁴⁹⁸.

El tiempo y el espacio que plantea el film de Borau dan protagonismo a memorias de conciencias distintas y encontradas. La memoria narrativa que plasma recuerda que los conflictos tienen determinaciones objetivas enterradas en la historia. La paz tiene que plantearse, frente a ellas, la compleja tarea de incidir sobre las raíces que funcionaron como disparadores del conflicto, a fin de extirparlas. Un tiempo –ayer como hoy- en el que la memoria colectiva y personal han de reconciliarse, dejando incluso definido el papel adecuado a cada uno de los personajes generacionales: la Tata, como estereotipo de madre que ama a todos, supone la reconciliación; Elvira, la hija a la cual se le ha impuesto el silencio, representa la rebelión y la crítica; Peter, el historiador, se aprovecha de lo ocurrido no tanto para que se conozca la verdad sino para hacerse con un nombre de prestigio, y Alberto, el personaje más retrogrado, no permite ningún análisis crítico del pasado. Por otra parte, el silencio al que ha sido condenada Elvira en el convento se relaciona, en gran medida, con el silencio impuesto a una revisión del pasado, así como del exilio (tanto del exilio exterior como del interior/autoexilio). Como apuntara en un primer momento Vicente Llorens y posteriormente recogiera Michael Ugarte, en *Shifting Ground*, el exiliado “padece de una mutilación del pasado, o del futuro o de ambos”⁴⁹⁹. En este sentido, Elvira sale de alguna manera del exilio interior para recuperar no sólo su pasado, sino también su futuro, y es precisamente en su defensa de la libertad en la que Borau deja patente –sin la equidistancia que mantiene en otros textos fílmicos- su posicionamiento ético e ideológico en ese juego de memorias históricas del film. Finalmente, la vinculación a los prejuicios sexuales propia de una educación vinculada al nacionalcatolicismo, “conservadora hasta las cachas”, y la superación de los mismos por Teo plantea la represión como la última barrera que hay que eliminar⁵⁰⁰.

Por último, atendiendo a otros textos fílmicos de Borau podemos apreciar cómo aunque *Hay que matar a B* parece ajena a las realidades políticas de España, centrado

⁴⁹⁸ Según la versión definitiva presentada en la gran pantalla.

⁴⁹⁹ Michael Ugarte, *Literatura española en el exilio: un estudio comparado*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 17.

⁵⁰⁰ Tras el enfado por la acogida de *Crimen de doble filo*, al afirmar su deseo de hacer una nueva película -*Furtivos*- “española hasta las cachas”.

más bien en la historia del húngaro Pal Kovak, no deja de estar perfectamente ajustado a una narración planificada y contemporánea. Así, aunque puede parecer intencionadamente vago e impreciso al evitar posibles extrapolaciones a situaciones reconocibles, como *thriller* político también plantea los problemas del individualismo tan propios del posmodernismo y de la sociedad capitalista, y lo pernicioso de no contar con la opinión de los demás individuos que pertenecen al mismo grupo ni atender a las normas de comportamiento que regulan sus relaciones sociales⁵⁰¹.

Por su parte, *Niño nadie*, a pesar de ser su film más atemporal, sin ofrecer un análisis del inconcreto contexto social de los personajes, sirve como reflexión, a modo de metáfora, de una España en la que, de algún modo, alcanzar la libertad tras superar la ignorancia no parece tan fácil. Evelio se entrega totalmente a este ideal, pero en los recovecos del pretendido conocimiento se encuentra la ignorancia: “Un acto noble e inocente tras el que se esconden vampiros siniestros que manipulan a la gente y la llevan a la ruina moral y física”⁵⁰². En este sentido, *Niño nadie* era un film actual, ya que, tras los suicidios colectivos de miembros de Heaven's Gate y la Orden del Templo Solar ocurridos por esas fechas⁵⁰³, hablaba del peligro de las sectas, mientras, por otro, presentaba a un hombre contemporáneo, escéptico por naturaleza, el cual tras vivir el derrumbe de todo dogmatismo, se ve sumido en la más absoluta perplejidad. Se trata de un reflejo del hombre posmoderno, el cual, consciente de la falsedad de las convenciones sociales y en busca de la libertad del conocimiento, se da cuenta de que este, al margen de los falsos salvadores, es inalcanzable. Así se deduce de la conversación con un astrónomo cuando acude a un planetario para confirmar su sospecha y acabar cuestionándose una pregunta atroz: si el movimiento de todos los cuerpos celestes está condicionado por reglas fijas e inamovibles, “si ningún cuerpo del

⁵⁰¹ El texto puede relacionarse en parte con otras cintas de la época vinculadas a una trama política, tras los éxitos de Gillo Pontecorvo (*La batalla de Argel*, 1965) o Costa-Gavras (*Z*, 1969), y que alcanzaría su cénit con Alan J. Pakula (*Todos los hombres del Presidente*, 1976). Todos estos textos mantienen sus tramas vinculadas a los círculos de poder que se gestan en “los sótanos de los gobiernos”; como construcciones que hilvanan los secretos de Estado y las investigaciones que amenazan con sacarlos a la luz, haciendo que su contemporaneidad esté, de alguna manera, tristemente garantizada.

⁵⁰² José Luis Borau ante el estreno de *Niño nadie* en “El público ya acepta las rarezas cinematográficas”, *El País*, 3 de abril de 1997.

⁵⁰³ Treinta y nueve cadáveres pertenecientes a la secta Heaven's Gate fueron encontrados el 26 de marzo de 1997 en una localidad del municipio Rancho Santa Fe, al norte de San Diego, en el estado de California. Su muerte la causó una sobredosis del barbitúrico fenobarbital mezclado con zumo de manzana y vodka. Por su parte, la Orden del Templo Solar realizó numerosos actos de suicidios colectivos: el 5 de octubre de 1994, en Suiza, 48 miembros mueren por disparos y son posteriormente quemados. El 23 de diciembre de 1995, en Vercors (Francia), se encontraron los cuerpos calcinados de 16 adeptos y el 15 de enero de 1998 se produjo la muerte de 33 miembros de la secta.

universo es libre, ¿cómo puedo serlo yo?”. Se gesta así una suerte de retrato de un país que necesita pasar de un discurso positivista a uno real, en el que se sigue padeciendo la huella del pasado.

3.3.4. Personajes-intérpretes

*Hay que hurgar, o querer más, pues si tú quieres a una persona ya no te parece vulgar, pero hay que hurgar. Si lo haces y lo consigues, evidentemente, siempre salen cosas.*⁵⁰⁴

Tanto en su obra narrativa como filmográfica, a Borau le interesa, antes que nada, contar una historia sólida, bien construida, encarnada en tipos atentamente estudiados y observados. Los personajes se muestran en un microcosmos complejo que crea el eje fundamental de la historia; característica que tiñe su cine con una impronta propia, frente a otros realizadores españoles de la posguerra⁵⁰⁵. Sus textos están poblados de personajes de diferentes tendencias morales, sociales o políticas, pero con ciertas cualidades compartidas, como hacerlos contradictorios al reflejar sus reacciones emocionales y sus sentimientos. La moralidad del autor, reflejada tanto en el deseo por explorar la frontera entre lo tolerado y lo legal como por obligar al espectador a enfrentarse a esas cuestiones, permite profundizar en el estudio de sus sujetos: “[...] el caso es que la moral personal cuenta mucho para mí. Supongo que esa será la causa de que tenga tendencia a contar las cosas desde dentro de los personajes, no desde fuera, situándome al exterior de ellos y narrando una historia colectiva, general”⁵⁰⁶.

A priori, Borau no busca una identificación del espectador con sus personajes, presentados como extraños y, en muchas ocasiones, protagonizados por actores poco conocidos. Sin embargo, dado que sus personajes, de manera general, resultan complejos y extraordinariamente desarrollados, no dejan de ser cercanos, al tejer su vida a golpe de emociones. Esta es, en suma, la cercanía que el autor busca con el espectador, ya que, como él mismo reconoce: “Al cine vamos a ver las cosas que les pasan a otros”⁵⁰⁷. Resultan reveladoras las palabras de Borau extraídas de una entrevista con ocasión del estreno de *Leo*, en la que afirmaba que en la película se había

⁵⁰⁴ José Luis Borau, *Camisa de once varas*, Madrid, Alfaguara, 2003.

⁵⁰⁵ Característica compartida por Luis García Berlanga, como refleja Francisco Perales, *Luis García Berlanga*, Cátedra, Madrid, 1997.

⁵⁰⁶ Entrevista con Fernando Lara y Diego Galán, *Triunfo*, 5 de julio de 1975, p. 43.

⁵⁰⁷ Colipsa, Agencia de Prensa Independiente, en www.colipsa.com.

saltado una regla de oro del cine americano, al no crear un personaje con el que el espectador pudiera identificarse: “En *Leo* no hay ninguno porque lo que se contempla es a gente rara, como cuando vas al zoo y ves a una familia de primates”⁵⁰⁸. Una “rareza” paradójicamente común, pues sus personajes son siempre de carne y hueso, recubiertos de verosimilitud, con una notable coherencia interna y, sin embargo, tal y como se ha señalado, se antojan extraños. Son coherentes con sus incoherencias y, por tanto, en ocasiones pueden parecer oscuros precisamente por la capacidad que tienen para sorprendernos. En palabras de Miguel Marías: “Se tiene la sensación por eso, al contemplar sus vicisitudes en la pantalla, de que son libres, de que pueden en cualquier momento sorprendernos con un cambio de actitud o atreviéndose a hacer algo que hasta el momento no habían osado”⁵⁰⁹.

Alejados de los prototipos de héroes o antihéroes, representan a personas comunes que revelan su realidad oculta. *Furtivos*, por ejemplo, muestra personajes que se alejan mucho de los “cánones de Hollywood”, con una madre mayor de fisionomía dura y muy caracterizada, un protagonista bajito y poco atractivo y una mujer que, en una época en la que se delimitaba no sólo los roles sexuales sino también los estereotipos físicos de lo que significa “feminidad”, llevaba “el pelo como un hombre”. Del mismo modo, este texto, igual que *Furtivos*, *Camada negra* o *Tata mía*, ofrecen familias desestructuradas, con relaciones incestuosas y asfixiantes que impiden identificaciones con el espectador. ¿Dónde puede encontrar el espectador común una posible identificación en *Mi querida señorita* o en *Niño nadie*? En este último texto, como se apuntará más adelante, el personaje principal es un hombre mediocre en busca de una respuesta que de alguna manera le permita dar sentido a su vida. En este sentido, Evelio (Rafael Álvarez “El Brujo”) es un personaje con el que es muy difícil empatizar.

En un análisis exhaustivo de los personajes, incluso el más mediocre parece adoptar actitudes interesantes. Al seguirlo en su cotidianidad, nos acercamos a su manera de pensar y de ser, obteniendo, de manera indirecta, una descripción de sus rasgos psicológicos y morales, ya sea a través de su carácter, sus cualidades, o por

⁵⁰⁸ *Ibíd.*

⁵⁰⁹ Miguel Marías, “Borau en la frontera”, *Cine español 1975-1984. I Semana del Cine Español*, Murcia 1984. Citado a su vez por Heredero, *op. cit.*, p. 223.

mediación de sus costumbres, virtudes y defectos. Son esos “pequeños grandes hombres” los que inundan los textos de Borau, desnudos de cualquier vestido épico que defina su existencia y les permita adquirir la categoría de héroes o antihéroes. De esta manera, al apostar por narrar acontecimientos, no busca una identificación del espectador con los mismos, sino más bien dotar al texto de una gran veracidad. Y esto se percibe, tanto en su cine como en su literatura, en el gusto por protagonistas aparentemente anodinos y sus intrahistorias, así como en la elaboración de los guiones literarios. Veamos el siguiente texto de “Ratones sin remedio” de *Camisa de once varas*⁵¹⁰:

- ¿Tú crees que somos normales? –preguntaba la esposa al principio del matrimonio-. Me cuesta creer que la gente corriente...

- La gente corriente –le espetó un día el marido- no existe, a ver si te enteras. Sólo existen los mediocres. Y son mediocres porque no han sabido dar con la puerta del Paraíso.

- ¡Eso no es tuyo! ¿Dónde lo has leído?

- En ninguna parte, yo no leo.

Era una verdad a medias. No leía libros, ni casi el periódico, pero tal proverbio, supuestamente chino, lo había sacado de la hojita del calendario del día anterior, según pudo comprobar doña Pepita aquella misma noche, de chiripa, al vaciar el cubo de la basura.

Dos personajes se preguntan sobre su normalidad, en una discusión propia en cualquier relación de pareja. El marido define su argumentación por algo tan común como “la hojita del calendario del día anterior”. El hecho de que se acuerde de lo que ponía en esa “hojita” implica, en cierta forma, una definición del personaje que, aunque no acostumbra a leer, es capaz de citar. No es lo que verbaliza, el no leer, lo que le define, sino su capacidad de reproducir discursos escritos, a pesar de ser contrario a un “lector resabido” y convencional. El texto permite múltiples lecturas, intentando generar, igual que en sus guiones, una heterogeneidad de mensajes, sin que eso haga que se tambalee la unidad⁵¹¹.

A la hora de dar rostro a sus protagonistas, el cine de Borau, de narración sólida y planificación y puesta en escena relativamente clásicas, busca intérpretes “de carne y hueso”, dando preferencia al físico que mejor se adapte a sus personajes. De ahí que

⁵¹⁰ “Ratones sin remedio”, José Luis Borau, *Camisa de once varas*, *op. cit.*

⁵¹¹ En oposición a esto, el propio Borau ha manifestado: “la primera condición de una película, de una obra narrativa, es la unidad. Pero no solamente por una razón de buen gusto, sino porque se supone que la historia se cuenta desde un único punto de vista”. Citado por Fernando Méndez-Leite, en “Borau de Génova a Fernando VII”, en Hilario J. Rodríguez, *op. cit.*, 2011.

muchas veces estos sean actores no profesionales –como Salva en *Leo*–, algo que si bien se vincula al Neorrealismo italiano –como ya hiciera Roberto Rossellini en la mencionada *Roma città aperta*– también responde a su opinión de que las grandes estrellas, en ocasiones, rompen con el pretendido realismo y veracidad buscada:

En el cine yo creo es mejor [...] que las películas no parezca que están hechas, es mejor que los actores no vayan bien, como Dustin Hoffman, Meryl Streep, o Jack Nicholson, actores que se ven demasiado... por ejemplo un film con Meryl Streep que en España se llama *La decisión de Sofia*, bueno, en esta película Meryl Streep es demasiado buena como actriz: es una chica judía y habla con acento judío, es judía y polaca y habla mal inglés, con acento judío y polaco, luego, después de un poco de tiempo, habla ya mejor inglés⁵¹². En conclusión, era un recital y terminabas por estar clavado en la butaca viendo a Meryl Streep que actuaba bien. Sin embargo, yo no quiero que los actores sean tan manifiestos, que estén en la pantalla sí, pero no que sean tan buenos⁵¹³.

Más aún, si la crítica ha visto, en ocasiones, cierto acartonamiento en algunos textos de Borau, es debido, en parte, a que le gustaría que los actores llegaran a ser meros locutores al servicio del realizador. De ahí que Diego Galán apuntara que a José Luis Borau “le parece que el cine español no refleja la realidad española”. Y fiel a la perspectiva realista del aragonés, continuaba: “A Borau tampoco le gustan mucho los actores jóvenes. (El actor actual no se suele preocupar de la pronunciación, y hay bastantes actores en el cine español a los que no se les entiende porque hablan mal y demasiado deprisa)”, en lo que coincide con Lauren Bacall, que no ha tenido recato en manifestar que sus compañeros jóvenes tienen “un talento minúsculo” y que sólo “piensan en el estrellato”⁵¹⁴.

Bajo esa perspectiva realista, no es difícil entender que Borau rehúya de buscar estrellas y opte por caracterizar a sus personajes a través del físico de sus actores, no siempre acorde al canon de belleza más convencional, cargándolos de un fuerte naturalismo. A su vez, el espacio físico en que se desenvuelven es igualmente vital, como paisaje cotidiano que los identifica, plasmando en él –tanto en “los interiores” como en “los exteriores”– sus relaciones sociales y su idiosincrasia. El personaje supone así una *configuración* de rasgos y no una *disposición* de “círculos de acción” más propios de la fábula⁵¹⁵. De ahí que muchos de los actores que intervinieron en sus

⁵¹² *Sophie's Choice*, dirigida por Alan J. Pakula en 1982.

⁵¹³ Miccolis, *op. cit.*, p. 387.

⁵¹⁴ Diego Galán, “¡Que viene la realidad!”, *El País*, 8 de abril de 2012.

⁵¹⁵ Propp, *op. cit.*

películas no fueran muy conocidos cuando estas se rodaron, propiciando un mayor acierto en su selección al no depender del estrellato. Tal es el caso de Luis Tosar para interpretar a Paco en *Leo*, una afortunada elección –a pesar de las dudas que manifestaba en un primer momento- frente a la –quizá equivocada- que supuso Rafael Álvarez “El Brujo”, interpretando a Evelio en *Niño nadie*, ya que la actuación del actor anula el aire de mediocridad del personaje, haciendo que pierda verosimilitud⁵¹⁶. Peligro que el propio Borau ya había anunciado anteriormente como crítico en las páginas del *Heraldo de Aragón*, en relación a *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954), al reconocer: “Su mayor acierto es la dirección de los intérpretes, excelentes pero peligrosos por su origen teatral”⁵¹⁷.

Así, junto a actores profesionales, se opta por trabajar con actores “naturales” u ocasionales, que, sin tener ninguna aparente preparación y sin dedicarse a la profesión de forma sistemática, son elegidos, en determinadas películas, para aportar naturalidad y realismo. Al trabajar con actores *amateurs*, Borau se acercaba a postulados propios del Neorrealismo italiano, igual que otros directores como Robert Bresson -con quien siempre compartió el ideario de ser fiel a uno mismo y buscar dentro de uno y no fuera-, cuyo legado puede registrarse en la actualidad en directores tan conocidos como Emir Kusturica o Víctor Gaviria. Lógicamente, los actores *amateurs* convivían con profesionales de rodaje (como Alfredo Landa en *Tata mía*) o de escuela (que aplican teorías concretas de interpretación, provenientes del teatro, bajo el legado de Stanislavsky y el Método del *Actor's Studio*, como Carmen Maura), enriqueciendo su “carga actoral”.

En su trabajo con los actores, Borau no busca técnicas concretas sino aspectos prácticos que le ayuden en el rodaje. Así por ejemplo, le parece adecuada la indagación del actor en su memoria afectiva para expresar, con intenso realismo, sus emociones en “soledad pública”. Sin embargo, en pos de conseguir una mayor expresión y confusión de sentimientos, a diferencia del Método que postula que el actor debe tener la mayor información posible, ya sea sobre el texto fílmico en general o sobre la secuencia

⁵¹⁶ Como aparece en la nota de prensa de *El País*, 30 de septiembre de 2000, art. cit. Iciar Bollaín sería quien le convenció de su valía como actor, pues Borau recordaba sólo su imagen de hombre retraído en *Flores de otro mundo* -dirigida por la propia Bollaín- y no le veía capaz de interpretar a “un hombre abierto y campechano”. Sin embargo, tras trabajar con él, como se apunta en el artículo, lo consideraría “uno de los actores con más futuro de nuestra filmografía”.

⁵¹⁷ Hilario J. Rodríguez, *op. cit.*, pp. 282-283.

concreta que ha de interpretar, Borau consideraba que un exceso de información podía resultar abrumador para el actor. De ahí que nuestro cineasta prefiriese darle a los actores la información “a cucharadas” para entender y hacer cada una de las escenas. Fiel a un compromiso absoluto con el espectador, que parte de un compromiso a sí mismo, Borau buscaba una honestidad e integridad totales, sin manipulaciones emocionales. Algo que en textos fílmicos como los suyos, con estructuras en las que tienden a convivir diversas historias a modo de capas superpuestas, implicaba que, a veces, el actor pudiera encontrarse un poco perdido en medio del océano de ideas del director. Sin embargo, en aras de intentar ser sincero y honesto y no ponerle “anzuelos al espectador”, a pesar de la dificultad que el actor podía encontrar a la hora de quitar una de esas capas y encontrarse con otra, y así sucesivamente, pretendía que el film se beneficiara de una mayor naturalidad y realismo al desconocer el sentido total del texto fílmico⁵¹⁸. Una idea que responde a que como director de actores, Borau pretendía que estos no manifestaran la obviedad, evitando para ello la innecesaria explicitación, con el fin de que el espectador tuviera acceso al argumento de manera verosímil. No es pues de extrañar que en *Niño nadie*, Evelio apareciera desposeído, en parte, de la fuerza gestual con la que tiende a acometer Rafael Álvarez “El Brujo” sus personajes, conforme al modelo que caracteriza a los *personajes borauianos*.

Fiel a su concepción cinematográfica, Borau subraya la necesidad de buscar una fisionomía en el actor que se ajuste al personaje: "Yo elijo a los actores por su físico, no por su nombre. Porque el físico los condiciona y no tienen que actuar sino ser ellos mismos", afirmó Borau en el estreno de *Leo*⁵¹⁹. Todo un acierto supone, en este sentido, la elección de Imperio Argentina interpretando a Tata en *Tata mía*, la fantástica Lola Gaos en la Martina de *Furtivos* o Harriet Andersson en el papel de Mónica en *La Sabina*. Este último ejemplo sería un guiño velado al trabajo de la actriz bajo la dirección de Ingmar Bergman –con quien compartió gran parte de su carrera cinematográfica-, al compartir el mismo nombre que el personaje que interpretó en *Un verano con Mónica* (1952)⁵²⁰. Del mismo modo, alcanzaría un especial significado la figura de Matías Maluenda, jotero histórico de la posguerra, junto a Antonio Royo “el

⁵¹⁸ En referencia al libro *A cucharadas* de Borau, *op. cit.*

⁵¹⁹ *El País*, 30 de agosto de 2000, art. cit. En el mismo, Borau justificaba el elenco de actores escogidos por su impronta física: Javier, "que es la gran sorpresa del film"; Rosana Pastor -jefa de una fábrica textil en la que luego trabaja Leo-, cuya colaboración "es esencial"; Charo Soriano -madre de Leo-, "que interviene pocos minutos, pero que sigue presente en toda la historia", y el actor ruso Valeri Levin sky, en el papel de padrastro de Leo.

⁵²⁰ *Sommaren med Monika*, 1952.

Chato de Casablanca” y Lucio Cáncer, uno de los cantantes folclóricos más conocidos de la época, y cuyo perfil, tanto por su significado como por su físico, encajaba perfectamente con lo que Borau estaba buscando: “Debía ser alguien que hablara con fuerte acento aragonés, con una fuerte tipología racial, capaz de cantar una jota con Imperio Argentina y de tener, además, un razonable parecido con ella...”⁵²¹. El cantante-fallecido poco después del film (el 8 de octubre de 1987)- reunía las características físicas y psíquicas ideales.

Según sea la fuerza de los actores y los personajes, los textos filmicos podrán adaptarse conforme se disponga de unos u otros intérpretes. De esta forma, si *Leo*, en un principio, había sido pensada para el lucimiento de Icíar Bollaín, en el caso de Tata, ocurriría todo lo contrario, ya que, si bien, en un primer momento, pretendía ser un personaje más secundario, la fuerza de Imperio Argentina para dar vida al personaje acabará siendo un eje fundamental en la historia⁵²². Cabe, sin embargo, matizar que textos como *Brandy*, *Crimen de doble filo* o *Niño nadie* (el más coral de toda su obra) no presentan el estudio de “personalidades” que reflejan otras obras de Borau. Al mismo tiempo, consciente de la importancia de transmitir esa complejidad de los personajes y conforme a su intencionalidad de desnudarlos a lo largo del texto, Borau opta, en cierta forma, por uno de los aforismos clásicos de Hollywood: “a los actores se les elige, no se les dirige”. El intérprete no sólo es considerado en su cualidad técnica sino que también es sopesado por su apariencia física:

Para mí es muy difícil trabajar con un actor que no tiene cara de nada. Si tienes un actor que da el tipo de un personaje, es maravilloso, te permite entrar de lleno, prescindir de la caracterización, de la psicología. Muchas veces el espectador deduce características de los personajes a base de acciones que cree principales, cuando realmente no tienen ese valor. Es una gran tentación en la que cae todo cine europeo. Por instinto, los norteamericanos lo eliminan⁵²³.

El personaje principal se presenta en los filmes de Borau en su complejidad interior, para lo cual es fundamental que su rostro tenga unas características acordes a la personalidad reflejada. Podemos afirmar, pues, que conforme a las “obsesiones” de nuestro autor, el físico del actor resulta imprescindible a la hora de tener en cuenta al

⁵²¹ Heredero, *op. cit.*, p. 553.

⁵²² Una semana antes del estreno, el 8 de septiembre de 2000 en veintidós ciudades, la actriz y directora comentaba a los medios de comunicación: “Es un lujo que escriban un papel para ti, aunque sea antipático”. *El País*, 30 de agosto de 2000, art. cit.

⁵²³ Jaime Millas, *Revista de Occidente* (febrero 1976). Nótese cómo las alusiones al cine norteamericano son constantes, precisamente por su relación amor-odio con él.

personaje que ha de interpretar, algo que el propio Borau ha sabido representar en los papeles que ha encarnado⁵²⁴. Por otra parte, los personajes se significan por las condiciones de su entorno, por lo que dicen y por lo que hacen en su mundo cotidiano, si bien se presentan indefinidos con la intención de mostrar sus luces y sus sombras a través de sus “complejidades laberínticas” -retomando la idea borgeana-, en las que no se hallan “Teseos heroicos” sino más bien soledades de minotauros. A su vez, esta predilección por los grises no implica una repetición sistemática y estructurada de personajes y hechos en su narrativa fílmica, esto es, no rompe la heterogeneidad y originalidad de sus filmes. De este modo, en *Furtivos*, el amor de Ángel hacia Milagros representa una esperanza de realización y de redención en su sórdida existencia, dominada –en una relación ambigua- por la madre. Ángel y Milagros son dos personajes frustrados, de existencias truncadas, que no tienen la posibilidad de soñar con una vida mejor, porque no conocen otra opción posible, asfixiados tal y como están en su frágil y diminuta cotidianidad.

En efecto, son las circunstancias las que dibujan a esos personajes “furtivos” que intentan sobrevivir⁵²⁵; personajes que no son héroes ni antihéroes -ineficaces o desgraciados-, sino simplemente seres cuyas acciones o motivos son cuestionables. Personajes desprovistos de cualidades extraordinarias y distantes, por tanto, de estereotipos con los que habitualmente se presentan los héroes en los relatos épicos, pudiendo ser antisociales, obtusos o simplemente ordinarios. En otras palabras, son en gran medida personajes que se guían por su propia brújula moral y que se esfuerzan en definir y construir sus propios valores, ajenos -e incluso en ocasiones opuestos- a aquellos reconocidos por la sociedad en la que les ha tocado vivir. En este sentido, Borau ha manifestado su gusto por personajes intrahistóricos, al modo unamuniano:

Pensaba que los personajes de los cuentos no eran corrientes, aunque tampoco son extraordinarios, porque no me gustan los personajes extraordinarios. Tengo la teoría de que no existe la “persona vulgar”. Tú te fijas en el hombre más vulgar del mundo, pero si empiezas a tratarlo seguro

⁵²⁴ Recuérdese cómo el propio autor, en su trabajo como actor, ha tendido a representar personajes acordes con su impronta física, no en balde además de haber sido gobernador (*Furtivos*), ha sido médico en dos ocasiones en *Mi querida señorita* y *La adúltera* (Roberto Bodegas, 1975), juez en *Malaventura* (Gutiérrez Aragón, 1988) y capellán en *Todos a la cárcel* (Luis García Berlanga, 1993).

⁵²⁵ Si bien en el caso de *Furtivos* todos los personajes mantienen esa condición furtiva (el gobernador “y sus secuaces” porque cazan furtivamente, Ángel y Marina al vivir de la caza, Milagros porque huye del convento para intentar alejarse de *El Cuqui* y este último porque ha de vivir escondido de los guardias civiles). Y todos ellos son, con mayor o menor intensidad, crueles, como constatación de una vida desequilibrada, llena de frustraciones y rencores que concluye en una violencia arraigada.

que irás descubriendo cosas de él que te sorprenderán. Puede ser el tipo más mediocre del mundo, pero cuando un día le conoces y descubres, por ejemplo, que colecciona sellos, ya comienzas a pensar: ¡Hombre!, no es tan mediocre⁵²⁶.

La búsqueda de localizaciones para sus textos precede, incluso, a la historia, evitando, desde un principio, cualquier desequilibrio visual entre personajes y entorno. Así ocurre en *Tata mía*, donde el autor buscó, en las estaciones pirenaicas de Candanchú y Canfranc, un hotel de montaña en el que en un primer momento se iba a alojar Elvira. Esta primera búsqueda del espacio nos habla de la intencionalidad del texto en querer significarlo en Aragón, para que figuras como el tío Bordetas o la propia Tata ganaran en dimensión en un entorno que acabaría siendo protagonizado por los Mallos de Riglos.

a. Radiografía de soledades

Los personajes de Borau mantienen una serie de atributos y rasgos que individualizan más aún su ser, en un proceso constante de acumulación. Son confeccionados bajo una amplitud de papeles temáticos, susceptibles de sucesivas metamorfosis que les dan mayor coherencia. Del mismo modo se entrevé un interés especial por personajes aparentemente anodinos y generalmente marginales, que ofrece un fresco de hombres agónicos y solitarios. El carácter de los personajes de Borau se presenta de manera paralela a su individualismo, traducido no sólo en su manera de ver el cine sino también en su propio carácter. Así lo apuntaba la escritora y periodista Elsa Fernández Santos, en noviembre de 2012, tras la muerte del cineasta: “Borau siempre se quejó del exceso de atenciones que recibía su persona: *-Soy un solitario frustrado -diría el propio Borau-, siempre hay gente alrededor, pero mi afán es la soledad. Tengo amigos, me invitan, me agasajan, y yo siempre estoy con una reserva: A ver si me dejan en paz*”⁵²⁷.

Una ansiada soledad que implicaba distanciarse del ruido de lo cotidiano, de la rutina, de la tiranía del reloj, para concentrarse en el momento de la creación. Una

⁵²⁶ Conferencia ofrecida por Borau, *En camisa ajena*, con motivo de la presentación de *Camisa de once varas* en el café Gijón, 25º Acto, 20 de mayo de 2003. En http://66.102.9.104/search?q=cache:eAPwIDcKS1IJ:www.acondearanda.com/memoria02_03/acto25/acto25.htm+Leo+borau+hago+lo+que+quiero&hl=es

⁵²⁷ Elsa Fernández Santos, “En la muerte de Borau. Algo más que un director de cine”, *El País*, 24 de noviembre de 2012.

soledad constructiva, para poder abordar narraciones en las que sobresalen seres humanos por encima de condiciones y circunstancias sociales y culturales concretas. De ahí que su cine sea un cine de personajes, como evidencia el espesor y la fisicidad que estos adquieren por encima del contexto, por mucho que este sea subrayado. Sus personajes tienden a un cierto tono escéptico, que convive con la mencionada sencillez, manteniendo un amor a los placeres simples de la vida junto a una característica resignación vital, que traduce la sensación de que la sociedad se ha portado injustamente con ellos. Pero si destaca un valor constante de entre todos ellos es la mencionada sensación de soledad. La plasmación del cine de Borau es la de un realismo pesimista; sin embargo, no es un escritor del desamparo o la desesperanza. Los desengaños de los personajes siempre se vinculan a la soledad, con la que, de alguna manera, nuestro autor exorciza la suya propia, ya que se acerca hasta conocerlos y redescubrirlos, quedándose atrapado con ellos, igual que el lector. Se elabora así una suerte de comunicación bajo el amor y la compasión, ya que ambos sentimientos nacen de la cercanía y el conocimiento. Sus retratos de personajes propician un paisaje humano realista, repleto de soledades, que permite indagar en el amor en la sociedad y al mismo tiempo en la ausencia del mismo.

En este sentido, Borau no presenta amores edulcorados, hijos de la gran ola romántica del siglo XIX, que suponía una búsqueda de la trascendencia, la belleza sublime y la felicidad eterna y que, en esencia, bajo un yugo patriarcal, no dejaban de reafirmar un yo (un superyó masculino); pues al subrayar los sentimientos hacia la persona amada, de manera especial y única, se ponían en evidencia sentimientos ególatras. Más bien se trata de una reflexión comunicativa sobre la posibilidad de llegar a la otredad. Ciertamente en su cine aparecerán sentimientos exacerbados vinculados a la individualidad, la profundidad y el arrebató de las emociones y al tormento que se vive desde y para el interior de uno mismo. Pero se conciben fundamentalmente desde la capacidad del amado de reconstruirse y constituirse en imagen, como destino de expiación y supervivencia. El amor no se construye como amor ideal, tópicó de un *tópos noetós* -un mundo eidético representado por lo inteligible, espiritual, lo que no cambia, lo idéntico a sí mismo y lo que verdaderamente es-, como arquetipo inalcanzable que sólo puede vivir en el mundo de las ideas. Más bien responde a la necesidad que el hombre tiene de enamorarse y escapar de su vida solitaria e incompleta. Tal es el caso de *Río abajo/On the line*, donde los personajes tienen como

objeto de su felicidad su relación amorosa, motor que les impulsa a navegar contracorriente en la incómoda tierra de nadie situada entre EE.UU. y México.

Borau es consciente de que el texto no tiene razón de ser sin los personajes. Por eso, con el fin de darles forma y hacer que se enfrenten a la acción de una forma u otra, los crea y desarrolla, analizándolos detalladamente en su parte exterior -desde el principio al final del texto filmico- hasta su parte interior -todo lo que no relata la historia-. De esta forma, los personajes se moverán desde su motivación hasta su meta a través de sus acciones, definiéndose precisamente a través de ellas. En cuanto a sus cualidades y características, sus personajes principales son en parte antagónicos de los arquetipos impuestos por el cine de masas. Son corrientes y en muchos casos anodinos, en una triple perspectiva:

- Física: No responden siempre al canon de belleza convencional. Representan además una amalgama de edades considerable, lo que permite la mezcla de generaciones.
- Psicológica: Tienden a ser de carácter serio, dados a pocas bromas, incluso en su obra más cómica *Tata mía*.
- Social: Suelen ser de clase media-baja, con algunos problemas económicos.

Todas estas características acentuarán su soledad en medio de una sociedad patética, que hace que se sientan “apátridas”, destinados a vagar en un mundo que les excluye o del que ellos deciden excluirse. De ahí que, como hemos señalado anteriormente, lo físico sea tan importante, pues mantiene una construcción naturalista bajo entornos condicionados y condicionantes. La soledad se acentúa por generaciones, de tal forma que las más mayores se ubican en el espacio rural y las más jóvenes, a las que siempre pertenecerá el protagonista (cuya edad suele oscilar entre los treinta y los cuarenta años), en el espacio urbano. En el interés por mostrar el espacio vital en que se mueven los personajes, la familia se presenta como el núcleo determinante donde las distintas generaciones se ven obligadas a interactuar, como en *Furtivos*, *Tata mía* o *Leo*. En otros filmes en los que Borau colabora indirectamente también sucede lo mismo, como en *Camada negra* o *El monosabio*⁵²⁸. En esta última, la figura de Juanito (José

⁵²⁸ “Todo el guion es invención de Pedro Beltrán, aunque me tocó a mí la tarea de escribir, encorsetar y construir el torrente de ideas que él ponía sobre la mesa. En ese campo, Rivas nos dejó hacer y deshacer a nuestro aire; pero no así a la hora de rodar, donde descubrí con espanto sus escasos conocimientos, que encima tampoco quería reconocer, hasta el punto de que terminó el rodaje sin saber lo que era el eje de la cámara...”. Según cuenta el propio Borau; recogido por Heredero, *op. cit.*, p. 155.

Luis López Vázquez) encarna un tipo de personaje que recuerda a los textos de Berlanga, apreciándose el acertado tono puesto por Borau, como reflejo de aquellos pícaros del Siglo de Oro, inmersos en un mundo organizado con normas ajenas a sus intereses. En el film dirigido por Rivas, los personajes principales –Juan, un fracasado novillero y Rafa, su joven vecino en el que cree ver aptitudes para el toreo y la oportunidad para no resignarse a quedar en el anonimato- se dedican a enhebrar sus sueños de gloria para mostrar sus frustraciones y su condena al fracaso. Dispuesto a sufragar los gastos del debut de su protegido en una corrida de pueblo, Juanito le quita los ahorros a su propia hija, sin saber que esta espera un hijo del novillero y ese dinero lo tenía destinado a pagar un aborto. De esta forma, a través de Juanito, se ponen de manifiesto los valores folclóricos de una España más tradicional, de tal forma que sin menoscabo de cierto humor, de picardía e incluso de atisbos de ternura, el texto alcanza una mayor dimensión como crítica sutil a un país de estampa.

Por su parte, en la dimensión psicosocial, como hemos visto anteriormente, los problemas de sus personajes reflejan los propios dentro del contexto social de la clase media a finales del siglo XX. La realidad inestable que les envuelve y su yuxtaposición con la crisis interna que suelen atravesar los protagonistas los llena de matices y autenticidad, provocando que sean ricos y variados. Del mismo modo, la vida sencilla, apacible, es presentada como algo anacrónico, reducto del pasado, pero en el fondo más auténtica y satisfactoria que la acelerada, individualista y frustrante búsqueda inalcanzable del éxito a toda costa. De ahí que la familia aparezca como generadora de conflictos.

En esa radiografía de soledades presentada en su cine, no se excluye a los personajes con trastornos psicológicos, generalmente olvidados en el cine comercial. Por ejemplo, en *La Sabina* o en *Leo*, aparecen dos personajes con trastornos intelectuales, que se insinúan más astutos de lo que en principio aparentan. En el primer caso, el personaje retrasado es el único que ha visto a La Sabina, la devoradora de hombres y ha sobrevivido a ello. En el segundo caso, cuando yace muerto el personaje de Gabo, Pipo, su singular amigo, “adoptado” por el viejo maestro de artes, interrumpe su dolor para hacerse el tonto ante un policía que le interpela de manera inquisitiva. Por otra parte, enlazando nuevamente con la idea de que todos los personajes, sin excepción alguna, son complejos, el personaje de Gabo, en *Leo*, se presenta sin caer en

maniqueísmos: por una lado tirano, capaz de oprimir a Leo, y por otro, compasivo y leal con su amigo Pipo, que padece problemas psíquicos, siendo este precisamente el único que acabará llorando su muerte.

Los personajes con ciertas deficiencias psíquicas, como Pipo o Manolín en *La Sabina*, se muestran más desinhibidos, siendo capaces de presentar sus verdaderos sentimientos y pulsiones, a diferencia del resto. Cabe eso sí resaltar que Manolín parece ser una especie de sirviente de La Sabina, al mismo tiempo que es la única figura asexual del texto, puesto que, según la leyenda, La Sabina-dragona le habría devorado su sexo. Esta situación le sirve a Borau para plantear una perspectiva ambivalente, cuando Manolín acceda a la petición/deseo de Daisy de que se “la enseñe”, no sin que antes nos haya mostrado –con el consiguiente paralelismo– cómo el gato de Daisy se erizaba al verlo. El propio Borau explica las pistas dadas del personaje:

[Estas] no dejan de ser especulaciones que se pueden hacer, pero no se pueden tomar como pruebas ciertas de su encantamiento. De la misma manera se podría entender que se trata de una de esas personas que llevan consigo una cierta carga eléctrica, en relación con el gato, o que tuviera alguna anomalía física, en relación con Daisy⁵²⁹.

Locura y honestidad aparecen intrínsecamente unidas, ya sea por esa frontera liminal que existe entre el genio y la insensatez o simplemente por lo que supone poner en boca de personajes locos una verdad peligrosa. Esta característica se refleja de manera más nítida en Manolín, precisamente el que conoce la verdad, el único personaje que no habla, permaneciendo como testigo mudo de todo lo que acontece. En la narración aparece como el nexo entre la leyenda y la realidad, y su supuesta experiencia con el animal-dragón es la que mantiene viva la superstición. De ahí que todo el pueblo crea que está embrujado y, como explica el propio Borau, “su propio sentimiento de hombre desvalido le ha podido empujar a sentirse amigo de ese ser imaginario, en el que busca refugio creyéndose su servidor, y así poder sentirse más importante, lo que no deja de ser algo parecido a lo que le ocurre a Michael con Hyatt”⁵³⁰. Es, además, el único que no ha de temer a los encantos de La Sabina, al estar literalmente castrado, ya que, según se cuenta, la hembra dragón le habría devorado sus genitales. Una mutilación que, a pesar de ser motivo de burla por los habitantes de la localidad, le daría una visión

⁵²⁹ Entrevista de Manuel Hidalgo en *Fotogramas*, núm. 1622. Citada a su vez por Heredero, *op. cit.*, p. 487.

⁵³⁰ *Ibíd.*

y perspectiva más objetiva, manteniendo algo de surrealista y de inocente –la inocencia a cierta edad adulta tiende a parecer surrealista- que le permite ser tal y como es, sin necesidad de esconderse detrás “de un personaje construido”, a diferencia del resto de seres creados en *La Sabina*, que han ido elaborando una máscara en la que ocultarse. En cualquier caso, Borau deja abierta su explicación al lector: “Hay muchas posibilidades de explicar de una manera racional el personaje de Manolín”⁵³¹.

Estos personajes con disminuciones psíquicas se presentan sin recurrir a un sentimentalismo absurdo y, por tanto, sin renunciar a su complejidad. De esta forma, en *La Sabina*, los personajes extranjeros y los del pueblo muestran cierta compasión hacia Manolín, pero al mismo tiempo lo utilizan, se ríen e incluso en algunos momentos abusan de él, desde los niños que le persiguen por el pueblo, hasta su hermana, quien ejerce sobre él un evidente dominio. Cuando Michael se pierde en la cueva para escapar de sus fantasmas, es usado para descargar las frustraciones de su hermana Pepa y, posteriormente, las suyas propias. Desafiando la norma y la convención del disminuido en la sociedad, Borau utiliza el triángulo mirada-locura-cine; de ahí que tanto Manolín como Pipo se presenten complejos y misteriosos, insinuándose como observadores que saben mucho más de lo que en apariencia parece. Lo mismo ocurre con el personaje de Teo, ya que, aunque no es disminuido, en él se aúnan algunas de las más exacerbadas e hiperbólicas características que acompañan a los personajes masculinos de la filmografía de Borau, tales como la inmadurez, el infantilismo, la inseguridad, la constante evasión de la realidad, su debilidad ante las mujeres... Para incrementar su complejidad, Teo es profundamente ambivalente y misterioso, hasta el punto de que nunca se sabe si la historia de su infancia es cierta, como apunta el propio Borau:

Nunca sabremos a ciencia cierta si su historia de las enfermedades infantiles es verdad o sólo una invención caprichosa o de una fantasía infantil y de ahí el escepticismo de tata cuando le escucha. Tampoco es seguro en ningún momento si lo que dice es verdad o mentira, de si realmente está empeñado en recuperar el tiempo perdido o están sólo un elemental afán infantil de ser bueno a partir de mañana...⁵³².

Todos ellos son, en suma, personajes complejos, evitando esquematismos y maniqueísmos. Aparecen en ambientes cotidianos, y destacan –con nombres propios- en el momento en el que se muestran sus conflictos internos y su lucha contracorriente en pos de su felicidad, verdadero eje vertebral de la narración: “En las buenas películas los

⁵³¹ *Ibíd.*

⁵³² Carlos F. Heredero, “Entrevista a José Luis Borau”, en *Dirigido por...*, núm. 143 (enero de 1987).

personajes buenos son los que parecen escaparse del fondo, y por tanto serán una consecuencia de él. Cuando los personajes salen del fondo pero luchan contra él tienen a priori un interés aún mayor para el espectador”⁵³³.

Finalmente, desde la escritura del guion, Borau entiende que los personajes tienen que evolucionar: “Toda película bien nacida tiene que evolucionar, acabar de forma distinta a como empezó. Si no ocurre nada es un documental”⁵³⁴. Para el autor, la diferencia entre el documental y la ficción es que el primero mantiene como fin la descripción de una situación, con pequeñas acciones cuyo objetivo es analizar mejor esa situación, mientras que las películas tienden principalmente a describir acciones, alternadas con situaciones que van evolucionando hasta llegar al final: “El cine no es el arte de la descripción, sino el arte descriptivo a través de la acción”⁵³⁵. Su visión dinámica de los personajes hace que se definan en torno a sus transformaciones -vinculadas ocasionalmente y de manera paralela a una representación, generalmente antropomórfica (recuérdese el papel del perro en *Tata mía*)-, que cobrarán fuerza en la medida en que hacen o dejan de hacer determinadas acciones, cambiando en torno a ellas.

De esta forma, son personajes en general muy estudiados, sin perder su crudeza. Así por ejemplo los personajes de *Furtivos* son para Castro de Paz animales humanos, no por su forma o comportamiento sino porque sus actos son previos a toda diferenciación entre el hombre y el animal, recordándonos en parte a los personajes de *La caza* de Saura (1963). En suma, se podría decir que así como el novelista británico Edward M. Forster distinguía los personajes planos de los redondos, los de los textos de Borau no pueden atender a esta diferenciación, permitiéndose, si acaso, diferenciar entre criaturas complejas y más complejas, ya que en esencia, se configura la narración en torno a ellos y no al revés. Esto no quita que también existan personajes que no presenten ningún tipo de evolución. Por ejemplo, no todas las prostitutas que aparecen alrededor del personaje de la sorprendente y rotunda Victoria Abril en *Río abajo/On the*

⁵³³ Según sus palabras textuales, extraídas del curso *Análisis de la imagen cinematográfica*, impartido por el propio José Luis Borau, Madrid, Fundación Juan March, 13 de febrero de 2003. Disponible como *podcast* en la página de la fundación Juan March <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=95>

⁵³⁴ *Ibíd.*

⁵³⁵ Jaime Millas, *op. cit.*

line evolucionan como la protagonista, ya que la transformación se da sólo en las vidas en las que la lente de la cámara -el ojo del director- se detiene con especial atención. Conforme a lo visto, podemos decir que, a grandes rasgos, se dan dos tipos distintos de personajes⁵³⁶:

- Los que SÍ evolucionan con la historia. El/la protagonista -o personajes principales- de la acción principal, que progresará con la historia, ayudado por otros personajes que servirán como contrapunto o desarrollo paralelo, facilitando esa progresión.

- Los que NO evolucionan con la historia, ya sea por ser personajes secundarios o de reparto, completando el significado de la historia y apareciendo cuando la acción lo requiere. Estos personajes, como Mari Carmen (Adriana Ozores) en *Niño nadie*, Taylor (José María Prada) y el Inspector Vázquez (José Marco) en *Crimen de doble filo* o Paco (Luis Tosar) en *Leo* contrastan con otro personaje que sí experimenta cambios. En este último ejemplo, Paco y su relación amorosa, asentada y sin evolución, contrasta con su amigo Salva (Javier Batanero), un personaje que sí va experimentando cambios, así como con Leo, llena de constantes evoluciones⁵³⁷. Borau es consciente de que un exceso de caracterización “individualiza”, y una individualización excesiva de un personaje secundario o episódico puede perjudicar a la historia.

Las características físicas, las motivaciones, acciones y reacciones de los personajes nos descubren cómo son estos, cómo piensan y cómo sienten, pudiendo o no producirse la transformación de su carácter o pensamiento. Para que se produzca esta evolución, ha de aparecer un conflicto, aunque puede ser variado (el éxito en *El monosabio*, el conocimiento en *Niño nadie* o un asesinato en *Crimen de doble filo*); el amor es, por lo general, el motor de actuación que les hará cambiar. Este impulso se

⁵³⁶ Ya Aristóteles cuando hablaba de la acción la situaba en la peripecia, el reconocimiento y la pasión, tres instancias modificatorias del personaje. Aristóteles, *Poética*, trad., introd. y notas de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2004.

⁵³⁷ Este tipo de personajes está igualmente estudiado, constituyendo en ocasiones propuestas de gran carga significativa. Recuérdese el caso de Alberto, el hermano autoritario de Elvira en *Tata mía*, en un papel abordado con gran profesionalidad por el actor Miguel Rellán, por el que conseguiría el Goya al mejor actor de reparto. Este premio suponía la confirmación tan largamente esperada de un actor que, gracias al papel que le había otorgado Borau, se convertiría en uno de los más carismáticos intérpretes secundarios del cine de la época. Al margen de las pocas secuencias que tuvo en la película, lo cierto es que, atendiendo a la implacable intensidad que desprende en *Tata mía*, el reconocimiento resultaba merecidísimo y supuso que el film, a pesar del relativo olvido sufrido en las nominaciones, no se fuera de vacío. La impulsividad de Alberto está perfectamente expuesta por el intérprete. Su carácter violento – recuérdese su excesiva “mano larga”- se acompaña de la presencia viril que otorga el actor, a pesar de su llamativa delgadez, rasgo que convierte a Alberto en un ser aún más deplorable y temible. La frialdad de sus palabras, sumadas a la voz grave del intérprete, dota a la composición de una postura superior, como si nos encontráramos ante un miembro del gabinete militar del mismísimo Franco. El retrato de este “facha” que ha conseguido abrirse camino en el presente, se presenta repleto de verosimilitud, alejado de tópicos en los que habría sido fácil caer. Ese mismo año, el actor había realizado además, como era costumbre en él, pequeñas intervenciones en otras dos cintas también presentes entre el conjunto de nominadas: la nostálgica *El hermano bastardo de Dios*, de Benito Rabal y la imprescindible *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán Gómez.

presentará como lucha de intereses o de objetivos, a través del enfrentamiento entre contrarios que cuajarán –tal y como hemos dicho anteriormente- en los triángulos amorosos, como en *Río abajo/On the line* (Mitch/Chuck), *Leo* (Salva y Gabo) e incluso en *Furtivos* (Ángel y Cuqui).

Dado que los personajes *boranianos* no son maniqueos ni esquemáticos, tampoco pueden ser antagónicos. Dicho de otro modo, el hecho de que no se construyan en torno a un molde determinado, impide presentar opuestos que los contrapongan. Más bien, como hemos señalado, son personajes llenos de ambigüedades y dudas, inestables y complejos. Además, son dinámicos en sus contradicciones, pudiendo modificar su comportamiento, su conducta y su escala de valores morales a medida que avanza la narración, ya que precisamente por ser personajes tan reales como la vida misma, son capaces de evolucionar y sufrir transformaciones. De ahí que en *La Sabina* no haya una gran diferencia entre Michael y Philip, a pesar del enfrentamiento que ambos protagonizan en la cueva, justo al final del texto; es decir, a pesar de la lucha, ambos mantienen más semejanzas que diferencias. Y es que, como en *Furtivos*, en la mayoría de las obras de Borau no hay un protagonista ni un antagonista claros, sino que tanto Ángel como Martina, Milagros o el gobernador tienen un peso parecido en el argumento dramático.

Por eso, antes de hablar de *conflictos de relación* (o *exteriores*) sería necesario subrayar los *conflictos personales* (o *interiores*), aunque ambos sean complementarios, al estar siempre condicionados por “el yo y sus circunstancias”. Tenemos así una serie de personajes que desfilan ante los ojos del espectador, intentando enfrentarse a sí mismos, conscientes de la dificultad de entablar lazos comunicativos con el otro, por lo que, en cierta medida, viven en una constante soledad e incomunicación. Para ahondar en ese sentimiento, su encuadre o posición en el plano-fotograma no siempre vendrá determinado por su jerarquía o importancia en la escena, sino que será el director el que determine, en última instancia, su posición según se pretenda o no acentuar ese sentimiento de incomunicación y soledad.

En su libro *El poder del mito*, Campbell opinaba que el escritor debe ser fiel a la verdad⁵³⁸. Algo realmente difícil teniendo en cuenta que la única forma de describir fielmente a un ser humano es describir sus imperfecciones. Algo que Borau consigue hacer muy bien. Para él, el ser humano perfecto no tiene ningún interés, pues resulta aburrido; lo que le interesa son las intrahistorias de gente corriente, de las que subraya psicológicamente su interior a través de sus caracteres, configurados por su pasado –en ocasiones oculto– sus pulsiones y su subconsciente. Características todas ellas que marcarán el “conflicto de incomunicación” de sus personajes tan propio de sus obras como genuino. Desde un primer momento, los personajes aparecen definidos en virtud de sus circunstancias o si se prefiere, del entorno físico en el que se desenvuelven, generalmente marginal y conflictivo (recuérdese lo expuesto anteriormente sobre las fronteras). Se puede decir que en este nivel periférico los personajes están marcados por su entorno, alcanzando proporciones naturalistas. En un segundo nivel, la intencionalidad y la búsqueda del sentido se perfilarán de manera abierta, a modo de esquema o modelo organizador del relato, no siempre unidireccionalmente. Por último, en un nivel más profundo, los personajes principales aparecen éticamente definidos, acumulando una serie de marcas y motivos propios. En este último estadio, los personajes aparecen con una psicología propia y una personalidad individual y permiten especular acerca de sus posibles acciones futuras.

Esta construcción del personaje no siempre es el resultado de una progresiva transformación. Por ejemplo, la Tata no se transforma sino que se autodefine a lo largo de la obra, en comparación con el viraje personal que realiza el personaje interpretado por Carmen Maura. Ciertamente es la Tata, como personaje definido, ayuda al cambio de los personajes que la circundan. Sin embargo, generalmente todos los personajes van presentando su personalidad de manera paulatina, reaccionando ante los planteamientos éticos que se les presentan. Así, tras la caracterización inicial irán adquiriendo nuevos rasgos. El origen de la evolución de los personajes se encontrará en el conflicto que viven, puesto que su modificación se deberá a los múltiples contratiempos surgidos en el transcurso del film. Por eso, será al final de los textos fílmicos cuando su condición dinámica adquiera todo su alcance, revelándose más profundamente sus dimensiones

⁵³⁸ J. Campbell, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé, 1991.

éticas. Como ocurre en sus cuentos, especialmente en los más largos como “Amigo de invierno”, “Ávida Lladros”, “Al final de la gran curva” o “So long pequeña”, sus personajes son inestables y contradictorios, con rasgos contrapuestos e imperfectos, debatiéndose siempre entre distintas alternativas, pero, al mismo tiempo, permitiendo que los finales –del film o del relato- lleguen dóciles, invitando a la reflexión.

b. Personajes ante el espejo

En la literatura y el cine, el espejo ha sido un recurso simbólico utilizado frecuentemente, siendo numerosos los directores que han situado al personaje frente a una imagen de sí mismo -real o ficticia- cargada, implícita o explícitamente, de un fuerte contenido semántico. El reflejo que devuelve al personaje puede ser agradable o perturbador, magnánimo o condenatorio, pero siempre implica la autoevaluación -consciente o inconsciente- de la proyección de quién se es y de quién se cree ser. Si los textos filmicos, en general, suponen, en muchos sentidos, una visión construida a través de distintas miradas (tanto de los personajes entre sí, como de los espectadores hacia el relato), el sentido narrativo inserido con coherencia en la articulación espacio-temporal presenta la historia de seres contruidos y no de símbolos.

Como Katherine S. Kovaks ha apuntado: “Borau se interesa por los personajes y por la historia más que por los símbolos, los ángulos de cámara o los efectismos fotográficos”⁵³⁹. Desde esta perspectiva, el espejo en el que se miran los personajes constituye también un espacio en el que podemos identificarlos, tal y como ellos se reconocen. A su vez, esta autorrevisión se realiza con una equidistancia por parte del director a través de la cámara, invitando al espectador a una reflexión a partir de la mirada que los personajes mantienen sobre ellos mismos. Reflexión que se sustenta en el yo que se esconde en la coraza de los personajes, como muestra de identidad y de reconocimiento. No es de extrañar, por tanto, que en una de las primeras secuencias de *Furtivos* se presente a Milagros descubriéndose en el reflejo de un escaparate, con su cabás colegial aferrado a sus manos; mientras que Salva en *Leo* lo haga mirándose ante el espejo en su rutina diaria al afeitarse.

⁵³⁹ Katherine Singer Kovaks, en VV. AA., *The international Dictionary of Films and Filmmakers*, Londres, Ed. Cristhoper Lyon, 1984.

De manera paralela, los personajes secundarios “más inusuales”, en el convencionalismo cinematográfico que inunda nuestras pantallas, permiten nuevas miradas. Aparecen así como reveladores “el enfoque” de Pipo en *Leo*, no en balde aficionado a la fotografía, o el de Manolín en *La Sabina*, que descubre al espectador, en su mirada pícaro, la atmósfera de ambigüedad que puebla el texto, al presentarnos una localidad en la que constantemente se va la luz, por lo que vive sumergida “en tinieblas”. Todo ello confluye en la búsqueda de sus propias identidades, como es el caso de Adela/Juan en *Mi querida señorita*, mirándose constantemente en el espejo, de la misma manera que Pal lo hace en *Hay que matar a B* mientras se lava, al despertarse en la habitación de Alaviso. El agua desnuda el disfraz de frialdad que mantienen los personajes amordazados a un rostro: en *Río abajo/On the line*, Mitch se encuentra al afeitarse ante el espejo, de igual manera que hace Salva en *Leo* o incluso Adela/Juan al redescubrirse detrás de la espuma. Finalmente, el espejo sirve como testigo mudo de momentos en los que la verdad no puede ocultarse, sirviendo por ejemplo para plasmar en *Tata mía* cómo Elvira confiesa su amor a Peter, de manera paralela a como la Tata confiesa sus secretos a Teo y la hija del militar caído en desgracia⁵⁴⁰.

En el fondo, este mirarse al espejo hace referencia a la relación especular entre el espectador y la pantalla, como instrumento que permite observar el reflejo de los personajes, la simbología de lo que son y lo que representan. Ante el espejo, los personajes se desnudan y se descubren. Los espejos no mienten y a través de ellos podemos ver lo que sucede en el interior de cualquier personaje. Su connotación es más profunda que la de ser un mero instrumento narcisista: son reflejo de la verdad, de quién se es. El laberinto de espejos que propone Borau es amplio, precisamente porque es universal. Puede presentarse acompañando quehaceres cotidianos de los personajes y siempre dan una imagen distinta, según sea su carácter. Cuando en *Río abajo/On the line* Mitch se mira en el espejo, ve un “ideal del yo”, como un “Narciso que se recrea en su imagen”. Para Borau el espejo, como símbolo de la imaginación o de la conciencia, tiene la capacidad de reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal, relacionándose con el simbolismo del agua y el mito de Narciso, en el que se produce una doble mirada: la autocontemplación personal y el reflejo de la sociedad.

⁵⁴⁰ Heredero, *op. cit.*, p. 270.

A su vez, lo que recoge la cámara funciona como una especie de espejo, testigo de la sociedad en la que se concibe porque, de alguna manera, no deja de mostrar una perspectiva del entorno y de los personajes que habitan en él. En efecto, la construcción que brinda Borau en sus textos puede ser, sin duda, concebida como un espejo en el que, si bien no proyecta las identificaciones del espectador, sí presenta sus fantasmas. Nuestro realizador pone así de relieve el hecho de que el “yo” va necesariamente emparejado con la otredad, con el ojo que te mira, que te concibe, como dos caras de una misma moneda. En suma, se trata de un ejercicio reflexivo sobre la mirada y nuestras miradas, invitando al receptor a una autocrítica, fruto de una autocontemplación en los diálogos silenciosos, entre personajes-espejos, posibilitando las miradas de rendición, desolación y vejez que a veces nos devuelve el otro lado del espejo.

Desde su posición de autor, los textos de Borau suponen un análisis de las reacciones del individuo frente a lo que le rodea y le condiciona, diseccionando el comportamiento y la estructura interna del mundo que lo aprisiona. Atrapados en trampas propias o ajenas, los personajes de Borau aparecen prisioneros de circunstancias que no llegan a entender y que, en el mejor de los casos, les superan. Sus arquitecturas psicológicas se plasman en la narración del texto, dándole profundidad al relato, mediante acciones claves relacionadas implícitamente con sus ámbitos internos -personalidad, carácter, creencias-, las cuales fijan y determinarán el cómo y el porqué del transcurso de los conflictos que padecerán. Estas “acciones de conducta” muestran sus recelos ante la sociedad, como símbolo que une a la mayoría de los protagonistas, y exponen el individualismo atroz tan propio de la época actual, en una doble dimensión dramática: como parte del desarrollo argumental, guiando la historia a partir de las características propias que se le han concedido al personaje, enriqueciendo y dando coherencia a la cinta; y como contextualización clave para comprender la historia.

En teoría, se supone que cuando los personajes se desnudan ante las cámaras y presentan su estado psicológico atraen más al público, conectando con el espectador y llevándolo a experimentar una sensación de identificación o rechazo que los conmoverá o perturbará. Pero sumergirse en la mente de un ser complejo multiplica el efecto que las acciones tienen como “universalizadoras” de sentimientos o emociones en la ficción, puesto que, de alguna manera, conecta con el receptor a niveles que él mismo

desconoce. Para ello se requerirá de esas “acciones de conducta” en sintonía con el hilo narrativo. Sin embargo, cuando los personajes se presentan viviendo a través de un credo basado en “la mentira necesaria”, la que tienen que creerse para sobrevivir en un mundo despiadado, sus acciones y posiciones éticas ambiguas, aunque verosímiles, pueden generar antipatías en el espectador.

De alguna manera, el conjunto de los textos de Borau propone al receptor una perspectiva de la influencia del individualismo no sólo como guía de la trama, sino como reflejo y crítica de su protagonismo en la sociedad, lo cual propicia una profunda falta de sentido de la vida. Se puede decir que en su cine, valga la aparente paradoja, se glosa un “individualismo negativo” –si se nos permite la expresión- en oposición al “individualismo positivo” que encarnó nuestro autor en su insobornable tenacidad y honestidad en el panorama cinematográfico. De ahí que, aunque su narrativa cinematográfica y literaria fuera profundamente racional, permite constatar cómo para Borau la razón es incapaz de ordenar el mundo o controlar sentimientos y ataduras emocionales, ideológicas, morales o culturales. Por todo ello, las disecciones de los personajes que ofrecen sus textos fílmicos nos permiten apreciar al mismo tiempo sus fragilidades y fortalezas, sus contradicciones y libertades, sin que se rompa la equidistancia del director. Un equilibrio medido que en vez de juzgarlos invita a entenderlos, permitiendo por momentos -sin falsas sensiblerías- amarlos más que por empatía, por compasión⁵⁴¹.

c. El lenguaje

No puede haber contradicción entre el estilo visual y el estilo de los diálogos: ambos deben corresponder a las mismas coordenadas de invención⁵⁴².

La mayoría de las veces, las obras filmográficas se insertan en un contexto social e institucional determinado, que se superpone a los “elementos naturales” del discurso, permitiendo tan sólo a ciertos “oradores privilegiados” y a una determinada “manera o forma de hablar” gozar de un espacio en el cine. Según el planteamiento de Borau,

⁵⁴¹ Un amor que compadece, tal y como sostendría su apreciado Miguel de Unamuno, en su *Sentimiento trágico de la vida*, al creer que la compasión es la esencia del amor espiritual humano, del amor que tiene conciencia de serlo, del amor que no es puramente animal, del amor, en fin, de una persona racional. El amor -que personaliza cuanto ama - compadece y compadece más cuanto más ama.

⁵⁴² Borau en el curso de guion; recogido por Heredero, *op. cit.*, p. 211.

l'enoncé ('lo que se dice') no puede ni debe diferenciarse de *l'énonciation* del cine ('su forma de decir las cosas'), pues en una buena película todos los elementos deben estar integrados, sin que ninguno destaque sobre los demás. En consecuencia, el lenguaje verbal se mostrará a través de unos diálogos sugerentes, pensados más para alimentar el drama que para informar⁵⁴³. El diálogo para Borau mantiene la función de reforzar el carácter de los personajes mediante un estilo seco, al mismo tiempo que aviva la inquietud que provoca el relato. Como reflejo de esa imagen de misterio que asola a los personajes se usa un lenguaje por momentos ambiguo, pero siempre versátil. En efecto, fiel a la idea de contar una historia verosímil y sólida, sus personajes utilizan un "lenguaje" (físico y psíquico) vivo, integrado en su entorno (urbano o rural, familiar o ajeno) y condicionado por su posición social y cultural. Idea que se vincula a su vez con la preferencia por "actores naturales", como reafirmaba el propio Borau al hablar de *Tata mía*: "He usado actores aragoneses, algunos de ellos naturales, sin experiencia cinematográfica, y temo que su acento suene excesivo, a pesar de haberles encarecido que no lo subrayaran"⁵⁴⁴. Borau rechaza la sobreactuación que puede darse en ciertos actores que gesticulan o pronuncian exageradamente. En la cita queda patente la importancia que para él supone acercarse a la realidad en la que se mueven los personajes, mostrándolos en su entorno, con su propio lenguaje. De esta forma, las complicaciones idiomáticas y actorales iban muchas veces unidas, como ocurre en *La Sabina*, donde Harriet Andersson y Simon Ward sobreactúan –o simplemente actúan mal–; lo que, añadido a la vestimenta que se empeñó en llevar Jon Finch, acaba destruyendo la intensidad del film.

En cualquier caso, dado que un fotograma no es sólo un espacio plano que llena una imagen, sino que está pensado para ser completado por el sonido -con los ruidos o efectos sonoros, la música y los diálogos-, Borau confiere gran importancia a los

⁵⁴³ La obsesión de Borau por la comunicación se proyecta también en la construcción de códigos-mensaje, en los movimientos de cámara, el *flash-back*, el claroscuro, los símbolos culturales y los tipos de montaje. Este cuidado por la palabra, muestra de la incomunicación humana, procede de un largo aprendizaje. Adiestramiento que, en gran medida, fue consolidándose en su trabajo publicitario, con los reducidos metrajes de los spots (generalmente 20 o 30 segundos a lo sumo), permitiéndole emplear opciones narrativas muy atrevidas, con el uso de eslóganes como "Sólo sabe a agua" (agua "Solares") o "Está como nunca, está como nunca..." (coñac "Fundador"), perfilando el uso del lenguaje en los distintos contextos y medios.

⁵⁴⁴ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.* p. 194.

diálogos, intentando siempre que no interfieran contradictoriamente con la imagen. Para ello evitará dos tipos de conversaciones⁵⁴⁵:

- Las literarias: aquellas que tienen cierta artificiosidad propia de la literatura.
- Las teatralizadas: aquellas que intentan suplantar lo que vemos en la imagen por aquello que no está presente en ella, y que suelen ser acontecimientos generalmente anteriores.

Para dar más verosimilitud a sus diálogos, los personajes pueden cometer incorrecciones, como ocurre en *Leo*, cuando Salva y algunos de sus amigos utilizan laísmos o leísmos improcedentes, dequeísmos o expresiones como “se me” o plurales en segunda persona de singular del indefinido, como “trajistes”. Cuando la condensación narrativa es excesiva desborda el texto fílmico, que pierde en dimensión, como sucede en *Niño nadie*, donde la agilidad de la puesta en escena no llega a disimular unos diálogos excesivamente literarios.

Con todo, Borau se mantiene contrario a usar artificios literarios en el cine, en base a lo que él entiende por pureza cinematográfica. Por lo tanto, nuestro cineasta considera que los diálogos deben de ser un complemento expresivo de la imagen visual; lo icónico y lo sonoro se amalgaman, sin redundancia, pero con complementariedad, obviando cualquier impureza explicativa, tal y como ocurre con la acción. Para ejemplificar todo esto podemos acudir a la secuencia del final de *Furtivos*, cuando Ángel se adentra con su madre en el bosque con la escopeta en la mano. En medio de una nieve blanca, inmaculada, casi purificadora, se produce la siguiente conversación:

Martina: ¿Qué vas a hacer conmigo?

Ángel: Ya lo sabe usted.

Martina: Pues hazlo pronto “jodío”.

⁵⁴⁵ En las lecciones que Borau impartió, durante los meses de febrero y marzo en la Fundación Juan March de Madrid, el autor apuntaba estas características de los diálogos, a la par que subrayaba el diálogo como el elemento sonoro más importante de un texto fílmico; fiel a su idea de que las películas no tuvieran música extradiegética y, en caso de que la tuvieran, lo que debería hacer es subrayar lo que la imagen transmite. En cuanto al curso, este trataba sobre la imagen cinematográfica y, en el mismo, Borau intentaba acercar a los alumnos a su fundamento, realización e interpretación, a partir de dos objetivos: reivindicar la condición que la imagen requiere en la expresión cinematográfica y entender cómo se concibe, prepara y realiza una imagen cinematográfica. Fueron un total de ocho lecciones repartidas en sesiones dobles de tres horas (una primera parte de visionado y análisis de fragmentos de películas, discusión y debate; y una segunda parte de exposición teórica en formato conferencia). Durante esas jornadas, se pudo apreciar su talento docente en la acertada combinación que hizo tanto de contenidos como de vivencias personales, sin menoscabo de una visión profundamente didáctica, pero amena y siempre sobresaliente. Este curso ha sido publicado por Milagros López Morales en http://www.encadenados.org/n40/lecciones_cine2.htm

El contenido dramático de la secuencia se adecua al diálogo que se mantiene coherente al carácter y a la manera de expresarse de ambos personajes. Como hombres de campo en la época franquista, se presentan con poca cultura, usando un registro popular en el que abundan las palabrotas (especialmente en boca de Martina). Del mismo modo, el diálogo referido sirve para mostrar cómo el cine de Borau elude frases y acciones que pretendan reducir la información a lo verbal. No es de extrañar pues que, en *Furtivos*, al introducirnos en una época donde el trato con los padres y abuelos era distinto, el hijo trate de “usted” a su madre, ni siquiera en el momento en que se dispone a matarla, porque, como la gente de esa generación, no sabe hablar a su madre de otra manera. De esta forma, las normas del lenguaje generado y generador de maneras de pensar que usan los personajes nunca es roto por ellos, independientemente de la situación dramática que vivan o de los que vayan a realizar. Asimismo, para reflejar la historia, ambientes y personajes del “mundillo” madrileño y alcanzar esa verosimilitud pretendida, junto a ciertas incorrecciones aparecen comentarios futbolísticos típicos de los vigilantes y camareros, que sirven para caracterizar los distintos ambientes.

En cuanto a cómo presentar el multilingüismo propio de personajes de distintas nacionalidades (o de la misma, pero de distintas zonas geográficas), Borau es partidario de mantener la autenticidad, por lo que prefiere no doblar los idiomas, así como mantener los distintos acentos lingüísticos evitando romper la coherencia y sabotear la calidad de la obra⁵⁴⁶. Borau refleja así su propia percepción del mundo y del “multilingüismo” con la intención de subrayar el origen de los personajes, algo que evidentemente genera un problema con el público español, acostumbrado a que los personajes hablen con el mismo tono de castellano neutro, negando la riqueza original de una lengua, su variedad de matices y sus tonalidades. Así, en el caso de *Tata mía*, aunque Peter/Perico es un historiador inglés, su origen español le hace mantener un acento español correcto, pero adecuado a una clase erudita. Por su parte, en *Río abajo/On the line* o en *La Sabina*, el acento de los personajes que hablan español de México o Andalucía respectivamente se mantiene marcado. Además, en este último film

⁵⁴⁶ Se opta por utilizar el término multilingüismo, diferenciándolo de las versiones multilingües, utilizado por Izard en referencia a rodar una misma película en diferentes lenguas o el usado por Díaz Cintas, en referencia a la posibilidad de ver un mismo film doblado o subtulado a través del teletexto. Para más datos consúltese respectivamente Natàlia Izard *La traducció cinematogràfica*, Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació, 1992 y Jorge Díaz-Cintas, *El subtulado*, Salamanca, Almar, 2001.

en su versión original, el español e inglés convivirían, ya que ni Philip (Simon Ward) ni Daisy (Carol Kane) saben hablar bien español, de ahí que nada más conocer a Mónica le pregunten si sabe hablar inglés. Al mismo tiempo se aprecia cómo el desconocimiento del idioma es tratado con verosimilitud. Valga como ejemplo el fragmento del diálogo que se establece en la secuencia en la que los extranjeros comen con Pepa un gazpacho:

Mónica: ¿Te gusta?

Daisy: Está muy bueno.

Mónica: ¿No te preocupa el estómago?

Daisy: A mi estómago le preocupan otras cosas. (*Mirando a Philip que habla con Pepa*).

Philip: Están hablando de su “cagarela”.

(*Pepa hace ademán de no entender qué le ha dicho Philip*)

Philip (*Insistiendo en voz alta y clara*): “Ca-ga-re-la”

(*En ese momento Pepa se levanta y comienza a reírse*)

En su versión original, el diálogo entre Mónica y Deisy estaba en inglés, ya que Borau hizo dos versiones de este film, una manteniendo inglés y castellano y otra con la respectiva traducción, consciente de las dificultades de proyectarlo en su versión multilingüe en España. En una carta que le envía Fernando Trueba, tras haber visto *La Sabina* en VOSE en el cine Gayarre –y no la doblada del Amaya-, le comenta:

Si la hubiese visto en el Amaya, probablemente no habría visto tu *Sabina*, sino la de los exhibidores. Pocas veces he salido tan impresionado del cine. Casi nunca de una película española. Es la tuya que más me gusta y al pensar en la cantidad de opiniones contrarias que sobre ella había escuchado, me imaginaba, trataba de imaginarme, como sería *La Sabina* doblada. Hay películas que aguantan el doblaje y otras que no. No es una cuestión de calidad, por supuesto, ni siquiera de solidez estructural. Es una cuestión de textura, de fragilidad. No se puede doblar *La Luna*, no se puede doblar *Plácido*, no se puede doblar *Une partie de champagne*... Y es que hay cosas que no se pueden tocar. Que sólo pueden ser como son. Y tu *Sabina* es una de ellas. Me alegra haberla visto en v.o. Sólo la volveré a ver si puedo verla así. Y estoy seguro de que muchos a quien no ha gustado, cambiarían de inmediato su opinión de verla en v.o.⁵⁴⁷

De la carta se deduce la cantidad de opiniones desmerecedoras del film provocadas ante el doblaje. Así ocurre con la crítica de Jesús Fernández Santos, en la que a pesar de reconocer algunos logros de la película, critica el papel de los actores que pretenden evocar a Gerald Brenan, en oposición a “la autenticidad” que le confiere a Ángela Molina:

El país, es decir Ángela Molina; el paisaje, el ambiente, el pueblo llano llevan la mejor parte. Los extranjeros no acaban de encajar quizá porque obligados

⁵⁴⁷ La carta de Trueba del 8 de julio de 1980 es recogida por Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 153 y por Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 186.

en la versión española a explicarse, amarse, odiarse, en un idioma que no es suyo, menguado el humor y la diferencia de los diálogos, acusan tal tipo de limitaciones. Todo ello no ayuda a un guion no demasiado explícito en ocasiones y al que, sin embargo, el arte y el instinto de Ángela Molina da su auténtica dimensión en las secuencias que protagoniza

Del mismo parecer es Manuel Gutiérrez Aragón:

Esta temporada no hay ninguna película redonda. La mejor es *La Sabina* (1979) de José Luis Borau, aunque es destrozada al exhibirse en versión doblada en lugar de en la bilingüe original, seguida de *La verdad sobre el caso Savolta* (1978) de Antonio Drove⁵⁴⁸.

De esta forma, y muy a su pesar, Borau veía cómo el doblaje rompía la pretendida veracidad que tanto cuidaba en los guiones. Algo parecido le ocurriría con *Río abajo/On the line*, a la que también se le puede atribuir cierto fracaso por razones idiomáticas - invisibles en su versión original o la versión verdadera de Borau-, de lo que se deduce que, a pesar de su intento por romper fronteras y hacer un cine internacional, ni las distribuidoras ni el público estaban preparados para ello. El problema del doblaje trasciende hasta *Hay que matar a B* en su versión española, aunque el propio Borau apuntaba que el peor de todos era el de *La Sabina*: “Yo creo que es todavía pero el doblaje de *La Sabina* que el de *Hay que matar a B* porque en ésta, que es más abstracta, importa menos pero en *La Sabina*, que es más real y empapada de todo lo que hay en Andalucía, se hace terrible de soportar”⁵⁴⁹.

Al margen de esta pérdida de espontaneidad que supuso el doblaje en algunos de sus textos fílmicos, podemos afirmar que sus diálogos se configuran evitando reproducir lo que Borau entiende como posibles defectos, a saber⁵⁵⁰:

- Redundancia respecto a la imagen. Del mismo modo que el contenido del guion no puede redundar en la información, el diálogo no puede repetir lo que se ve. En este sentido, los diálogos tampoco pueden ser repetitivos.
- Anticipación. Los diálogos no deben anticipar lo que va a pasar, es decir, no deben adelantar la acción.
- Extensión. Conforme a la idea de realismo de Borau como interpretación de la realidad, los diálogos no deben ser tan extensos como son en la realidad, sino que por esencia y por definición deben ser concentrados.

⁵⁴⁸ Augusto M. Torres, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁴⁹ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁵⁰ *Ibid.*

- La definición. La función de los diálogos debe ser la de caracterizar a los personajes, no definirlos. De ahí que cada personaje hable de una manera diferente.
- Altisonantes. En este sentido, los tacos o las palabras muy cultas cuando se usan deben estar muy medidas, porque si no, pueden “salirse del film” e interferir en la recepción del público al parecer excesivos.
- Artificiales. Los diálogos deben parecer naturales, pero sin llegar a serlo, ya que como artificio que son, se formulan con el fin de no romper la continuidad narrativa y si se hiciera uso de un lenguaje absolutamente real, aparte de ser anodino, las constantes reiteraciones podrían hacer que se rompiera el ritmo de los mismos y, por tanto, que el espectador se saliera del film. Por eso Borau los reelabora para que encajen dentro de los códigos narrativos inconscientes de todo espectador (ya sea el mismo o el público potencial). Valga como ejemplo cómo se añaden los comentarios futbolísticos de los vigilantes y camareros en el guion definitivo, con la intención de que “surgieran actualizados” en el momento del rodaje para dar esa sensación de verosimilitud⁵⁵¹. En este sentido, Borau considera que los mejores diálogos son los que “no se oyen”, es decir, aquellos que no se “notan”, aquellos en los que no reparamos. “Así que tenedlo en cuenta la próxima vez que escribáis un cuento o una novela”.

Nuestro autor intenta que los diálogos no tengan que explicar las imágenes, es decir, que no sean redundantes con la información que transmiten los fotogramas, como si el espectador necesitara de la ayuda del director para entender el film. De manera indirecta, este intento de evitar diálogos que justifiquen las actuaciones de los personajes elimina cualquier posible anticipación de los mismos. A su vez, al mismo tiempo que se prima la brevedad, el dinamismo y la rapidez, la naturalidad de los diálogos es sorprendente. Finalmente esta aparente espontaneidad de los personajes los dota de originalidad superando la vida misma, ya que, en la realidad muchas veces las conversaciones tiendan a ser redundantes. En este punto, cabe recordar nuevamente que nuestro autor no busca calcar una realidad, sino más bien gestar una nueva, y, por tanto, más que representar la naturalidad, se pretende aparentarla. De ahí que las conversaciones no tiendan a ser altisonantes, y a pesar de tratar ambientes marginales - como en el caso de *Leo*-, rurales o intelectuales -como el caso de *Niño nadie*-, los tacos o los cultismos estén muy medidos. Por último, cuando el autor pretende dar un carácter “más tierno” a sus personajes, provoca regresiones que en el lenguaje se vincularán con el mundo infantil. Algo apreciable, por ejemplo, en el diálogo mantenido al final de *Tata mía*, en el cuarto de juguetes, con la tienda atemporal como testigo:

⁵⁵¹ José Luis Borau, *Leo*, guion cinematográfico y storyboard de José Luis Borau, op. cit., p. 7.

Elvira: Ya tengo un empleo, ¿qué te parece? (*Se quita el abrigo y se muestra con un traje de enfermera. Entran en la tienda impidiendo que el perro entre también*).

Elvira: ¿Por qué no hacemos cochinas?

Teo: Bueno, vale, ¿pero muy grandes? A mí la mayor que se me ocurre es esta. (*La besa*)

En ese universo infantil que envuelve a Teo rodeado de juguetes de los que no puede alejarse, el diálogo establecido muestra un infantilismo tan “romanticón” como inocente. Un final que cierra un discurso narrativo de amplia complejidad temática, reconduciéndonos al colorido lírico con que se abría el texto fílmico. Entre el principio y el final, queda un armazón complejo, envuelto en la sencillez, escondido en esa tienda de campaña que retrotrae al espectador al tiempo en que los niños jugaban a indios y vaqueros⁵⁵². Un lenguaje infantil mantenido a la hora de hablar con “su niñera” –la Tata- que si bien se constata de manera especial en Teo, también se aprecia en Elvira, quien además ha vivido “enclaustrada” no sólo física sino también lingüísticamente. Por eso cuando Elvira se suelta el pelo, en su viaje a Madrid, no sólo representa, simbólicamente, la liberación física, sino también la psíquica, como se aprecia en la transformación en su manera de hablar, al ir poco a poco superando las imposiciones lingüísticas de carácter social y cultural.

Por otra parte, para un hombre como Borau que, en su planificación textual todo lo que aparece en el film ha de significar algo, el lenguaje, tanto el expresado como el silenciado, es muy significativo⁵⁵³. De esta suerte ocurre, por ejemplo, con las figuras de Salva (*Leo*) o Ángel (*Furtivos*), ambos parcos en palabras, frente a la de Evelio (*Niño nadie*) que en su necesidad de hablar y comunicar suscita la percepción de cierto infantilismo narcisista, acorde con su curiosidad por hacer nuevas preguntas a la vida. Al mismo tiempo, el contexto permite advertir un gusto por espacios que invitan al silencio, como la negra crónica de suburbios y polígonos industriales medio

⁵⁵² Una idea emulada en parte en su relato “Jonás” de *Amigo de invierno*. Si bien en el cuento el protagonista es un anciano que visita los lugares irrecuperables de la infancia, esta permanece iconizada en el antiguo aparato infantil con forma de ballena que pobló sus aventuras de antaño. Por mediación de él, Borau traza de modo sutil todo el cambio producido en el sistema de relaciones personales, y la vivencia que el personaje tiene de aquel mundo que ya ha desaparecido para siempre, con un ejercicio de contención sentimental importante.

⁵⁵³ Una contención y un equilibrio a la hora de manejar los silencios que también se aprecia en su literatura y que, al margen de la evidente diferenciación que Borau hace en cada uno de los medios, bien podríamos vincular a “la escuela de Aldecoa”, a la generación del Medio Siglo, a la que sin duda perteneció. La generación del silencio, cuando era tiempo de tal, según elevaría a título la novela de Luís Martín Santos (1962), mantendría esa contención que se aprecia especialmente en “Amigo de invierno”, que da nombre al conjunto de relatos, y en cuyo final lo callado supone ese fracaso compartido.

deshabitados que supone *Leo*, el bosque silencioso y silenciado de *Furtivos* o la cueva originaria y matriarcal de *La Sabina*. Al margen de este contexto, en esencia la verbalización y no verbalización de los personajes sirve para apostillar lo que la imagen no abarca, para completarla o acercarnos pertinentemente a lo que en ella quizá no se llega a deducir.

Finalmente, aunque el diálogo cinematográfico no es igual que el de la vida real -al eliminar posibles titubeos, distorsiones comunicativas, etc.-, se conserva lo accidental y lo sustancial, ya que, a la hora de plasmar la dificultad comunicativa en que la que viven los personajes, lo accidental puede ser profundamente significativo. De ahí que en sus textos más corales, los diálogos intenten adecuarse al “friso” general que pretende reflejar la película, no siendo argumentales, dado que en este tipo de películas, como ocurre en *Niño nadie*, apenas hay acción, a pesar de que ocurren muchas cosas⁵⁵⁴. Algo que, en parte, indica que el film haya sido el peor acogido tanto por la crítica especializada como por el público, que además achaca al “dulce filosofar” planteado en “el templo del parque”, bajo la idea de “hay que sobrevivir sabiendo”, o a las construcciones filosóficas llevadas a cabo en el tren o en la calle, una aparente incoherencia con las actuaciones de los personajes.

Las reflexiones no suelen provenir de los que padecen la opresión, ya que estos deslizan todo su empeño intelectual y físico en subsistir y dar subsistencia a los suyos⁵⁵⁵. La secta del conocimiento de *Niño nadie* se rebela pronto como la secta del engaño, una construcción de “trampas para pájaros”, que no sólo coartan la libertad, sino que advierten al lector de las propias limitaciones de Evelio. Al final del film, lo único seguro es la limitación de este personaje y, por extensión, del hombre, fundamento último con reminiscencias de *La vida es sueño* de Calderón. Evelio es un personaje mediocre que trabaja en un campo de fútbol, como espacio fronterizo con la realidad, radicalmente opuesto al mundo de la filosofía, por lo que sus reflexiones, en cierta medida, resultan frívolas. Pero para Borau, un autor que fue cercano a corrientes existencialistas y que apuntó a Miguel de Unamuno y Pío Baroja como dos de sus

⁵⁵⁴ En este sentido, el autor se acerca a una obra más colectiva que coral; próxima a la idea que tiene Berlanga sobre el cine y que puede apreciarse, por poner un ejemplo, en *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961).

⁵⁵⁵ Se elabora así un lenguaje de reflexión filosófica que constata la disyuntiva entre teoría y práctica, propias de la clase burguesa, pues sólo ella -en oposición a la clase obrera- es la que dispone de tiempo y por tanto, puede permitirse teorizar.

autores más importantes, el diálogo de sus personajes en su pretendido filosofar desvela sus limitaciones y su ignorancia, bajo el paraguas de un falso conocimiento. Para enfatizar esta realidad, los personajes mantendrán actuaciones opuestas a la supuesta libertad ansiada. Así pues, la “pirueta” que Borau hace en *Niño nadie* permite, como en otros filmes suyos, apreciar la complejidad del lenguaje a través de la verbalización del pensamiento, con diálogos en los que los personajes, aunque intentan construir una identidad determinada, muestran sus carencias.

3.3.5. Temas y motivos recurrentes

En el discurso cinematográfico de Borau existe una repetición temática, una serie de motivos que, a pesar de la pluralidad de la obra del director, siempre permanecen constantes. Dado que estos suelen presentarse en un binomio aparentemente dicotómico, a continuación se presenta un análisis de los mismos, como espejos opuestos:

a. Lo extranjero / Lo autóctono

El elemento extranjero pervive prácticamente en toda la obra de Borau, tanto en los textos que dirigió como en los que produjo. La caracterización del personaje extranjero se sustenta en el rechazo e incluso a veces el ostracismo ante el que se ve expuesto. Como el propio Borau señala: “Hay una cosa que odio, las nacionalidades, que me parecen lo más terrible y reaccionario que hay... Tienen un origen defectuoso: no nacen de la condición humana, sino de las dificultades de la condición humana”⁵⁵⁶. Como apunta Agustín Sánchez Vidal: “la crítica no ha podido soslayar su propuesta de una trilogía sobre las fronteras que abarcaría *Furtivos*, *La Sabina* y *Río abajo*”⁵⁵⁷. Trilogía que podría tener como prólogo *Hay que matar a B* y como epílogo *Leo*, en la plasmación del extrarradio como espacio fronterizo, que se construye ante el “muro radical” de la ciudad; un espacio de marginación que crece conforme nos alejamos del

⁵⁵⁶ Mary Reyes Martínez y Miguel Marías, *Dirigido por...*, 25 (julio-agosto 1975), p. 34. Una afirmación similar queda recogida en *Cineastas aragoneses*: “No creo en las naciones... son consecuencia del infradesarrollo de la humanidad”, *op. cit.*, p. 176. Cuando Borau habla de nacionalidades se refiere al nacionalismo intransigente, por lo que no resulta paradójico que en *Tata mía* realice un particular homenaje a su tierra.

⁵⁵⁷ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 102.

centro urbano y que se impone como morada de los desheredados, en la que no faltan los inmigrantes.

Estas divisiones pueden resultar físicas o psíquicas. En el primer caso, tendríamos por ejemplo el río que separa a los enamorados al comienzo de *Río abajo/On the line* o el bosque como espacio metafórico entre el campo y la ciudad en *Furtivos*. Las psíquicas se encontrarían en las clases sociales que se presentan en este mismo film, los que tienen el poder y los desheredados, o la Guerra Civil en *Tata mía*, presente como otro tipo de tema fronterizo, como también lo es la marginalidad en *Niño nadie* o las fronteras amorosas y semánticas entre los ingleses emigrados a Andalucía y los españoles marginales en *La Sabina*. El tema de las nacionalidades queda patente en todas sus obras, ya sea de manera más evidente, como en *Río abajo*, o más sutil, como en el personaje encarnado en el húngaro residente en Sudamérica de *Hay que matar a B* o los ingleses de *La Sabina*, que se acercan a la España andaluza como pintores que pretenden esbozar un cuadro muy pintoresco. En *Leo*, por su parte, en el extrarradio de Madrid, se presentan inmigrantes, algunos de ellos como Gabo, un maestro extranjero de artes marciales que apuntala solidez, originalidad y una extraña belleza *hitchcockiana*. Los textos filmicos de Borau superan las nacionalidades y las fronteras físicas para hablarnos de otras fronteras, las mentales o psíquicas, ahondando en los orígenes de los personajes y en el concepto de marginación y desarraigo⁵⁵⁸. De ahí que la frontera pueda situarse entre los habitantes de un mismo país en la dicotomía pueblo-ciudad, como es el caso de Salva en *Leo*. En otros filmes, como en *Niño nadie*, Evelio tendrá que volver irremediabilmente a sus orígenes para dejar de estar perdido, algo que se acentúa más en *La Sabina* o en *Tata mía*, film en el que el origen es un microcosmos rural antagónico de la vorágine urbana.

⁵⁵⁸ Antes de realizar *Río abajo/On the line*, Borau explicaba lo que entendía como una fobia sin sentido: “El éxito de la especie humana –al menos en comparación con el de otras especies- se debe [...] a que el hombre no tiene raíces o, si las tiene de alguna clase, puede prescindir de ellas con mayor facilidad que cualquier otro ser moviente. No hay bicho ni planta –y casi podría decirse que ni roca tampoco- capaz de cambiar de clima, de altura o de ambiente con tanta fortuna... ¿A qué viene ese cuento de las raíces? [...] Muchas veces son los naturales del lugar -los enraizados- quienes, faltos de perspectiva, no calan más allá de sus narices. ¿Cómo podrían explicarse, si no, casos como los de Conrad, Nabokov, Kafka, Joyce, Lang, Ophüls, Hitchcock o, dentro del mundo hispánico, Cortázar, Neruda o el mismo Buñuel? Todos ellos fueron, de una forma u otra, paseantes de excepción, vivieron y trabajaron donde quisieron o donde pudieron, y trataron temas propios o ajenos, algunas veces, incluso, en idiomas que eran nativos”, publicado en *Sin Cañones*, en *Quarterly Review of Film Studies*, Los Ángeles, 8, 2 (Spring 1983); citado por Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, pp. 123-103 y por Mario Vargas Llosa en “José Luis Borau un hombre de ideas”, *Turia*, *op. cit.*, p. 318.

Asimismo, el viaje introduce elementos que refuerzan la idea de búsqueda o indagación personal, con un sentido claramente metafórico, a través del tren, el camino, la maleta o el laberinto. En *Niño nadie*, Evelio se verá obligado a realizar un viaje en pos de la libertad, un recorrido físico que le hará trasladarse desde su residencia provincial a la capital madrileña, pero también un recorrido interior. Su busca del *viejecito* Dámaso le empuja hacia el conocimiento de lo desconocido. De esta manera, más allá de los límites culturales o políticos, los personajes principales realizan viajes en la frontera entre el bien y el mal, como el sheriff de Losatumba, Chuck, Kovács, el alimañero de *Furtivos* o los protagonistas de *Niño nadie* y *Leo*. El propio autor, preocupado por mantener esta realidad ambivalente de contrastes y evolución en los personajes, confesaba:

Me preocupa mucho la moralidad en mis películas: los personajes deben modificarse a lo largo del film. Y deben cambiar por medio de la acción. Los personajes deben moverse físicamente, pero también moralmente. El personaje del final no debe ser el del principio. Lo contrario no me gusta. Si cuentas una situación, eso es un documental⁵⁵⁹.

b. Espacio rural / Espacio urbano.

Esta dicotomía está intrínsecamente relacionada con lo extranjero, dado que tanto los personajes rurales como los urbanos no se encuentran cómodos en otro entorno que no sea el suyo propio. Es más, estos desplazamientos generan inestabilidad no sólo en el personaje que los efectúa sino en el círculo de personas con los que entabla contacto. Ángel, el protagonista de *Furtivos*, acostumbra a ir poco a la ciudad y se muestra nervioso; a su vuelta, cuando trae a Milagros, en realidad trae un elemento que rompe el fino equilibrio –o desequilibrio– rural, empeñado en normalizar lo anormal. De esta manera, la intrusión de uno de los elementos de un medio a otro será siempre motivo de conflicto⁵⁶⁰.

Una excepción supone *Tata mía*, en la que el autor llevó el rodaje, por primera y única vez en su filmografía, a su Aragón natal, con unos emblemáticos Mallos de Riglos que se vislumbran desde el tren, y la inclusión de dos canciones extraídas de la

⁵⁵⁹ Pérez Rubio y Hernández Ruiz, *Cineastas aragoneses, op. cit.*, p. 176.

⁵⁶⁰ Conflicto que aparecía también en el *western*, al mostrar la rivalidad de los ganaderos con los campesinos, apreciable en cierta medida en su versión filmográfica del Coyote: *Brandy Cavalca e uccidi*.

película *Nobleza baturra* (1935) de Florián Rey, elegidas con clara intencionalidad⁵⁶¹. Ambas, interpretadas por Imperio Argentina, serían: “El carretero”, que, tanto en *Nobleza baturra* como en esta ocasión, canta acompañada de un jotero –en *Tata mía* el tío Bordetas- y en medio de una audiencia considerable y “Bien se ve”, una nana que la Tata canta a Elvira en la cama poco antes de acostarla y cuya letra hace un guiño a las relaciones de la “exmonja” con el personaje de Peter el historiador: “¡Bien se ve que estás, mañica, de un mañico enamorada!”. El propio Borau afirmaba:

Siempre estuve pensando cuando rodábamos si iba a dejar eso como prólogo o no porque la película de verdad comienza cuando Elvira y la Tata cogen el tren juntas para ir a Madrid. Todo lo anterior es prólogo, una visita a ese mundo que en definitiva es una transposición actualizada y real del universo fílmico de CIFESA y del mundo donde nos quedó Imperio Argentina, al menos en el recuerdo. Vamos allá y la encontramos en un ambiente que de alguna manera sigue siendo el de *Nobleza baturra*. Y allí la recogemos y la traemos al presente. Si hubiera tenido suficiente audacia, habría puesto los títulos de crédito en plano general, cuando acaban de cantar la jota. No me atreví, porque hace veinte años estaba de moda hacerlo y ahora parece algo muy anticuado. Pero realmente era el prólogo de la película, y por eso tiene un tratamiento distinto del resto en luz y ambientación⁵⁶².

Al margen del temor a ser tachado de anticuado, nuestro cineasta pone de manifiesto su intención de realizar un homenaje a su tierra, ya sea de manera física mediante el paisaje, ya de manera metafórica a través de otro director, Florián Rey, un realizador aragonés heredero del folletín y la zarzuela que en su momento alcanzó un amplio eco popular. Ciertamente Borau ya había homenajeado al cineasta aragonés en *Crimen de doble filo*, al colocar el cartel de *Nobleza Baturra* junto al de *Morena Clara*, para ofrecer una descripción de la guarida del afinador, pero ahora, en *Tata mía*, con la presencia de Imperio Argentina y la estampa de los Mallos de Riglos, este reconocimiento se hacía evidente: “Se juega, por ejemplo, con el pañuelo que le regala Carmen Maura, que ella se pone cuando canta la jota y le da un aire que en algo recuerda la película de Florián Rey, sin ir disfrazada de baturra”⁵⁶³.

⁵⁶¹ El hecho de que Imperio Argentina interprete ambas canciones hace que *Tata mía* gane en intertextualidad. No en balde la actriz fue descubierta por el director Florián Rey, con el que se casaría en 1934, continuando su trayectoria en una común filmografía; en la que, si bien destaca *Nobleza baturra*, es digno de señalar el éxito que también supuso la película rodada al año siguiente *Morena Clara* (1936), con la que se convertiría en la estrella del cine anterior a la Guerra Civil española. De las canciones que la artista grabó sobresalen: “El día que nació yo”, “Falsa moneda” y “Échale guindas al pavo”.

⁵⁶² Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, pp. 178-179.

⁵⁶³ *Ibíd.* Merece la pena recordar que desde 1965, cuando Mario Camus filmara *Con el viento solano*, basada en la novela de Ignacio Aldecoa, Imperio Argentina no había vuelto a trabajar en el cine. No es de

Por otra parte, Aragón representa fundamentalmente el mundo rural, como ocurría en *La Sabina*, película la que Pepa parece encarnar el paisaje, el ambiente y el pueblo llano de Jarros, en la Serranía de Ronda. Antagónico a este mundo estaría el urbano, concretado en Madrid. De ahí que en los textos de Borau se pueda establecer una suerte de “trilogía de Madrid” con *Tata mía*, *Niño nadie* y *Leo*; si bien, en todas ellas siempre se permitirá un espacio para la naturaleza, ya sea a través de los Mallos, de un parque domesticado o de una laguna artificial. En este *lenguaje de opuestos*, la llegada de un elemento “diferenciado” implicará en cualquiera de los espacios existentes -llámense rurales o urbanos- tensión y conflicto. Así cuando Elvira llega al pueblo, aunque forme parte de la familia, es vista como extranjera por venir de la ciudad, como pone de manifiesto su tío. De la misma manera, aquel que decide finalmente irse del pueblo queda condenado a ser extranjero, condenado al ostracismo por salir de su contexto natural, sin posibilidad de “volver a encontrar un lugar”, como ocurre con el protagonista de *Leo*. También en *Furtivos* las escapadas al mundo urbano (Madrid) representan un peligro para el alimañero -Martina directamente no baja a la ciudad-, por lo que siempre tiende a estar lo mínimo posible. Un caso aparte lo constituye el protagonista de *Niño nadie*, quien, finalmente, tras lanzarse a la odisea de la ciudad acabará poniendo fin a un viaje personal inacabable, volviendo a su pueblo, donde encontrará su lugar junto a su hijo.

Resulta interesante anotar que Borau sufrió también la separación de Aragón para desplazarse a Madrid, por lo que no es de extrañar que fuera heredero de una narrativa -años cincuenta y sesenta- que, desde *La colmena*, tendía a mostrar sus historias en la capital para plantear la dicotomía entre el mundo urbano y el mundo rural. Recuérdense las películas en las que interviene Paco Martínez Soria, donde este tema está siempre latente, en especial en *La ciudad no es para mí* (1965), en la que se mostraba un estereotipo burlesco del aragonés. Borau, sin embargo, muestra un especial detenimiento en los espacios rurales, pero intentando desvincularse de esa España folclorista. Se trata de una vuelta al pasado, un viaje a las tripas del país sin subterfugios ni mitigaciones, por lo que las escenas rurales aparecen cargadas de verosimilitud a la

extrañar pues que su incorporación a *Tata mía* supusiese un importante giro en el desarrollo del texto fílmico.

par que de especial componente significativo⁵⁶⁴. Valga como ejemplo significativo la escena de Martina en *Furtivos*, escaldando una gallina para luego pelarla⁵⁶⁵. En este film, el director se valía de una nueva actividad cotidiana en el mundo rural para construir nuevos significados evocados por la cámara, que encuadra las patas del animal como signo de mal agüero.

Junto a esta dicotomía rural/urbano, aparece el bosque como espacio cercano al mundo labriego, como en el caso de *Furtivos*; o los polígonos industriales ligados a lo urbano, como en *Leo*, donde, por la noche, sólo permanecen desarraigados, que, al menos en apariencia, permanecen al acecho, ocultos en madrigueras clandestinas. En esta plasmación tendrá especial importancia el tratamiento de la fotografía, tanto por abarcar grandes planteamientos estéticos como también significativos. En cualquier sombra temblorosa aparece lo inesperado, lo que genera una sensación de miedo a lo desconocido. Este temor se mezcla con una atmósfera mágica –tan propia de Gutiérrez Aragón- que nos recuerda vivamente -y a pesar de la distancia entre ambos- al bosque de *Furtivos* o al de *La Sabina*. Lo rural, donde la magia y la religión tienen cabida, se enfrenta al escepticismo propio de la ciudad. Este enfrentamiento queda perfectamente reflejado en *La Sabina*, donde unos extranjeros, pertenecientes a las élites culturales de la ciudad, y por tanto escépticos, han de convivir en un mundo rural fundamentalmente mágico. Es en lo rural además donde la religión aparece con más fuerza, como se aprecia en la procesión de este film o en la boda, o la confesión y posterior comunión de la madre en *Furtivos*.

c. Amor / Odio

En el cine de Borau, la dicotomía entre personajes buenos y malos tiende a quebrarse, con el consecuente incremento de dificultades en las relaciones de los personajes, más propias de la complejidad humana⁵⁶⁶ y de cualquier prejuicio apriorístico. Es el caso de *Leo* (en su relación turbulenta con su amante extranjero) o de

⁵⁶⁴ Como apuntaba Borau a Antón Castro, 2010, *op. cit.*: “Mentalmente y moralmente nunca he salido de Aragón... Aragón siempre viaja conmigo”. Disponible en <http://antoncastro.blogia.com/2010/041702-entrevistas-jose-luis-borau.php>

⁵⁶⁵ Recuérdese lo señalado anteriormente sobre Martina, y cómo esta se muestra perfectamente caracterizada en la vida cotidiana rural.

⁵⁶⁶ Valga el mítico ejemplo de *Ciudadano Kane* (1940) como ilustración de las posibilidades de presentar la complejidad de un hombre, así como la inviabilidad de abarcar todas sus facetas.

la pareja protagonista de *Niño nadie*. En este contexto, se sitúa la inviolabilidad de la familia, patriarcal o matriarcal, como receta perfecta, mostrando en su seno un motivo de violencia e incompreensión. Esta idea sirve además como contraposición al amor, no como ideal romántico, utópico y perfecto, sino más bien como reacción realista, magnificado frente a las relaciones familiares virulentas y degeneradas.

En este sentido, en las obras de Borau aparece una visión del amor a contracorriente que se explica precisamente por tratarse de un sentimiento purificador. Como podemos ver en *Río abajo/On the line*, toda la película parece centrarse en el pasaje amoroso del protagonista con Engracia, existiendo un antes y un después en el texto, como si este se dividiera en dos; de ahí que cuando se presenta la escena, con un alto contenido erótico, al estar rodada en un único plano largo, se subraya más la división de la cinta en dos unidades argumentales bien diferenciadas. Textos como este, al igual que *La Sabina* o *Leo*, se acercan al amor en su aspecto negativo -el *amour fou*, la pasión desmesurada y los celos-, pero también en el positivo -la lealtad y la fidelidad-. Apariencia y desconfianza, traición y fatalidad generan un cúmulo de sensaciones que recuerdan la lucha de sexos de *La fiera de mi niña* (1938) de Howard Hawks. Esta realidad conlleva intrínsecamente un amor redentor que vence las trabas del pasado del protagonista, vinculado generalmente a un contexto familiar negativo.

De esta forma, la familia -como médula social- frente al individuo, al que oprime y reprime, le empuja a buscar nuevos espacios, haciendo de esa proyección una metáfora de libertad individual. Idea que, en *Niño nadie*, alcanza toda su amplitud significativa mediante la lucha interna del protagonista, obligado a madurar y resurgir de sus limitaciones como un nuevo hombre. Un individuo capaz de superar los fantasmas de su pasado (familiares-sociales) y alcanzar su libertad, y cuyo anhelo se despierta a través del amor. Esta transformación en la que se aúna la atracción como pulsión pero también como algo más profundo, se presenta pues como fuerza liberadora. Sin embargo, es destacable la función pasiva de lo femenino en este proceso, ya que esa atracción incontrolable siempre la sufre el hombre por la mujer (Ángel por Milagros, Salva por Leo y Mitch o Michael por Pepa) y tiende a ir contra los valores morales y culturales de la sociedad. En el caso de *Río abajo/On the line*, el deseo además representa el conflicto entre los grupos sociales a los que pertenecen, pudiendo

relacionarse con la contención de los impulsos entre Blanche y Stan en el mítico drama de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo* (1947)⁵⁶⁷.

d. Violencia y rabia / Paz y reposo

Por lo general, las escenas de violencia invaden los filmes de Borau: cuando Evelio en *Niño nadie* intenta forzar a Asun; cuando Salva mata a Gabo; cuando la madre de *Furtivos* mata a palos a una loba. En este último film las escenas más descarnadas se muestran con toda su fiereza, como cuando Ángel saca a su madre de su cama a rastras para poder acostarse con Milagros. Pero es la escena de Martina apaleando una loba la de mayor crueldad explícita, sin precedentes en una pantalla española; para el autor, una metáfora de lo que nunca se ha llegado a ver sobre las torturas, muertes y asesinatos de esa época, como tampoco vemos en la película los homicidios de Martina y Milagros.

Junta a la exposición de esta violencia, sus personajes se alejan de posturas maniqueas, mostrando también su ternura. Sus circunstancias desgarradoras no les impide crear una trama secreta o urdimbre imperceptible que justifica su existencia, sus acciones y sus esperanzas; esto es, sus sueños. Una esperanza que necesita de una red de vínculos, en los que se afianza la otredad y la redención personal. De este modo se ofrecen personajes complejos, que conviven con la violencia y el amor como dos caras de una misma moneda. Quizá el ejemplo más paradigmático sea el de *Rio Abajo/On the line* y su propuesta de final abierto –tal y como ocurre en *Leo*– marcado por el asesinato de Mitch por Engracia y la carta de esta a Chuck, anunciándole el triunfo del amor, al eliminar el elemento desestabilizador de la relación. Así pues, el cine de Borau presenta la otredad como algo que puede limitar pero que también permite romper los propios límites.

e. Coherencia / Incoherencia

El sentimiento de lealtad se presenta como una constante en la obra de Borau desde su primer corto y más especialmente en *Hay que matar a B*, ya sea hacia una

⁵⁶⁷ Adaptado al cine como *Un tranvía llamado deseo* (*A Street car Named Desire*) de Elia Kazan, 1951.

causa, un país, una persona en concreto o hacia uno mismo⁵⁶⁸. Sus personajes no son una fórmula matemática cerrada, de ahí su capacidad de sorprender; esto implica, a su vez, que su posicionamiento ético no se muestra maniqueo ni esquemático. No se trata de establecer de manera simplista personajes “buenos y malos”, sino personas⁵⁶⁹. En *Furtivos*, por ejemplo, es evidente el sentimiento de lealtad de Ángel hacia Milagros, de ahí el castigo sobre la madre; de igual manera que sucede entre Salva y Leo, Pipo y Gabo o Engracia y Mitch. Por otra parte, para desarrollar la idea de lealtad, el director cuenta con la aparición sistemática de un factor de tensión, que será el que ponga a prueba a los personajes principales, presentándose como seres valientes o cobardes y por tanto, evolucionando o involucionando a ojos del espectador. Este dinamismo en los personajes, junto a las fronteras y la familia, adquiere una gran relevancia en toda su obra filmográfica y literaria. En este sentido, es importante no olvidar que el autor ha manifestado en diversas ocasiones la importancia que tiene para él la moralidad de los personajes. De esta manera se explicaría el final al que está abocado el prototipo *individualista e insolidario*, pero no por su carácter, sino porque a pesar de que “*creer ser artífice de su propia estrella*, está mediatizado por instancias que están por encima de él y anulan su libertad”⁵⁷⁰. Cabe empero una posibilidad, que esos personajes nihilistas, ahogados por la manta espesa de la sociedad, sean capaces, no obstante, de redimirse por la fuerza catártica del amor.

3.3.6. Un cine transgresor

Acercarnos al cine desde corrientes teóricas, como puede ser la sociológica, en este subcapítulo, permite una mayor posibilidad de desglosar el estudio de la figura de Borau y enriquecerla en matices. El cine como representación social supone que todo

⁵⁶⁸ Esta lealtad convive con un cierto carácter ético que impregna todas sus películas. Ya en su primer largometraje, el protagonista, Brandy, resulta ser un mal cuatrero, precisamente por ser en el fondo un buen hombre.

⁵⁶⁹ Borau es consciente de que si toda pregunta ética es difícil, su respuesta tampoco puede ser sencilla.

⁵⁷⁰ Gonzalo Ugidos, *Mundo Obrero*, 11 de marzo de 1980, citado por Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 102. El historiador de cine muestra los equívocos que produjo en ciertos espectadores el individualismo al que está condicionado el protagonista, como ejemplificaron los comentarios vertidos en el Festival de Teherán, por el director húngaro Micklos Jancsó (p. 101). El hecho de que un director de su talla -autor de una cuarentena de largometrajes de cine y de televisión que ha trabajado la violencia, el poder y la alienación, utilizando para ello un gran número de símbolos complejos y recurriendo a la abstracción con cierta facilidad- pudiera tener una opinión tan equivocada, refleja la dificultad en la interpretación de algunos de los textos filmicos de Borau.

texto fílmico habla de la sociedad que lo ha producido, con los signos de su época y su cultura. Dado que en las películas subyace una visión particular de la historia y de la sociedad, de clases sociales, de grupos marginados y de poder, algunos estudios abordan los aspectos socioeconómicos, los rasgos de la realidad social, los procesos colectivos y el mercado. A pesar de que en este trabajo se han apuntado ya algunos de estos aspectos, cabe recordar que Borau recibió el Premio al Cine y los Valores Sociales de la FAD, EGEDA y la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas en 2007. Estos galardones suponen el reconocimiento de la trayectoria de aquellas personas que, dentro del ámbito cinematográfico, se han distinguido por su compromiso con los valores sociales, acentuados por sus temáticas cinematográficas⁵⁷¹. En efecto, en su cine, Borau presenta una amalgama de personajes solitarios y marginados, claves en la construcción de esa *geografía humana boraniana*, que tiende a mirar de manera más abierta la periferia, sin caer en paternalismos sociales. En este sentido, existen aspectos de su obra que denotan un intento transformador del registro cinematográfico, como huella de lo real o como proyección de metadiscursos⁵⁷². La predilección por personajes fuertemente desarraigados, ahogados bajo el peso de las circunstancias sociales, la falta de educación, el constante sentimiento de culpa por no poder avanzar en una sociedad hostil, así como la carga de la familia, que genera ansias de libertad que cuajan en formas heterodoxas de entender el amor, la pasión y el sexo, configura una soberbia galería de personajes abocados al precipicio de la amargura. En este sentido, su cine mantiene una distorsión que quiebra el modelo de representación burgués procedente de la literatura decimonónica, ya que bajo la planificación transparente y ordenada de historias aparentemente convencionales, siempre aparece con mayor o menor profusión cierta transgresión.

Más intelectual que el Neorrealismo italiano, el cine de Borau no presenta protagonistas con los que resulta fácil identificarse, sino más bien retratos fieros de “grupos salvajes”, especialmente en *Furtivos* y *Río abajo/On the line*⁵⁷³. Se trata de dos textos redondos, dos tragedias colectivas que trascienden lo particular en pos de un “realismo minimalista” a través del retrato de unos pocos personajes, mostrando la

⁵⁷¹ En este sentido, el propio Borau decía que su literatura “provocaba más”. *Vid.* “Borau, ese hombre poliédrico”, *Málaga Hoy*, 31 de marzo de 2011.

⁵⁷² En efecto, el estudio de la sociedad puede hacerse también a través de los estilos y de la interpretación de los relatos, e incluso se puede rastrear en las películas lo oculto de las sociedades, lo que representan y el tratamiento de la realidad con sus convenciones.

⁵⁷³ Tomando el título de la película de Sam Peckinpah, *The wild bunch* (1969).

radiografía de una familia desestructurada en un contexto de cazadores y furtivos, en un caso, y de “espaldas mojadas”, en el otro. *Río abajo/On the line*, como *La Sabina* o *Niño nadie*, son textos fílmicos que carecen de un único protagonista, al ser presentados como historias de grupo, “en las que el director trata de seguir y desvelar a un aglomerado de personas accidentalmente reunidas, y unidas por vínculos materiales que pasan a ser afectivos”⁵⁷⁴. Para ello, Borau pone especial atención a las circunstancias de los personajes y sus condicionamientos a través de relaciones sociales complejas. Sus historias son transmitidas, desde su segundo largometraje, por mediación de personajes cada vez más ambiguos, ganando en complejidad y, por tanto, en contradicciones⁵⁷⁵.

En los filmes de Borau el espacio no es inusual, pero se presenta en sus momentos más inusuales. Así, *Leo* revela cómo en los polígonos sigue habiendo movimiento cuando la gente vuelve a sus casas después de trabajar. El propio cineasta comentaba al respecto: “hay bares, hoteles... y aunque ha habido voluntad de acercarse a ese mundo en otras películas, nadie hasta ahora lo ha hecho como yo”⁵⁷⁶. Ante estos planteamientos, cabe preguntarse hasta qué punto su cine mantiene una perspectiva sociocrítica, al margen de las polémicas y etiquetas que suelen otorgarse al denominado *cine social*. En efecto, Borau recoge ese espacio, pero no por ello propone soluciones a los problemas sociales que se dan, ni centra todo el texto en esa problemática. Aun así, merece la pena recordar que Borau, en *Niño nadie*, no sólo presentaba la necesidad de alejarse de verdades incuestionables, sino la importancia de cuestionarse la realidad como ejercicio necesario de honestidad intelectual. Y esto sirve también como planteamiento artístico y, en parte, transformador del mundo, al presentar la realidad incómoda de la incertidumbre. Su cine supone un desplazamiento de lo “convencional” –en su origen etimológico de convención, de lo que es consensuado por todos- tanto en el plano ético como en el político y el social.

A la hora de abordar el compromiso, denuncia y crítica el sistema, su posicionamiento ético –y por ende ideológico- se antepuso siempre a la lógica

⁵⁷⁴ Según se destaca en la Enciclopedia Aragonesa on-line: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=2463. Contenido disponible: Texto GEA 2000. Última actualización realizada el 28/11/2012.

⁵⁷⁵ “A mí los personajes listos o tontos, buenos o malos, no me interesan, me gustan los que son todo a la vez, como nos pasa a cualquiera”, según comenta el propio director. En Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁷⁶ Según Borau, en “El amor y los remordimientos unen a Iciar Bollain y a Borau”, *El País*, 30 de agosto de 2000.

mercantil y comercial, a la censura y las dificultades que tuvo para encontrar productores o, en su defecto, patrocinadores para llevar adelante sus propuestas. En su cinematografía se aprecia una amalgama importante de clases sociales. Así, por ejemplo, aparece una clase burguesa, más acomodada, como la pequeña colonia inglesa que convive en Jarros en *La Sabina*, o más vinculada a la clase media como los protagonistas de *Crimen de doble filo*. Frente a esta comunidad se presenta una clase media baja, liberada de prejuicios culturales que vive en sintonía con el instinto y con el entorno natural. Se ofrece un choque social y cultural que habla de dos modelos de vida distantes, en un juego de oposiciones, como se aprecia especialmente en *La Sabina*. En este texto fílmico en particular, si bien su dimensión mítica lo aleja de lecturas sociales, la leyenda propia del pueblo acaba siendo igual de real que el mundo convencional construido desde la razón británica, revelando, en la pulsión del subconsciente, otra realidad: la realidad social de una clase distinta a la burguesa. En efecto, la comunidad británica aunque convive con esta otra clase social en el pueblo, no se implica o compromete con ella, llegando a lo sumo a adoptar la actitud de meros espectadores:

Mónica: Además, si tanto te importa esa gente, ¿por qué no haces algo por ellos? De momento sólo te preocupas de beberte su vino.

Michael: Hago lo que puedo. Vivo a su lado.

Philip: Desde un punto de vista literario es muy hermoso; socialmente hablando, inútil por completo⁵⁷⁷.

Este juego de oposiciones presenta a la burguesía como mera espectadora de una clase social más baja. Por ello, sin tener que mitificarla, ante el contraste con la clase alta, evidencia los recintos burgueses huecos y frívolos que, bajo un pobre paraguas intelectual, sirven para justificar su poder adquisitivo. En otros textos, como en *Niño nadie*, se presenta la clase media a través de un mediocre personaje como Evelio, que se esfuerza por ser un intelectual, ajeno a la realidad de su entorno; o en *Hay que matar a B*, donde se presenta el individualismo que también llega a la clase media baja, a través de los ojos de Pal. El mundo que conocemos socialmente parece pues una suma de egos individualistas, que sólo buscan satisfacer sus propios intereses y no los de la comunidad.

En cuanto al público al que van dirigidos sus textos fílmicos, es quizá *Niño nadie* el que parece buscar un público más particular. La historia va dirigida a una clase

⁵⁷⁷ Guion de *La Sabina*, extraído del texto fílmico final.

media, que puede acomodarse más fácilmente a un tipo de comedia más intelectual y abstracta. En relación a esta clase social, se buscan temas en torno a reflexiones de cierta envergadura filosófica, convertidos en un trajín de propuestas en las que unas solapan a las otras. Es en *Furtivos* –más que en *La Sabina*- y de manera especial en *Río abajo/On the line* y en *Leo*, en los que se presenta nítidamente esa frontera social. Vinculadas a un público *a priori* más amplio, son cintas que se muestran como metáfora de un tipo de cine que revela todo tipo de murallas, pero más especialmente las vinculadas a las jerarquías que impone la erótica del poder y el dinero, para romperlas y transgredirlas.

En *Río abajo/On the line*, esta frontera viene dada por la incompreensión de la *Border Patrol* para con los espaldas mojadas, subrayada por el espacio físico del río que salva un puente. En la película se mantiene la separación económica, social, cultural e idiomática de *La Sabina*, potenciándola para revelar el universo que se esconde en la sombra de los muros, en el que se dan cita la violencia, la prostitución y la falta de libertad. En este contexto, la pareja compuesta por Mitch y Engracia representa dos alternativas morales abocadas a enfrentarse en ese submundo. De los dos, antagónicos en cierta medida pero cercanos en lo fundamental, tanto el espectador como el director sienten predilección por el carácter fuerte de Engracia, la prostituta que trabaja en un burdel de Nuevo Laredo, en México, y a través de ella se posiciona/n junto a los mexicanos que atraviesan el Río Grande, la frontera natural con Texas -“el vecino rico”- en busca de prosperidad. Como apuntaba Pedro Crespo en su crítica en el *ABC*, el tema de los espaldas mojadas era “nuevo en España” y junto a otras cintas -como la clásica mexicana *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1955) o, por citar dos más contemporáneas, *La frontera (The Border)*, Tony Richardson, 1982) y la coproducción británico-americana *El norte* (Gregory Nava, 1983)- pronto pasaría a ser una de las más significativas⁵⁷⁸. El texto huye de complacencias fáciles y aboga por un dramatismo veraz, con imágenes de fuerte hondura, un trabajo de dirección con los actores que rezuma autenticidad y unos diálogos igual de verídicos.

⁵⁷⁸ “Con la aventura y el riesgo del paso clandestino, con la variopinta mezcolanza de personajes, a un lado y otro de la línea –agentes de la Policía de inmigración, contrabajistas, prostitutas- no es precisamente nuevo, y puede interesar en mayor o menor medida al espectador español”. *ABC*, sábado 10 de noviembre de 1984.

Por su parte, en *Tata mía*, se plantea retomar la voz de la memoria acallada en el franquismo, pero no de la clase social marginada, ya que los que hablan, los que reclaman su memoria, provienen de una clase media burguesa. Es más, no se trata de plasmar la memoria de los derrotados, sino más bien de ofrecer un revisionismo generacional. Borau no pretende pues hacer historia, simplemente busca acercarse a la antropología de la memoria y al espacio reclamado por los hijos de los vencedores en su particular ajuste familiar⁵⁷⁹. Sin embargo, da cabida a los desubicados, especialmente en la secuencia en la que aparece el edificio en ruinas deshabitado, como metáfora del paso del tiempo y de las consecuencias del mismo en un régimen impuesto por y para los vencedores.

Todo lo expuesto nos permite ver la vinculación de su cine con el Neorrealismo italiano, caracterizado por tramas ambientadas en los ámbitos o sectores más desfavorecidos; si bien, sin coincidir en los temas, su estética se acercaría más al cine de Rossellini, que busca provocar la indignación del público o incluso al de Visconti, en su intento por despertar el intelecto, más que al de Zavattini o De Sica que insuflan sentimientos de compasión y ternura en el espectador⁵⁸⁰. Los planteamientos sociales del cine de Borau son más estructurales y se imponen como objeto de una reflexión moral, avivada por la frustración o la desesperación de los personajes. Y ese componente moral, en última instancia, hace referencia a las fronteras creadas -por el espacio (bosques, carreteras, urbes, como en *Furtivos*); por los idiomas y las culturas (*La Sabina*); por las penurias económicas o la nacionalidad (desterrados y condenados en *Río abajo*); por el conocimiento (*Niño nadie*) y por la sociedad en general (*Leo*)- y a la necesidad de romper con estas divisiones. Su cine se acerca a posicionamientos sociales en la ruptura de esas barreras, propias de estereotipos culturales o de la imposición de las reglas de una sociedad consumista caracterizada por privilegiados y gente marginal. Junto con el influjo del Neorrealismo italiano, es patente el de *La Nouvelle Vague* francesa, caracterizada por un realismo más centrado en mostrar la

⁵⁷⁹ La historia y la antropología divergen en sus objetivos en relación con la memoria, ya que la primera pretende contextualizarla a través de una fuente histórica, para obtener mayor objetividad, mientras que la segunda se centra más en el hecho en sí del recuerdo, independientemente de la pretendida objetividad de la narración.

⁵⁸⁰ En la obra de Angulo y Santamarina se ha narrado alguna de las primeras experiencias del director sobre sus primeras prácticas, en las que se muestra el interés por sacar la cámara a la calle, en sintonía con el Neorrealismo italiano.

condición humana de la sociedad pequeño-burguesa⁵⁸¹. Pero sólo se apoya para luego distanciarse de propuestas melodramáticas, evitando posturas maniqueas, para invitar a una reflexión más sosegada y por tanto con mayor capacidad crítica. De esta forma, se puede encontrar una huella constatable de compromiso social (*Leo*), político (*Furtivos*) o cultural (*La Sabina*), ofreciendo un cine siempre crítico que nos acaba conduciendo a la personalidad del autor.

Para Borau, el fondo de una imagen son las circunstancias (sociales, morales, históricas...) en las que se inscriben las acciones. De la credibilidad del fondo dependerá que la película sea verosímil y por tanto aceptada por el espectador. Cuando, por ejemplo, Jerónimo José Martín critica que en *Leo* “el guion degenera en un truculento culebrón sexual, sin ninguna perspectiva moral y mostrado con todo lujo de detalles escabrosos”, no deja de retratar su actitud moral, sustentada en el contenido “hiperrealista” de las secuencias⁵⁸². La verosimilitud de la filmografía de Borau mantiene una suerte de equilibrio entre imitación e invención⁵⁸³, que pone en evidencia su coherencia estilística. Se entiende que el cine narrativo nace así con la vocación de conseguir lo que Noël Burch denominaba "el viaje inmóvil", es decir, lograr la inmersión del espectador en el espacio diegético, de tal modo que pueda vivir la experiencia de ubicuidad mediante la plena identificación con el objetivo de la cámara⁵⁸⁴. Desde esta perspectiva, y siguiendo los postulados de este conocido teórico de cine, crítico y realizador estadounidense, la finalidad última del denominado “Modo

⁵⁸¹ La *Nouvelle Vague* presentaba una visión crítica tanto de la posguerra como del sistema de producción cinematográfico francés. Sin profundizar en los nuevos planteamientos narrativos y estéticos que planteó el movimiento francés, cabe señalar algunas mínimas características: su gusto por el abandono de la linealidad narrativa (algo impensable en Borau), la introducción de elementos visuales y auditivos que fragmentan la narración, las improvisaciones en los actores o la mezcla de estilos (rasgo este último que sí resulta más propio del cine de nuestro autor).

⁵⁸² Jerónimo José Martín es un crítico de cine que trabaja en medios como La Cope (espacio “La Linterna”) así como en ciertos blogs. En su comentario crítico califica la película con dos estrellas (regular, siendo 1 mala y cinco excelente) y está disponible en <http://www.bloggermania.com/peliculas/1/2416-leo.html>. (Consultado el 01 /03/2016)

⁵⁸³ Alfred Hitchcock afirma en el libro de diálogos con François Truffaut: “La verosimilitud no me interesa. Es lo más fácil de hacer. [...] Seamos lógicos: si se quiere analizarlo todo y construirlo todo en términos de plausibilidad y de verosimilitud, ningún guion de ficción resistiría este análisis y sólo se podría hacer una cosa: documentales.” François Truffaut, *El cine según Hitchcock* [1966], Madrid, Alianza, 1996, pp. 83 y 84. En español, según el *DRAE*, verosimilitud se define como lo "que tiene apariencia de verdadero", lo que es "creíble por no ofrecer carácter de falsedad". Al margen de esta opinión, considero que en el cine no sólo es válido sino necesario hablar de verosimilitud. Es fundamental que el espectador se crea lo que ve para suscitar una compleja gama de emociones y sentimientos o despertar su capacidad de análisis y reflexión. De otro modo, sin verosimilitud, se crea una barrera insalvable a través de la cual se hace imposible la identificación y la complicidad del público con las imágenes.

⁵⁸⁴ Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 2008.

de Representación Institucional” (MRI) sería lograr del espectador la percepción de la película como si de una contemplación de un trozo de realidad se tratara⁵⁸⁵. Pero para Borau, toda imagen visual mantiene un fondo sobre el que se recortan los personajes de la historia. Este fondo lo constituyen las circunstancias sociales, morales e históricas que determinan las acciones. En este sentido –en la España represiva que cambió en 1970 la Ley de Vagos y Maleantes, para definir los establecimientos de trabajo y colonias agrícolas que funcionaban como auténticos campos de concentración, por la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, que modificaba el enfoque de "tratar" y "curar" la homosexualidad- el fondo que subyace en *Furtivos* es el mundo rural marcado por el contraste entre los valores impuestos y los personales. Bajo esta perspectiva la figura del homosexual adquiere un simbolismo evidente.

No podemos olvidar que de la credibilidad del trasfondo depende que la película sea verosímil y, por tanto, sea aceptada por el espectador; por eso el marco de la acción es importante, incluidos los pequeños detalles de *attrezzo*. En *Furtivos*, Borau lleva a la pantalla el mundo rural, que, según él, había quedado en el olvido cinematográfico; retoma así una preocupación ya evidente desde que trabajara de crítico en el *Heraldo de Aragón*:

Nuestros pueblos –decía el cineasta- de nuestros desgraciados pueblos del interior, no han aparecido en el cine. No lo hemos visto achicharrados, aplanados con el sol del veranos –como ocurre en los primeros planos de En el río- ni helados en el invierno. No sabemos nada de la lucha heroica que a diario sostienen sus hombres para sacar algo a la tierra áspera y polvorienta ni tampoco de su trágico embrutecimiento [...] ⁵⁸⁶.

He aquí el verdadero trasfondo de *Furtivos*: esa España agazapada en la que se esconde la figura del “mariquita”, personaje de una época de represión y de predominio de la homofobia, amparada en la pretendida moralidad cristiana. Bajo esta perspectiva, podemos decir que la homosexualidad -como la sexualidad- es tratada como un nuevo elemento simbólico, plenamente significativo de esa España sórdida y reaccionaria, que crea una mayor complejidad en las relaciones. Por otra parte, en *Niño nadie*, la secta en la que se ve atrapada Asun muestra las orgías que practican como una perversión, provocando resultados catastróficos. Del mismo modo, en *La Sabina* el triángulo amoroso se muestra anómalo, vinculado a comportamientos psicológicos que esconden

⁵⁸⁵ *Ibíd.*

⁵⁸⁶ *Heraldo de Aragón*, 20 de junio de 1954.

otras realidades menos aparentes; así, Daisy reconoce haber dejado a su antiguo marido para poder tener a Michael y Philip:

Daisy: Todos nos equivocamos y yo soy la primera en admitirlo. Tú eres a quien quiero y me quedé con Philip porque...

Michael: ¿Porque la tiene más grande que yo...?

(En un arrebatado de rabia, Mónica se lanza contra él y empieza a pegarle. Forcejean.)

Daisy: Imbécil. No pude perder a los dos. Tenerle a él era casi tenerte a ti. *(Haciendo hincapié en la relación de identificación que tienen ambos personajes.)* Tú eres a quien quiero y tú me necesitas.

Michael: El instinto. *(Empiezan a abrazarse.)* Lo único que nos queda de verdad...

Daisy: Entonces adelante: Quiéreme o jódeme, o quiéreme, todo es lo mismo [...].⁵⁸⁷

Esta relación entre los tres se insinúa cuando Daisy, en su dormitorio, obliga a ambos a darse la mano, invitando a Michael a “jugar con ellos”. El triángulo amoroso ahoga a los miembros que lo integran, como un yugo que les oprime desde el pasado y que les impide actuar con libertad en el presente. De ahí, la necesidad de un nuevo amor que permita superar el contexto represivo. Cuanto más grande sea el muro, mayor será la valía del amante y, por ende, mayor el deseo sexual. En ese sentido, las escenas sexuales permiten presentar los impulsos más primitivos o las pulsiones “más inquietantes y perversas de los personajes”, al presentarse fuera del espacio convencional que impone el entorno⁵⁸⁸. Así ocurre de nuevo cuando Mitch y Engracia tienen un encuentro sexual en el que él se aprovecha con sorna de ella, hasta el punto de humillarla cuando le está practicando sexo oral:

Mitch: Además, ¿no te da satisfacción hacer algo que detestas sabiendo al mismo tiempo que los haces mejor que los demás...?

(Engracia se detiene y levanta la vista mirándolo con odio. Mitch responde poniéndole la mano encima de la cabeza y la obliga a continuar.)

La cámara recoge un contraplano de Chuck que, en ese momento, se encuentra de pie frente a una ventana de las oficinas de la Border Patrol⁵⁸⁹. De esta manera, se recogen diversos mensajes en un doble plano: en el primero se nos presenta la crueldad de Mitch; en el segundo, se resalta el deseo de ambos personajes —él y Engracia— por estar con Chuck, la figura ausente. El mito sexual deviene fundamental, como se aprecia en *La Sabina*; la voluntad y el deseo del personaje principal lo conducirán a la boca de la cueva para alcanzar su meta: su perdición. En suma, las relaciones amorosas y

⁵⁸⁷ La secuencia y los diálogos han sido extraídos de la película, con mínimas variaciones del extracto de Heredero, *op. cit.*, p. 259.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 260.

⁵⁸⁹ Esta secuencia también ha sido señalada por Heredero, *ibid.*

sexuales entre los personajes de las películas de Borau se presentan siempre en la frontera de lo convencional y lo socialmente establecido.

Las pulsiones como impulsos psíquicos que tienen su fuente en una excitación interna -un estado de tensión- se dirigen a suprimir o calmar ese estado, siendo en los encuentros sexuales donde los personajes dejan ver sus verdaderos deseos. Las pulsiones se muestran desde el reconocimiento de lo propio hasta el acuerdo general manifestado en el lenguaje, que traba o corrobora el deseo. Los personajes muestran un desequilibrio -normalmente los hombres se muestran más débiles e inseguros que las mujeres- a través de la exacerbación de la pasión. La pasión como emoción intensa que engloba el entusiasmo o deseo se acentúa ante las dificultades, al mismo tiempo que se asocia al amor, bajo la premisa de que los amantes cuyos sentimientos no han sido puestos a prueba no viven un amor verdadero. Para Borau, las relaciones -tanto en su cine como en su literatura- deben de soportar duras pruebas, como si evocara el aforismo lorquiano según el cual la vida es una tragedia para aquellos que sienten, pero lo es aún más para los que no sienten.

Alterando la percepción que los espectadores tienen sobre sí mismos/as como seres sexuales y sexuados en un contexto social, Borau da protagonismo al sexo, impregnando el amor y el desamor, la vida y la muerte, mediante un discurso de violencia y pasión. Para acentuar esta realidad, las relaciones se muestran en su comienzo dando luz verde a la obstinación que caracteriza los actos pasionales, efectos de un empuje pulsional constante que no se detiene ante nada, causando estragos. Los personajes se convierten de esta forma en el objeto de la pasión y su mundo termina siendo devastado por ella. De ahí que las relaciones de los personajes principales sean prototipos de un amor loco que les transmite un estado de exaltación y desenfreno. Un *amour fou* con gran dosis de obsesión y de fascinación, un amor destructivo pero apasionante y necesario, vital pero mortal.

Al mismo tiempo, Borau se opone a un tipo de cine empeñado en crear emociones prefabricadas y aboga por estimular sentimientos y no sentimentalismos, tanto en sus personajes como en el público. Desde una perspectiva realista, más que romántica, Borau estudia las posibilidades simbólicas y metafóricas de las "biografías sexuales" de sus personajes. Todos ellos albergan esa fuerza destructiva en su

inconsciente, que habita en lo profundo de todo amor sin límites ni barreras. Como se aprecia en *La Sabina* o en *Leo*, aunque ese amor conduce a la perdición, los personajes no hacen nada por combatirlo, dejando que les arrastre como si ese fuera su destino, su sentido de ser⁵⁹⁰. Al mismo tiempo, anclados como están en una idiosincrasia violenta, el sexo se presentará de manera simbólica. Así, por ejemplo, aunque los temas de *Leo* son tanto la miseria urbana, la marginalidad o la emigración, como el amor, es este último –vinculado a la pasión y a las relaciones de dominación y sumisión– el que se constituye como pilar argumental. La protagonista que da nombre al film, a pesar de desenvolverse en un entorno violento, representa el equilibrio de Salva, el lugar en el que se enfrentan y se contraponen el ser y el mundo, los sueños y las pesadillas, el amor y el sexo.

Por otra parte, no podemos olvidar que Borau articula el discurso de sus textos fílmicos a partir de una suerte de juegos metalingüísticos que le proporcionan la base sobre la que ordenar las historias. Qué duda cabe que la presentación de estas relaciones interpela al espectador para que cuestione el universo que ve, al presentarle un tratamiento heterodoxo del sexo. *Mi querida señorita* es una de las obras más adelantadas de su época en la visión del sexo, una obra progresista frente a la visión tradicional y religiosa; si bien, en última instancia, es una historia de amor⁵⁹¹. Aunque cuando se rodó aún se mantenía la férrea censura, el film plantea una parábola de los deseos de cambio de la sociedad, al mismo tiempo que ofrece un descorazonador retrato de un hombre atrapado toda su vida en un cuerpo de mujer. Algo que ya anuncia el simbólico plano que abre el film y que presenta a Adela Castro frente al espejo, siendo una imagen que se repetirá a lo largo de la narración cinematográfica⁵⁹². El amor y el sexo se presentan desde distintas perspectivas en *Hay que matar a B*, con la atracción

⁵⁹⁰ En este sentido, el primer límite en el amor sería el incesto, tema constante en la filmografía de Borau, de tal forma que el erotismo de sus personajes estaría condicionado por el horror y la atracción hacia este tipo de relaciones sexuales.

⁵⁹¹ La idea de transgénero es evidente cuando la identidad de género de Adela difiere de la que le imponen los demás por su imagen exterior (Juan). Esta perspectiva adelanta la temática que posteriormente recogerán otros filmes como *Cambio de sexo* de Vicente Aranda (1977) y *Me siento extraña* de E. Marín Maqueda (1977). De esta forma se comienzan a introducir temas hasta el momento tabús, como la homosexualidad y el travestismo, coincidiendo con otros textos fílmicos en el panorama internacional como *The Kremlin Letter* (*La carta del Kremlin* de John Huston, 1969), *Bara no soretsu* (*Funeral Parade of Roses* 1969, cine experimental japonés), *Female Trouble* (John Waters, 1974) o *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975).

⁵⁹² Otras escenas que recrean esa soledad serían por ejemplo la de Adela devastada sobre la cama de su habitación llorando o el primer plano en el que aparece oyendo por boca del médico que en realidad es un hombre.

reprimida de Julia hacia Pal Kovak y el hecho de que este se convierta en una especie de prostituto⁵⁹³. El incesto aparece en *Furtivos* entre madre e hijo; también adquiere tintes incestuosos en la historia de Elvira y Teo de *Tata mía* (con la presencia de un perro que sólo quiere tener relaciones con mujeres); en la relación de Evelio con su mujer y Asun en *Niño nadie* y en la de Leo con su padrastro (Gabo) y con Salva⁵⁹⁴.

En este sentido, Borau también utiliza las relaciones sexuales para distorsionar la realidad cotidiana, al desenmascarar la falsedad que alberga el hogar como burbuja plácida en medio de la violencia social, y presentar el ámbito doméstico como lugar de reclusión. Del mismo modo, esa violencia es la que justifica una distribución sexual del trabajo y los roles familiares, a partir de la carga reproductiva, enmarcando tristemente la calidad de mujeres como “*bienes de circulación y relación*” política “*apropiados*” y “*distribuidos*” por personas⁵⁹⁵. En definitiva, la violencia y el sexo, el amor y la muerte, suponen para Borau representaciones de nuestra sociedad; sin embargo, no los adopta como recurso para atraer la atención del espectador y la espectacularidad de las imágenes, sino como crítica a un fenómeno culturalmente complejo, devastador pero fundamental para comprender la sociedad contemporánea. Por todo ello, el cine de Borau es fronterizo, rompe con las miradas sesgadas y los prejuicios que impone la sociedad y permite una indagación sobre los límites de la cultura, en su capacidad para revelar una moral, que mantiene ecos de Buñuel cuando anunciaba “yo estoy contra la moral convencional, contra el sentimentalismo”⁵⁹⁶.

En efecto, al entender su cine desde una perspectiva social que critica las constantes fronteras y muros que se alzan en la sociedad, se constata la presencia de una denuncia social y moral de especial calado. En esa denuncia de una moral convencional se inserta la transgresión en tres ejes principales: la familia y la sociedad, el amor y el sexo, la religión y Dios. La secuencia de Ángel llevando a su madre a comulgar y

⁵⁹³ Según el *DRAE* prostituto/a es la “persona que mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero”. Conforme a esta definición, Pal Kovak ejercería como tal al aceptar la misión que le encomienda un sórdido individuo en la Pensión de Julia (su único hogar): seducir a una bella mujer, amante de un magnate cervecero.

⁵⁹⁴ La aceptación de ese juego sexual de conquista por parte de Pal Kovak muestra, de alguna manera, cómo las sociedades patriarcales tienden a tolerar más fácilmente el sexo por dinero en el caso del hombre.

⁵⁹⁵ Claude Levi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, México, Paidós, 1983.

⁵⁹⁶ Elena Poniatowska, “Huesitos tiernos”, *Palabras cruzadas*, México, Ediciones Era 1961, pp. 169-196 (entrevista con Buñuel); citado a su vez en *La Mosca. Revista Sociocultural de Análisis y Crítica*, 6 (septiembre 2000).

confesarse antes de matarla, bajo la mirada del sacerdote, supone una crítica mordaz a los valores conservadores del franquismo. En las sociedades patriarcales el "género" implicaba la cosificación del cuerpo femenino y la relegación de la mujer a ciertas tareas en el ámbito doméstico; el género o rol sexual quedaba *definido socialmente* y la madre era la encargada de velar por la educación de los hijos y transmitirles paradójicamente esos valores machistas. En una sociedad patriarcal y rural, la madre es asesinada por el hijo que ansía desprenderse de ella y que reclama su libertad, como anuncia la escena en la que la echa de su cama. La madre asume así la culpa; su muerte supone la ruptura drástica con los valores conservadores del pasado. Por todo ello, en *Furtivos* es tan significativa la secuencia del asesinato de Martina –en elipsis, menos extendida que la muerte de la Milagros– en relación con la caza del inocente ciervo por el gobernador, como una manera de interpretar simbólicamente el país tras la muerte del dictador. Durante la Transición se evitará la confrontación por medio de un pacto de silencio que permita la convivencia, pero mutilará, en gran medida, el futuro del país.

a. Transgresión familiar

En los textos de Borau, la familia supone un elemento fundamental en la narración cinematográfica, si bien esta aparece como generadora de conflictos más que de estabilidad emocional. Si las relaciones familiares y la mirada al pasado son una constante en el cine español, en su cine la familia no es refugio o lugar privilegiado de la afectividad. Más bien presenta una familia contemporánea, replegada sobre la pareja, incidiendo en la debilidad de la célula familiar. Por otra parte, en la mayoría de sus textos fílmicos, la afectividad se confunde con el sexo, sobre todo en personajes con carencias afectivas importantes. Y es que conviene no olvidar que para Borau “el amor está condicionado por el sexo y sin él no se puede entender”⁵⁹⁷. Este responde a un aprendizaje inapropiado desde la familia, con relaciones sexuales entre sus miembros.

El máximo paradigma se alcanza en *Furtivos*, al mostrar en el mundo rural un prototipo de unidad familiar postindustrial, que aglutina las relaciones en torno a la comunidad económica que forman. La familia, como espacio claustrofóbico, no permite ninguna biografía sexual ajena. Pero no es sólo en el marco rural donde se destapa una relación incestuosa de primer orden (relación madre-hijo), sino también en el plano urbano, ofreciendo relaciones incestuosas de segundo orden (familiares no directos). Así

⁵⁹⁷ Según recoge Heredero, *op. cit.*, p. 257.

ocurre en *Tata mía* (entre el general Goicochea y la Tata y paralelamente en Elvira con su teórico hermano bastardo Teo) o en *Leo*, entre la protagonista y el amante de su madre. Estas relaciones incestuosas trascienden todos los vínculos familiares. Por su parte, en *Tata mía*, el auténtico protagonista es el fallecido padre de Elvira, el general Goicochea, quien si bien está ausente físicamente a lo largo del film, ronda como canalizador de todas las tensiones que aparecen: su amor con la Tata que fue la causa de que Elena acabara vistiendo el hábito; la conmovedora historia de su probable hijo bastardo Teo; las divisiones políticas que envuelven a la familia, o las constantes peleas entre Elvira y su hermano Alberto irradian de él. Frente a este elemento de tensión, la Tata supone un personaje antagónico, ya que sin ser familia cercana es ella la que sustenta la familia. El aire entrañable y bondadoso que rodea a este personaje sirve para subrayar esta perspectiva: la de una mujer mayor que no tiene ganas de salir del pueblo donde ha vivido toda su vida, pero que será capaz de abandonar para cuidar “a su niña Elvira” de la manera más tierna y de cantar una jota de la manera “más poderosa”. En este texto, como en tantos otros, los personajes mantienen unas circunstancias familiares determinantes, y es que, en cierta forma, en los filmes de Borau la independencia equivale a tener una menor influencia de los antepasados.

La sociedad española de la época se organizaba a partir de una distribución asimétrica de los espacios y trabajos dispuestos para las mujeres y para los hombres. Se abocaba a la mujer a la dependencia económica del hombre –como ocurre con Milagros en *Furtivos*- en cuanto este acaparaba el poder y dominio del espacio público, y se la relegaba a las obligaciones del cuidado de los hijos en el espacio privado del hogar. En este sentido, presentar anomalías en ese núcleo viciado, ya sea a través de familias extensas conforme al prototipo de las sociedades preindustriales –vinculadas en su cine al mundo rural-, o nucleares, más propio de las sociedades industriales -espacios urbanos- en las que sólo “cabén” los esposos y sus descendientes directos, genera una reflexión crítica en torno al proceso de individualismo. Un proceso construido a expensas de la relegación de las mujeres, cuya individualidad quedaba invisibilizada tras sus maridos, padres, hermanos o hijos. Recuérdese por ejemplo la figura de Elvira en *Tata mía*, condenada al silencio monástico, ante la imposición familiar.

Frente a la visión del matrimonio como unión sexual socialmente legitimada, esto es, “que no va contra las leyes”, Borau narra lo que queda al margen de lo

convencional, rozando “lo prohibido”. Para Lévi-Strauss, el incesto es el único fenómeno que mantiene una dimensión natural y otra cultural, al estar en relación con la naturaleza porque tiene la universalidad de los instintos, y en relación con la cultura porque muestra el carácter coercitivo de las leyes sociales. En este aspecto, el antropólogo francés sostiene los dos aspectos de la prohibición –natural y cultural-, pero manteniéndolos disociados en dos fases distintas. Para Lévi-Strauss, el incesto es “el movimiento fundamental gracias al cual, por el cual, pero sobre todo en el cual se cumple el pasaje de la naturaleza a la cultura”⁵⁹⁸. Esta ruptura de normas naturales y culturales implica necesariamente la destrucción del hombre a-cultural, en el sentido de que toda relación ético-sexual proviene de relaciones psicológicas ligadas a la perduración de la especie y del individuo. Cuando Salva propone a Leo formalizar su relación, ella le pone como condición que asesine a Gabo, un veterano profesor de artes marciales, procedente del este de Europa, con el que la joven, desde que era una niña, ha mantenido una sórdida relación sexual. Su muerte permitirá a Leo permanecer como pareja de Salva y construir una nueva familia (perduración de la especie) e independizarse definitivamente de su yugo familiar (perduración del individuo).

Las teorías freudianas -sobre el asombro del niño al ver a las mujeres privadas de pene y de ellas al verse privadas de algo que poseen los varones- sitúan el acto parricida como fundador de la ley, al matar al único gozador para realizar un pacto de equitativa distribución del goce, con la condición de que nadie ocupe el lugar del padre muerto. En esta necesidad de matar al padre, se configura una culpa estructural, que unirá más aún a los amantes. Las relaciones incestuosas, a partir de esta idea de culpa y desestructuración social, aparecen en los textos de Borau ya de manera explícita (como en el caso de *Furtivos* entre Ángel y Martina) o implícita (en *Tata mía* con el perro, con el que se identifica Teo) e implicará la búsqueda de la autodestrucción. El incesto es fatal en *Furtivos*, por su hiperrealismo y su inmediatez, si bien en *La Sabina* podría suponer “un único modo de escapar del laberinto de la vida-muerte” al ritualizar “el inconsciente matriarcal-femenino oprimido por nuestra cultura”⁵⁹⁹. En cualquier caso,

⁵⁹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires, Paidós, 1981, pp. 58-59. El antropólogo establece una relación entre la prohibición del incesto y la exogamia como requisitos de intercambio. Lévi-Strauss critica la postura de los autores que le preceden, ya que “poner el acento en que la regla establece la prohibición de poseer a la madre, o a la hermana conduciría a errores: lo verdaderamente relevante sería que la regla obliga a entregarlas a otra persona”, *ibíd.*, p. 558.

⁵⁹⁹ Andrés Ortiz Osés, *op. cit.*, p. 276. Sobre el incesto como imagen evocadora en *Tata mía*, ver también Agustín Sánchez Vidal, “Incesto vs. Guerra Civil: (el proceso creativo de *Tata mía* de José Luis Borau)”,

en esencia nos conduce a la familia como fuente inagotable de conflictos. En su seno tiende a presentarse un padre ausente (*Furtivos*, *Leo* o *Tata mía*), sustituido generalmente por la figura de alguien (Martina, el padrastro o el hermano de Elvira). La falta de un padre a nivel psicológico—sea o no sea el biológico— que invista al niño como hijo, amándolo, educándolo, cuidándolo y protegiéndolo y que, por tanto, a su vez, sea investido por él y lo reconozca como padre, da una mayor fuerza a la figura de la madre, quien siempre estará presente.

La ausencia paterna puede considerarse reflejo de la sociedad de la época, en la que el hombre trabajaba y acudía poco a casa, considerada como lugar de “descanso” no como parte de su vida, dando lugar a una generación de “hijos de padres ausentes”. La anulación del contacto afectivo del padre con sus hijos se justificaba por el exceso de trabajo o por la necesaria distinción de las funciones parentales, apelando a la “naturaleza” de uno y otro sexo y sus diferentes facultades y aptitudes⁶⁰⁰. Por eso, para ser un buen padre bastaba con hacer acto de presencia, como correspondía al modelo tradicional de masculinidad; su bondad se medía conforme a su capacidad de mantener económicamente a su familia y asegurar su bienestar. Fuera durante el día y cansado por la noche, el modelo de un padre ausente se imponía a la figura de un buen padre. Borau agranda esta idea, haciendo que desaparezca la figura del padre y, por tanto, explicando en parte la desestructuración de la familia. Sin embargo, la ausencia de este manifiesta que su presencia solía ser más simbólica que efectiva, pues tan sólo servía para establecer el corte en la relación con la madre. En *Furtivos*, esta ausencia impide al hijo interiorizar la ley paterna, constituirse en sujeto independiente y salir al mundo exterior, del que a su vez, él es el representante. Del mismo modo, en sus referencias se percibe el corte autoritario —con ausencia de lo afectivo— del padre ausente, como sería el caso del general Goicochea en *Tata mía*. Es, en definitiva, en la familia donde lo forzoso y lo violento se muestran con mayor crudeza, para subrayar el condicionamiento de sus miembros. José-Carlos Mainer matiza al respecto: “¿qué es sino una suerte de familia

Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés, Zaragoza, 1991, pp. 305-326. Cabe apuntar que, aunque *Tata mía* es netamente *boraniana*, como el propio autor ha afirmado, la obra tiene muchos elementos de Gutiérrez Aragón; a diferencia de *Leo*, que pertenece claramente al universo de Borau, según se recoge en la larga entrevista de Angulo y Santamarina, *op. cit.*

⁶⁰⁰ En el franquismo se impuso como modelo la idea de que los hijos eran un asunto de mujeres y el padre era, a lo sumo, un colaborador.

monstruosa y aniquiladora la extraña secta –refiriéndose a *Niño nadie*- en la que acaban integrados los protagonistas?”⁶⁰¹.

Los miembros de las familias disfuncionales propuestas mantienen pautas de comportamiento comunes que responden al aprendizaje en la estructura familiar, centrado en la inexistencia de límites para uno mismo y para los otros, permitiendo el abuso emocional, sexual o físico. Así, en *El monosabio* (1977), se muestran unas relaciones familiares disfuncionales a través de un padre y una hija. Este drama grotesco evidencia la mala conducta y el abuso de un torero frustrado, capaz de gastarse el dinero de su hija para un aborto clandestino, en una novillada que servirá de lanzamiento a un mozo al que el toreo no le interesa lo más mínimo. El dinero y el orgullo son la fuerza motriz que mueve este pequeño universo, con un fin que en cierta forma contrasta con el de *Niño nadie* mediante el bautizo del hijo no deseado⁶⁰². En ambos textos fílmicos –al igual que ocurre en *Tata mía* o *Furtivos*-, el egoísmo y el individualismo son el denominador común que explica la falta de empatía, comprensión y sensibilidad hacia ciertos miembros de la familia. En *Furtivos*, el arquetipo de madre dominante y castradora junto al de un padre suprimido –sumiso o indiferente, por lo tanto incapaz de ser interiorizado- se aúnan para abordar los celos, los comportamientos controladores y el incesto⁶⁰³. Además, el hijo se ve condicionado por la sombra de su madre, que lo vincula a esa educación represiva y le niega la posibilidad de salir y crear su propia familia. Para Lacan, superar el complejo de Edipo implica renunciar a la madre y el comienzo de los intentos de llenar ese lugar estructural con otro “objeto causa del deseo”⁶⁰⁴ (Rosa en *Camada negra*, Milagros en *Furtivos*).

La madre represora, posesiva, castradora –representación simbólica del franquismo-, se impone de alguna manera en estos dos textos fílmicos como construcción-representación del imaginario colectivo. En estas relaciones

⁶⁰¹ José-Carlos Mainer, “Los recuerdos del corazón”, *Turia*, 89-90 (2008), p. 216. Por su parte, a la pregunta de por qué en sus obras “roza lo prohibido” en el terreno de la sexualidad, Borau contestaba con la humildad que le caracteriza que no lo sabía. En Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁰² En el cartel que anunciaba *El monosabio*, esta realidad se escondía bajo un tono eufemístico: “*El monosabio* es el pequeño drama de unos personajes que no resignan a ser pequeños...”. En *ABC*, 29 de junio de 1978, p. 7.

⁶⁰³ Esta incapacidad de aceptar al padre supondrá la negación del Superyó. En este sentido cabe recordar que para Freud, el Superyó es una instancia que surge como resultado de la resolución del complejo de Edipo y constituiría la internacionalización de las normas, reglas y prohibiciones parentales. Según se apunta en Laplanche y Pontalis, *op. cit.*, p. 419.

⁶⁰⁴ VV.AA., *El libro blanco del psicoanálisis*, Madrid, Gredos Editorial, 2006.

materno-filiales convive por una parte un estilo de crianza disfuncional, explicitado en la expresión "mi bebé para siempre" -una madre que no permite a uno de sus hijos crecer y empezar a cuidarse por sí mismo-, y por otra, el complejo de Edipo, al que se vincula la castración. Esta, a su vez, se da en un doble enfoque: el positivo, con la represión de los fantasmas incestuosos y parricidas y la renuncia a la realización de los deseos edípicos, y el negativo, con la exigencia en el varón de la castración imaginaria para satisfacer los deseos homosexuales, y en la mujer con la compensación del sentimiento de la castración por medio de la fijación en la elección materna. De esta forma, la ausencia del padre de Leo podría explicar en parte la relación incestuosa con su padrastro. Del mismo modo, Ángel en *Furtivos* es una persona condenada a vivir en soledad, refugiada en la sombra de su padre, hasta que, por casualidad, aparece un personaje que le saca de esa relación, aunque en el fondo busque otros intereses. Recuérdese a este respecto el deseo y la rabia con que Ángel "embiste" a Milagros en su primera relación sexual. Este tipo de textos se inscribiría, pues, dentro de una "enfermedad patológica nacional", plasmando una realidad terriblemente auténtica a la hora de ilustrar las ideas del régimen, sus consecuencias y sus carencias a nivel psicológico.

En los años de represión del franquismo, se impuso un modelo familiar caracterizado por una ideología retrógrada, que afectaba al papel de la mujer en la sociedad y a la educación de los niños, prescribiendo un modelo de comportamiento unívoco. Esta familia en la España franquista, marcada por la regresión tanto social como cultural, aparecía desde perspectivas complacientes en numerosos títulos fílmicos de la época, como *La ciudad no es para mí* (1965), *Sor Citroën* (1967), *No desearás a la mujer del prójimo* (1968) y *La gran familia* (1962), entre otros muchos. Frente a estos filmes en los que se difundía la vida familiar, actitudes machistas y moral conservadora, Borau propone en *Furtivos* una representación familiar de carácter esperpéntico, mediante la deformación grotesca de la realidad. En *Furtivos*, el "pecado" de Martina se hiperboliza, actuando como mala madre, tiránica y abusadora, incrementado ante la ausencia -y por tanto sin culpa- del referente paterno. Este padre desaparecido, que bien podría evocar paradójicamente la omnipresente sombra del Caudillo, es un patrón que se repite en otros textos de la época. Así la culpabilidad se transmite a la madre, la protagonista del espacio privado, al mismo tiempo que se subrayan los parámetros convencionales en la representatividad familiar, simbolizando

la necesidad de una figura masculina conforme al modelo de familia biparental, reconocido socialmente como “modélico”⁶⁰⁵.

La mujer, cuerpo madre, *matter*, matriz y materia origen de todo, creadora y fuente de vida permite subrayar lo enfermizo que supone una mala madre (mucho peor que un mal padre) en la analogía mujer-naturaleza. En esta caracterización patriarcal se le veta el espacio social –y económico- quedando restringida al espacio doméstico y educativo⁶⁰⁶. Así, aunque la mujer es la que padece la misoginia propugnada por la moral conservadora del momento, la ausencia alegórica del padre acaba convirtiéndose en un resorte de culpabilidad hacia ella, ya que desde la función que le da el sistema patriarcal es la encargada de transmitir los mismos valores conservadores que la sociedad le impone. Su desaparición supone en ese sentido un elemento catártico, capaz de redimir tanto a los protagonistas como al espectador del sentimiento de culpa, al permitir que el castigo y la culpabilidad recaigan en un tercero, sin necesidad de experimentarlo personalmente.

Junto a *Furtivos*, tanto en *Camada negra* como en *Tata mía*, la ausencia del padre es altamente significativa y genera que la madre –o la Tata- se vea abocada a asumir ambos papeles. En estas familias se respira el aire ideológico y tradicionalista propio de un sistema patriarcal, reflejando una sociedad enfermiza, en la cual la mujer era considerada una especie de “apéndice útil” del hombre, siempre que cumpliera con el papel que el Estado (el gran patriarcado) le había encomendado: ama de casa, complaciente esposa y maternidad. En esa visión cultural monocroma y sesgada que impide y somete cualquier otra posibilidad, el pacto entre varones supone una entrega de poder de padre a hijo, mientras la madre es relegada al papel de mujer tiránica y

⁶⁰⁵ Más allá de ser un tema recurrente como recurso psicológico, se aprecia en obras tan dispares como *El amante* de Marguerite Duras, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Sin embargo, quizá el caso más cercano a *Furtivos* es la transposición de Alfonso Ungría de *El regreso de Edelmiro* de Ramón J. Sender (1969, en *Novelas del otro jueves*). El texto fílmico, con guion de Eduardo Delgado, como episodio de la serie *Cuentos y leyendas* (emitido el 23 de enero de 1976), presentaba una notable recreación de la novela, en un espacio de ficción televisiva que permitió cierto aperturismo y experimentación estética. El texto literario y la transposición abordan temas característicos del escritor, en los que junto a la dignidad del hombre y el sentimiento de culpa, se encontraría la ausencia del padre, siguiendo la estela de otras obras suyas como *Imán*, *El lugar de un hombre* o *El verdugo afable*.

⁶⁰⁶ Cabe recordar cómo algunos cuentos populares, junto a los vinculados a la falta de descendencia de los padres, responden a problemas derivados de un nuevo régimen social, en los que se desprende cierta culpabilidad en la condición económica. Me refiero a la idea del matrimonio pobre que tiene hijos, pero que no los puede criar. Así se refleja en “Garbancito”, “Juan y Medio”, “El alma del cura” o “La casita de turrón”. Sin embargo, esta culpabilidad tiende a subrayarse en la madre, algo que los Hermanos Grimm matizarían en la madrastra, un sujeto a quien resulta más fácil atribuirle cualquier tipo de maldad.

diabólica, o bien sierva y virgen. Al mismo tiempo, la figura de la madre simultáneamente representa el deseo erótico y la represión de la sociedad bajo el régimen de Franco, temática presente en otros filmes como *La muerte de Mikel* (1984) de Imanol Uribe, por citar un ejemplo. En *Camada negra*, Rosa representa el elemento intruso en un ambiente cerrado y corrosivo (no es anecdótico, por ello, que el personaje esté encarnado por Ángela Molina, una actriz de especial fuerza⁶⁰⁷); y Tatín mata a Rosa de una manera horrible, dejándola desnuda. Como señala Agustín Sánchez Vidal, la “planta”, en relación a su nombre, en el hoyo de una chopera, aparece “como un patriótico tributo a la nueva España”⁶⁰⁸. Blanca, “la Madre Coraje de extrema derecha”, es la antítesis de Rosa, tanto en su nombre como en su carácter: mujer buena, mujer mala; mujer honesta, *femme fatal*.

Por otra parte, en la filmografía de Borau, el complejo de castración es tratado invirtiendo los roles de la teoría freudiana relativa al sexo femenino, pues se teme el cuerpo de la mujer no por estar castrado, sino por ser castrador. Este tipo de fantasías masculinas construidas en torno al cuerpo femenino como objeto fóbico y abyecto revela cómo la identidad masculina está basada en el repudio de lo femenino como única forma de acceso al símbolo. Milagros, como madre castradora, mantiene la autoridad del padre y ejerce una influencia negativa sobre la educación de su hijo, llevando al extremo los lazos afectivos -cordón umbilical-, muy difíciles de cortar. De manera que el desarrollo psicoemocional de Ángel se ve retrasado porque se produce una fijación del amor y del deseo hacia la madre, provocando un rechazo inconsciente hacia todo hombre o mujer del mundo exterior. De esta forma, el alimañero –como también en parte la figura de Teo en *Tata mía*- muestra inseguridad, dependencia emocional y económica; sentimientos de angustia marcados por el temor al abandono, así como por su dificultad en marcar y sostener límites, su falta de estrategias de comunicación y la ausencia de metas. El autor juega no sólo con un complejo de representaciones preconscientes e inconscientes sino con afectos conscientes, vinculados entre sí. Los hijos yacen castrados por la madre, igual que ellas eran

⁶⁰⁷ Ante ese poder de atracción, Borau y Gutiérrez Aragón habían pensado en la actriz para trabajar en *Furtivos*: “Estaba totalmente elegida y aceptada pero había dos condiciones: una que se tenía que desnudar y dos, que debía cortarse el pelo; como resulta que ella había sido contratada ya para realizar dos películas a continuación, pues no se le pudo cortar el pelo”. Entrevista concedida a Martínez de Mingo, *op. cit.*, 1997. La anécdota revela no sólo la elección de los actores por su físico y por su capacidad de resultar interesantes al espectador sino también la cuidada planificación del guion, en el que se estudia la versatilidad y apariencia de los actores frente a la cámara.

⁶⁰⁸ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 135, quien a su vez cita a Marsha Kinder, *op. cit.*, p. 70.

reprimidas por el convencionalismo moralista y el puritanismo religioso del franquismo (*Niño nadie*). Del mismo modo, en *Leo*, la figura de una madre opresora que deja muchos secretos pendientes, subraya el carácter de la protagonista, una chica rebelde, dura y agresiva, que, en cierta manera, se impone como *femme fatal* en sus diferentes personalidades: Pandora, Lulú, Lilith o Salomé. Ella es la Eva que da a Salva la manzana de la discordia, para que mate a Gabo; pero, al mismo tiempo, clama por su libertad personal, aunque necesita de un hombre. Aunque como mujer fatal lleva a la perdición -la del hombre o la suya propia-, esto no es debido a su carácter, sino más bien a sus circunstancias personales, de ahí que infunda un temor que acaba seduciendo a Salva y fascinando a otras mujeres.

El elenco de núcleos consanguíneos disfuncionales mostrados en la filmografía de Borau insiste en la idea de la familia como algo no elegido, algo determinante que viene dado y que coarta muchas veces la libertad del propio protagonista. La familia condiciona y genera conflictos. Sus protagonistas son una metáfora del ser humano, aislado en el ámbito familiar y en la sociedad. En este sentido, es especialmente revelador uno de sus proyectos que, como tantos otros, no llegó a cuajar, en colaboración con Gutiérrez Aragón en 1977. La idea originaria era el incesto entre hermanos, en el que las relaciones de poder ya no estarían en primer plano (como en el caso de padre-madre/hijo-hija), puesto que supondría, en principio, una relación entre iguales. Como el mismo autor confiesa: “Hacia muchos años que quería hacer una película sobre dos hermanos que se enamoraban. Incluso empecé con Gutiérrez Aragón un argumento que terminaba con una imagen totalmente surrealista, pero muy bonita, y es que nacía un caballo con dos cabezas, como una idea de aquel amor que había habido entre los dos”⁶⁰⁹. Esa imagen rocambolesca del caballo bicéfalo representa una muestra muy gráfica de su obsesión por la familia, lo afectivo y lo fraternal. Esa idea sería, a su vez, el germen de *Tata mía*, definida por nuestro cineasta como “una película sobre la fraternidad”. Como apunta en una entrevista recogida por Agustín Sánchez Vidal, “este es el tema que está en todos los aspectos de *Tata mía* y en muchos de sus sentidos, de manera que los personajes son todos hermanos, incluso los perros vienen de una camada del norte de Aragón. Además, la sombra que pesa sobre ellos es la de un conflicto

⁶⁰⁹ “Supone claramente un esbozo entre *Mabel* y *Los pequeños herederos*”. *Mabel* es el guion original de lo que posteriormente sería *Tata mía* y *Los pequeños herederos* un guion escrito en Los Ángeles en 1978 que coincide en casi todos sus detalles e intenciones con *Tata mía*, *ibíd.*, p. 174.

fratricida, al igual que esos posibles secretos de familia que tiene Tata⁶¹⁰. Es más, si se comparan las distintas versiones del guion de *Tata mía*, se puede apreciar cómo el autor fue realizando un itinerario creativo reajustando el guion con el fin de subrayar esa fraternidad⁶¹¹. Por último, este ejemplo atestigua una vez más la obsesión de Borau por mostrar relaciones familiares tortuosas. En este aspecto también resulta providencial la función de la Tata como madre: “Esta Tata, como casi siempre ocurre, resulta ser, a la hora de la verdad, el único carácter con sustancia, el verdadero reductor de los valores – si no espirituales, sí al menos humanos- de una familia que fue bien y ahora ya ni siquiera es⁶¹²”.

Así pues, la familia permite presentar prototipos de relaciones complejas y simbólicas que se extienden también a la amistad y al conjunto de la sociedad, presentadas de manera turbia y enrarecida. Baste con recordar *Hay que matar a B, Furtivos, La Sabina* o *Río abajo/On the line*, para poder constatar esta realidad. En el caso de *La Sabina* se da en la combinación de nativos y extranjeros, de realidad y misterio, cuya trama se complica con la llegada al grupo de la pareja extranjera Mónica y Philips. Por su parte, en *Río abajo/On the line*, las relaciones que se establecen entre los personajes también son complejas y tensas, como ocurre entre los tres hombres principales: Chuck, Bryant y Mitch. Este último intenta entablar, desde el primer momento, una relación de amistad que roza el patetismo con Chuck, mientras que odia a Bryant, si bien son dos caras de una misma moneda, como Philips y Michael. Mediante estas propuestas de pares se rompe el maniqueísmo, ya que todos los personajes, en parte, se complementan, se oponen y se sustituyen, se necesitan y se odian. También Ángel y el Gobernador en *Furtivos* se parecen en cierta forma, si bien como Mitch y Bryant, la diferencia fundamental entre ellos estriba en estar del lado de la legalidad. El Gobernador hace uso y abuso de su poder, aunque, a diferencia de Ángel, sus actos –como la caza- están amparados por la ley. Del mismo modo, aunque Bryant no mantiene una relación cordial con su sobrino Chuck⁶¹³, su comportamiento es indudablemente mucho más ejemplar que el de Mitch; sin embargo, es este el que actúa legalmente dando “caza” a los espaldas mojadas. De esta forma, en los filmes de Borau

⁶¹⁰ Recogido por Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 180.

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² Así “cuenta su película” José Luis Borau en *Fotogramas*, 1723 (enero 1987), p. 86.

⁶¹³ Especialmente significativa en este sentido resulta la secuencia en la que Bryant casi permite que le ataque una serpiente a Chuck.

se cuestionan tanto las normas sociales consolidadas en la sociedad como las legales; si bien muchos de sus personajes no cometen delitos, sus actos son moralmente reprobables. Finalmente, para abundar más en la complejidad de las relaciones en *Río abajo/On the line*, de manera paralela a la competitividad de Mitch y Chuck por Engracia, se muestra una latente atracción homosexual del primero hacia el segundo.

En definitiva, en los filmes de Borau se trazan bosquejos de relaciones familiares simbólicas y complejas, para reflejar los efectos patológicos de la moral franquista. La coacción que subyace en *Furtivos*, con denuncias elípticas a un padre inmoral y dictatorial, revela el monopolio de la violencia simbólica legítima y el discurso dominante, que impone la aprehensión del orden establecido como natural. La violencia usada para imponerse tiene unas implicaciones sociales que se perpetuarán tras la muerte del agresor. La figura de Franco, presente en una sociedad anclada entre miedos y complejos, “patológicamente enferma”, pone de relieve el horror que provocó alguien capaz de firmar, ya convaleciente, sus últimas sentencias de muerte una semana después de que la película se estrenara en San Sebastián.

b. Transgresión amorosa

El núcleo de todas sus películas es una difícil y marginal relación amorosa establecida siempre entre un hombre- joven o no- menos maduro y realista que la mujer de la que se enamora, inmediatamente y sin darse cuenta de hasta qué punto; una mujer que suele ser, además, fuerte y resistente, más dura y flexible y mucho más libre, aunque él suela creer lo contrario⁶¹⁴.

Si anteriormente hemos señalado la ausencia de amor en las familias disfuncionales ahora se pretende analizar el proceder de los personajes ante esas carencias afectivas que acarrearán una tristeza vital, vinculada a una sensación de soledad. Esta, a su vez, queda subrayada por la condición de extranjero (más que de forastero, en la acepción etimológica de extrañeza) impuesta a los personajes por la sociedad, como imagen representativa de su falta de cohesión o pertenencia a un determinado grupo social. En este sentido, *Leo* supone una nueva inmersión en el tema de las fronteras que conducen a la soledad, esta vez a través de los excluidos socialmente y la gente que

⁶¹⁴ Recogida por Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, reproduciendo el artículo de Miguel Marías, “Borau en la frontera”, *art. cit.*, p. 107.

vive en el extrarradio. De esta forma existe una intertextualidad en todas sus obras, no sólo porque una pueda influir en la génesis de otra –así la idea de *Leo* nacería mientras se rodaba *Niño nadie*- sino por mantenerse fieles a un credo cinematográfico (el cómo) y temático (el qué). En cuanto a los temas, se busca las limitaciones de la sociedad a través de las patrias y los nacionalismos (*Hay que matar a B*), la violencia y el primitivismo rural (*Furtivos*), los mitos y las leyendas románticas (*La Sabina*), la frontera como símbolo de las diferencias sociales y la explotación (*Río abajo/On the line*), la memoria y el subjetivismo desde el que se evoca el oscurantismo de la dictadura franquista (*Tata mía*) o la ensoñación filosófica propia de una intelectualidad mediocre (*Niño nadie*)⁶¹⁵. Según lo dicho, su cine permanece al margen de la restricción de aquello que la sociedad concibe como real (*verosímil social*)⁶¹⁶. Del mismo modo, rompe la lógica de la narrativa cinematográfica –esto es, la lógica de los géneros-, y en cierta forma la lógica de los estilos, al repensar la dimensión realista como la escenificación de rupturas estilísticas, tomando como base de su perspectiva el cine clásico, para poder disentir y construir su propio estilo cinematográfico. En consecuencia su cine evoca plenamente las palabras de Gardies: “un texto quiere que alguien le ayude a funcionar” en tanto que necesitan de un receptor que guste de discursos polémicos⁶¹⁷.

En este contexto, el hecho de no estar enamorados -o no saberse enamorados, como en el caso de *Niño nadie*- incluye a los personajes, Pal Kovak (*Hay que matar a B*), Ángel (*Furtivos*) y Michael (el escritor inglés de *La Sabina*) en una galería de ilusos, marginados o soñadores, a la búsqueda incesante de otros personajes que ratifiquen la supuesta realidad de sus ilusiones, columna vertebral en la narrativa fílmica de Borau. A esos sueños de amor se vinculan los de justicia y libertad, a modo de tríada quijotesca capaz de hacer que sus “Alonsos Quijanos” se transformen en una suerte de hidalgos contemporáneos⁶¹⁸. Ese lenguaje del amor, como liberador de fantasmas, es el mismo que condena a quien no “lo padece” a parecer incompleto, aludiendo, en esencia, al mito del andrógino de Platón en *El banquete*; el amor se interpreta como una fuerza que

⁶¹⁵ F. Heredero, en “Borau”, *Diccionario Iberoamericano*, *op. cit.*

⁶¹⁶ El *verosímil social* se configuraría como diálogo con los discursos sociales y culturales de un momento dado. Christian Metz, “El decir y lo dicho en el cine. ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 22.

⁶¹⁷ André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 52; citando a su vez a Umberto Eco.

⁶¹⁸ Don Quijote va en busca del amor, la justicia y la libertad de la misma manera que los personajes boranianos se mueven por el amor, el cual les abre la posibilidad de redención y libertad, aunque les enajene y al mismo tiempo les obligue a enfrentarse a los prejuicios y las normas sociales.

empuja a una persona a buscar su complemento (su "media naranja" o su alma gemela)⁶¹⁹. De ahí que, por ejemplo, el personaje de Chuck (*Río abajo/On the line*) parezca incompleto, y sólo la llegada de Engracia –con un nombre más que elocuente– le dote de esa madurez que le falta. La deshumanización social abandona lo humano para potenciar lo meramente estructural o funcional en la sociedad y hace que el amor se presente como elemento redentor, en un proceso de conquista que dota de identidad y sentido a quien lo experimenta. El amor es lo único que permite superar la dimensión individualista que envuelve a los personajes y a la sociedad. Con tales componentes, se consigue una acción dramática, sumamente estilizada, sujeta a la incomunicación en la que viven los personajes, que hace del lenguaje un enjambre lingüístico impuesto como barrera que tienen que superar. Este telón, a su vez, es el que provoca una sucesión de situaciones que polemizan con la moral y el orden establecido. Se trata de la reelaboración de un “orden argumental” replegado en sí mismo, que deja patente un juego de “equivalencias morales”, del que trasciende el esfuerzo del personaje por hacerse entender y explicar, chocando con el muro de la sociedad, que no entiende otra retórica que la reafirmación del individuo.

Desde esta perspectiva, el amor es fundamento de la vida; gracias al cual *la psyche* se ve iluminada, haciendo que trascienda. No se trata pues de un sentimiento afectivo, de raíces biológicas y de aspiración espiritual, sino que se plantea más como un hecho con una dimensión existencial. La consideración del amor como un fenómeno irracional contribuye a anudar amor y sufrimiento, hasta el punto de valorar ambos como un signo de virtud y heroísmo. Esta relación nace de la consideración del amor como una pasión irracional o una deseada y temida forma de locura. Si en la tragedia clásica las pasiones –el amor, la ira, el odio y la envidia, entre otras– obnubilan la razón, en los textos de Borau es el único sentimiento capaz de dar sentido a la vida y de salvar a sus personajes. El hombre parece estar destinado a amar, y eso es lo que cuentan sus películas, ya sea subrayando el Eros como elemento impulsor capaz de mover al sujeto deseante, ya sea con un calado más espiritual que roza el amor platónico. Unas veces bajo una atmósfera de “romanticismo nihilista”, otras bajo un realismo más crudo, el

⁶¹⁹ De esta manera, los personajes que aparecen sin pareja en las películas de Borau se muestran tristes, ensimismados; vagan como seres incompletos, en espera de su otra mitad. Cada uno de los personajes es, como diría Platón, una misma parte de un ser andrógino, una mitad de ser que ha sido separada de su todo. Esto ocurre, por ejemplo, con los protagonistas de *Leo*, *Río abajo/On the line* o *Hay que matar a B*. Para más datos sobre el mito andrógino puede leerse E. Zolla, *Androginia, la de los sexos*, Madrid, Debate, 1994.

amador o amante, en tanto sujeto que desea, se sitúa en el lugar de la carencia. Sólo por amor, ese engaño recíproco entre el sujeto y el “otro” -a pesar de las decepciones que haya producido la castración psicológica- permite ordenar su mundo sexual y superar su pasado. Sin embargo, el verdadero protagonista, como en toda historia de “amor romántico”, no es el objeto del deseo (el ser amado-pasivo) sino el personaje destinado a amar (el que ama-activo). El sujeto que desea –masculino, en oposición al deseado, generalmente femenino- ama lo que él mismo es, fue o querría ser, en la proyección de la amada.

La temporalidad y fragilidad de ese amor se muestra en el final de *Leo* o en el de *Río abajo/On the line*, sin menoscabo de su “aparente” capacidad de trascender. Si subrayamos entre comillas “aparente” es porque Borau no se deja llevar por una “pornografía sensiblera” tan en boga en cierto tipo de cine, sino por una perspectiva realista. En efecto, desde *Hay que matar a B*, sus textos no rozan, en ningún momento, los trucos sentimentales que favorecen un contacto más fácil con el receptor. Cuanto en ellos aparece responde a una lógica narrativa, una coherencia dramática, en la que se van ampliando con suavidad aspectos que a primera vista pasan más desapercibidos ante la cámara, hasta transformarlos en datos esenciales para sus rigurosos y violentos retratos. Sus historias de amor se construyen, por momentos, como una obligación moral de “querer”, más que un amar, es decir, una voluntad o ímpetu en la superación de barreras, ya sea la cárcel en *Río abajo/On the line*, la familia en *Furtivos* o el enfrentamiento entre Eros y Thanatos, que conduce a la muerte del viejo maestro de artes marciales en *Leo*. En este último caso, la distancia entre los vértices del triángulo amoroso se incrementa, al enfrentarse un amor esclavizador a un amor liberador. Del mismo modo, esta confrontación se ve en *Niño nadie*, con la evolución de Asun de la libertad a la esclavitud, o en *Tata mía*, donde el amor está más vinculado a una rivalidad entre dos personajes antagónicos (la Tata y el general Goicochea) y dos maneras de entender la vida.

Estos amores surgen a contracorriente, pero sostienen con vigor a sus protagonistas. Como la pareja de *Río abajo/On the line*: un ingenuo y vehemente despistado, que persigue mexicanos sin valorar el sentido de su trabajo, y una fascinante prostituta mexicana, endurecida por la vida pero solidaria con los suyos. Frente a ambos, se sitúa el resto de los personajes, hombres a los que el entorno del río ha ido

limando los afectos, endureciéndolos. Gente fría que no se mueve por el patrón de sus sentimientos sino por las leyes que controlan ese río, esa frontera de la sinrazón, que los divide y los enfrenta. En suma, exceptuando sus dos películas de encargo, los textos filmicos de Borau muestran una o varias historias de amor, en las que no es el instinto sexual el principal impulso que mueve a los personajes, sino las necesidades neuróticas, como la de huir de la soledad, o la insignificancia de la vida, escondidas, eso sí, tras la máscara del Eros.

Del mismo modo, en todas sus películas, el amor subyace en un entorno hostil. En *Hay que matar a B* existe una representación muy gráfica de cómo el amor se muestra frágil cuando los dos amantes dan un paseo por debajo de un bulevar escarpado, y se juntan firmemente uno contra otro, pasando de manera vacilante a través de una muchedumbre. Los cuerpos que se presentan alrededor de los enamorados están revestidos de blanco en algodón almidonado, mientras que la pareja va en dirección opuesta con ropa diaria, suscitando una imagen de fragilidad, desplazándose en dirección contraria a la masa social. Para acentuar esta sensación, la gente fluye ante ellos como la corriente poderosa de un río. La cámara fotográfica se sostiene tan sólo el tiempo preciso, para, con un leve movimiento, seguir la cara de los actores hasta perderse. La visión parece recordarnos la frase de Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*: “El camino del amor verdadero nunca fue apacible”⁶²⁰. Aparecen así una serie de circunstancias o personajes que se oponen a la relación amorosa: la familia (*Leo, Tata mía, Furtivos*), un posible rival que también se sentirá atraído por la misma persona (*La Sabina, Río abajo/On the line, Leo y Furtivos*) y finalmente el conjunto de la sociedad. Por otra parte, la manera que tiene Borau de tratar el amor –generalmente un amor transgresor– enlaza, de algún modo, con el “tremendismo ibérico” del que se valieron autores como Buñuel, o el primer Cela, con una estética que básicamente consiste en plasmar, a través de una visión selectiva, los aspectos más crudos de la realidad. La cuestión estriba en plantearse a qué dimensión de la realidad remiten estos textos y hasta qué punto se relacionan con la tradición popular española y la “España profunda”. *Furtivos* es un film de violencia de enfoque naturalista, evitando cualquier tipo de artificio en los personajes y, como tal, supone el paradigma del tremendismo desde el que entender la realidad contemporánea que posteriormente recogerán filmes como *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976) o *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró,

⁶²⁰ William Shakespeare, *El sueño de una noche de verano*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

1979)⁶²¹. El propio Borau explicó en numerosas ocasiones la intención de buscar un mundo rural realista y desmitificado: “Quiero hacer una película del mundo rural, pero sin mujeres vestidas de negro y sin tópicos benaventinos ni nada de eso, sino como es la gente, de tú a tú”⁶²². Esta intencionalidad mantenida en *La Sabina* es la que permite una perspectiva naturalista con la reproducción de la realidad descrita objetivamente en todos sus aspectos, desde los más sublimes hasta los más vulgares. Ambas características –crudeza y naturalismo- confluyen en el determinismo de la filmografía de Borau y provocan en gran medida que la acción no sólo sea consecuente, sino que también obedezca a la ley de causalidad.

Por mediación del “amor prohibido”, nuestro autor “viola”, a través de las relaciones amorosas, las trabas sociales y morales, vinculadas a una sociedad clasista y conservadora/tradicional. Para ello aborda temas como el incesto o el adulterio, que presentan el mal endémico de la sociedad desde su propia base. Una perspectiva que traza al conjuntar historias de amores imposibles –*Río abajo/On the line* o *Leo*- a veces con una sensación de eterno retorno, como ocurre en *La Sabina*, mediante una historia de amor que mantiene un pasado gravitando y repitiéndose sobre el presente. Un film en el que se aprecia la sutileza de Borau sobre el erotismo en las formas, pero con fondos transgresores, manteniendo aspectos muy específicos de las relaciones entre el hombre y sus mitos, mediante dos clases y mentalidades distintas, que plantean posibles puntos de encuentro a través del deseo. De esta forma, en su narrativa cinematográfica, el autor tiende a presentar una belleza desestructurada como viajes inquietantes, en los que siempre parece haber algo inconfesado en los deseos más íntimos, a veces inconscientes, de sus personajes. Por otra parte, y volviendo a *Tata mía*, el amor se impone a los tabúes sociales, con la relación de Elvira y Teo, hermanastros que siguen padeciendo el síndrome de “Peter Pan”. La iniciativa en el juego de deseo y pulsiones sexuales será generalmente del hombre (a excepción de *Tata mía*), quien se sitúa como sujeto activo mientras que la mujer suele presentarse de manera pasiva, esperando a que algo ocurra. En cualquier caso, es necesario recordar que al final de *Tata mía*, cuando Elvira entra en la tienda y acepta el juego de Teo, en cierta forma “ni ella misma se

⁶²¹ Sobre esta perspectiva naturalista de los personajes Martínez de Mingo señala “El personaje del gobernador civil, aunque se supone que alguna vez habría tomado disposiciones crueles, o lo que fuera, a esas alturas lo que es un bobo. No obstante, el análisis de la violencia en *Furtivos* llega a un punto naturalista”, *op. cit.* p. 85

⁶²² Poyato, *Lo rural en el cine español. III Muestra de Cine Rural*, Dos Torres, Córdoba, del 5 al 7 de 2005. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba y Ayuntamiento de Dos Torres, 2007, p. 145.

puede creer que vaya a quedarse con ese hombre para siempre, por lo que en realidad se dispone a usar para perder la virginidad con él y librarse así de una de sus ataduras”⁶²³.

La felicidad y el suicidio como tendencias anímicas del ser humano llevado por sus pulsiones, bien hacia lo sublime, bien hacia la muerte, quedan reflejados en *La Sabina*. De la misma manera que el amor de Hyatt le había conducido al fatalismo, el de Michael hacia la mujer-dragona acaba en tragedia. Como puede verse en el diálogo que mantiene una pareja de marqueses adinerados del pueblo, la historia se repite:

Michael: Pero, ¿por qué no aceptó a Hyatt?

Marques: Temor.

Philip: ¿Temor?

Marqués: Sí, desde luego. O quizás una sensación de inseguridad. Él era extranjero. Su religión era diferente. Ella, por su parte, era lo que se solía llamar “una pariente pobre”. No podía defenderse, al igual que todos los demás de su época que no tenían fortuna.

Marquesa: ¿Sólo en esa época?⁶²⁴

En cuanto a la tendencia sexual de los amantes, esta es predominantemente heterosexual, si bien, existe cierto comportamiento ambiguo en algunos de ellos. Del mismo modo, se mantiene, en apariencia, modelos de representación de la masculinidad patriarcal, basados tradicionalmente en aspectos como la obsesión por la racionalidad y la represión emocional, así como por el individualismo y la falta de empatía hacia los demás (Pal Kovak en *Hay que matar a B*); a lo que se podría añadir el éxito profesional y el trabajo (Peter el historiador y Alberto en *Tata mía*). La visión de la masculinidad es una identidad negativa, antítesis de las emociones y los afectos. Sin llegar a desafiar las normas de la masculinidad tradicional, varios personajes masculinos aspiran, sin embargo, a sentir la calidez de un hogar, a experimentar emociones y pasiones, especialmente el amor, y, en definitiva, a establecer relaciones y vínculos afectivos sólidos y duraderos. Sus estereotipos masculinos mantienen una vinculación con la tipología de modelos masculinos de Bergman en algunas de sus características: hombre inmaduro, egoísta, con insuperables traumas infantiles, emocionalmente dependiente de una mujer. Si bien, a diferencia del director noruego, sólo en el caso de *Furtivos* se da una dependencia hacia una mujer terrible que recuerda al papel de Hepburn en *Suddenly, Last Summer* (*De repente, el último verano*, 1959). Salva en *Leo* o Chuck en

⁶²³ Martínez de Mingo, *op. cit.* p. 203.

⁶²⁴ La descripción de la secuencia ha sido extraída de la película y no del guion, si bien apenas existe cambios entre ambos. Lo mismo ocurre con todas las secuencias que se describen en este capítulo, a excepción de *Furtivos*.

Río abajo/On the line se presentan más inmaduros que Leo o Engracia. Los varones de ambas historias –pudiendo incluir también los de *La Sabina*- descubren el valor de la otredad a través de mujeres de carácter fuerte e independiente. Y todo ello en un entono de fronteras, ya sean sociales o geográficas, cuya división simbólica se presenta en esas orillas de *Río abajo/On the line*, en las que los personajes de uno y otro lado se entrecruzan y conocen, se miden y se odian, y son capaces de descubrir, casi por azar, que también pueden amarse.

Pocos son los personajes homosexuales que aparecen en los trabajos de Borau. El sastre de *Crimen de doble filo*, la aparente inclinación del sacerdote de *Niño nadie*, José Mari, que vive en una ambigüedad “misteriosa”, o los personajes de Sergi Calleja y Pedro Alonso, una extraña pareja de opuestos: por la fuerza y la pasión de la juventud, caracterizada en un chico atractivo y joven de Madrid, y por otro el patetismo de un viejo atrapado en la atracción del joven. Esta pasión arrastrará al viejo al fracaso, como muestra de un amor “insano”, no por la relación homosexual, sino por la dudosa moralidad de ambos. En otros casos, como en la versión del guion tercero de *Furtivos*, uno de los personajes aparece caracterizado como “mariquita rural”, plasmando una marcada discriminación entre los contertulios del bar del pueblo (secuencia 39):

Sacerdote: Hola, Angelón.

Ángel: Buenos días, don Juan.

(*El cura mira la piel.*)

Sacerdote: ¿Esta es la pieza?

(*La respuesta es tan evidente que nadie la da. El cura insiste.*)

Sacerdote: ¿Macho o hembra?

Mariquita:⁶²⁵ Hembra.

Sacerdote: Bueno, ¿y qué pasa?

Ángel: Que aquí, Marino, sólo da mil.

(*El cura inquiere con la mirada al aludido, un ganadero con aire de ser el más rico de todos.*)

Marino: Yo no veo por qué ha de dar más.

Tabernero: Hombre, se supone que las hembras son más listas...

(*El viejo mariquita explica:*)

Mariquita: Para eso tienen tres orejas, cortando la del rabo.

(*Algunos ríen. El cura exclama:*)

Sacerdote: Calla, maricón.

(*Y se agacha para examinar la piel.*)

A pesar de que este personaje desaparecerá en la versión final, cabe señalar cómo el sacerdote, aunque aparece como mediador de posibles rencillas y discusiones, también propugna una moral que instiga a la discriminación, como muestra su insulto.

⁶²⁵ Como es denominado en el guion de *Furtivos*, *op. cit.*, p. 148.

Borau usa el término peyorativo de “mariquita”, como podría haber sido denominado por los aldeanos de la época. No en balde, el personaje aparece sin nombre propio (recuérdese que estamos hablando de un guion). Hasta ese momento, en el cine realizado en España se encontraban escasas referencias homosexuales⁶²⁶. Dado que se trata de una tendencia de evidente reprobación para la moral imperante, el sacerdote se alza contra el viejo mariquita, si bien la figura del homosexual reflejaría los problemas que padeció este colectivo silenciado y reprimido en España⁶²⁷. No conocemos su caracterización y si esta reproduce los estereotipos de la cultura popular del momento sobre los homosexuales, hombres afeminados con vestimentas estrafalarias y modos de hablar peculiares. Sin embargo, cuando en el cine de Borau se hacen referencias homoeróticas más o menos veladas, esta realidad se reduce a estereotipos. Es más, en sus textos no se cuestiona la sexualidad vinculada a patrones culturales sobre lo que supone ser hétero u homo.

Desde esta perspectiva, otras conductas homosexuales en su cine responden a una presentación distinta, pudiendo relacionarse con personajes despiadados, como ocurre en *Río abajo/On the line*, o más serenos, como en *Crimen de doble filo*, en la que la simpatía que Andrés despierta en el sastre invita al espectador a pensar que se trata de un personaje de homosexualidad reprimida⁶²⁸. En la secuencia suprimida de *Furtivos*, la

⁶²⁶ En este sentido, podemos destacar *Los placeres ocultos* de Eloy de la Iglesia, dirigida dos años después, en 1977, que narra la historia de un hombre de clase alta que asume su orientación sexual, aunque la oculta a la sociedad. También del mismo año *A un dios desconocido*, dirigida por Jaime Chávarri y Elías Querejeta, en la que un homosexual ya cincuentón trabaja de mago en una sala de fiestas en la posguerra. Cabe destacar la excepción de *Diferente* (1962) de Luis María Delgado, título que inexplicablemente escapó a la censura franquista: se trata de un musical de temática homosexual repleto de referencias homoeróticas que se pudo realizar debido quizás a que los censores de la época no supieron ver esos guiños, probablemente por tratarse de un género musical. Sin duda, la homosexualidad en el cine ha dejado de ser un tema tabú. Entre la larga lista de directores que han tratado este tema desde múltiples perspectivas, podemos citar a Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Rainer Werner Fassbinder, Derek Jarman o Pedro Almodóvar.

⁶²⁷ Una represión acentuada a mediados de los años cincuenta, cuando se empezó a perseguir la homosexualidad –los llamados “violetas”– de una forma más clara, especialmente a partir del 15 de julio de 1954, cuando la Ley de Vagos y Maleantes fue modificada e incluyó a los homosexuales: “A los homosexuales, rufianes y proxenetas, a los mendigos profesionales y a los que vivan de la mendicidad ajena, exploten menores de edad, enfermos mentales o lisiados, se les aplicarán para que cumplan todas sucesivamente, las medidas siguientes: A) Internado en un establecimiento de trabajo o colonia agrícola. Los homosexuales sometidos a esta medida de seguridad deberán ser internados en instituciones especiales, y en todo caso, con absoluta separación de los demás. B) Prohibición de residir en determinado lugar o territorio y obligación de declarar su domicilio. C) Sumisión a la vigilancia de los delegados”. BOE, núm. 198, 17 de julio de 1954. Disponible en <http://www.boe.es/datos/imagenes/BOE/1954/198/A04862.tif>

⁶²⁸ Lo mismo podría decirse de Héctor Alaviso, el falso detective de *Hay que matar a B*. Si bien, esta perspectiva no se pone de manifiesto y ni siquiera se puede decir que se insinúe tímidamente por parte del autor, claro que la censura siempre ha supuesto una excusa para invisibilizar lo homosexual. De cualquier

manifiesta homosexualidad del personaje es también reprimida para mostrar a la sociedad su “normalidad”. Por otra parte, el progresismo de Borau se manifiesta a través del cuestionamiento de la moral convencional. En sus textos se advierte una crítica al pilar fundamental de la sociedad católica, el matrimonio, y, en algunos casos, más que burlarse del concepto de honor que tenían las familias españolas de la época, intenta desmenuzar los fantasmas que esconde una moralidad axiomática y única. Si bien la homosexualidad no es tratada de manera exclusiva o especialmente significativa, sí responde a ese entramado naturalista, que complica la trama mediante “corrientes subterráneas”.

c. Transgresión religiosa

Uno de los pilares fundamentales del régimen fue la religión católica, y cualquier ataque a la misma o a alguno de sus miembros era censurado. Por eso sorprende que ya en su primer texto fílmico, *En el río*, nuestro cineasta proponga como protagonista a un seminarista, que siente el peso de la “tentación de la carne”. El personaje del sacerdote ya fue explotado por los escritores realistas y naturalistas durante las dos últimas décadas del siglo XIX⁶²⁹; posteriormente fue reutilizado por algunos autores noventayochistas como Unamuno y, de manera más evidente, en el franquismo o incluso en el exilio (con una perspectiva bien distinta). En el cine, esta visión fue consolidándose durante la posguerra con películas como *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajdam, 1954), valorada muy positivamente por nuestro autor en los tiempos en que desempeñó su trabajo como crítico en el *Heraldo de Aragón*. Borau se educó en colegios religiosos: fue alumno de los Corazonistas y los Agustinos, por lo que, desde su infancia, conoció la influencia de la religión en el ambiente social y cultural de la época; por ello, presenta una plasmación crítica de la misma, sin maniqueísmos pero sin benevolencias innecesarias⁶³⁰.

forma, en ninguno de los dos casos se insinúa de una manera directa y no resulta especialmente significativa.

⁶²⁹ Recordemos creaciones tan importantes como el Magistral don Fermín de Pas en *La Regenta* (1884-1885) de Clarín, el sacerdote enamorado de *Tormento* (1884) o el de *Nazarín* (1895) de Pérez Galdós y el Padre Gil, que protagoniza *La Fe* (1892) de Palacio Valdés.

⁶³⁰ El propio Borau ha manifestado: “En aquella época me hice muy religioso y empecé a sentirme angustiado por no estar a la altura de los ideales, por no cumplir [...]. Probablemente me sentía más malvado de lo que en realidad era, pero nunca dejaron de comerme los remordimientos”. Recogido en F. Heredero, *op. cit.*, p. 40.

Sin embargo, no será hasta bien entrados los años noventa cuando, con *Niño nadie*, se interrogará más claramente por cuestiones vinculadas a la existencia de Dios: “¿No tenemos derecho “las pobres gentes” a preguntarnos por el sentido de la vida? ¿Hemos de aceptar a ciegas cuanto nos vienen diciendo los filósofos y teólogos desde que el mundo es mundo? ¿Por qué no llegar a nuestras propias conclusiones?”⁶³¹. Como ya hemos señalado, *Niño nadie* bebe de *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno, convirtiendo al sacerdote y la hermana de la novela en Elvira y su hermano en la película. *Niño nadie* es un film profundamente personal, en el que Borau aborda, de manera explícita, sus obsesiones, al margen de modas, corrientes o tendencias. El personaje principal del texto es Evelio, un hombre atormentado por sus dudas existenciales que sueña con encontrar respuestas a sus preguntas⁶³². La irrupción de Dámaso, un sorprendente personaje cuya peculiar filosofía deslumbra a Evelio, provocará un cambio radical en su vida. Borau deslizaba, así, algunas de las inquietudes que le empujaron a escribir, producir y dirigir esta película.

Para un autor pesimista y agónico como Borau, que considera que el hombre es esclavo de su propio albedrío, la vida se presenta con tintes existencialistas y ecos de “comedia trágica”. Romper con esta perspectiva, a través de una verdad axiomática como supone la del Dios cristiano, significa -al menos en apariencia- la posibilidad de un consuelo, ya sea desde el autoengaño, como “mentira necesaria” (conforme al pensamiento de Nietzsche), ya sea desde la fe, creyendo realmente en su existencia. Pero ese “al menos en apariencia”, como muestra *Niño nadie*, plantea la incapacidad de razonar y de poseer un distanciamiento reflexivo e intelectual y, por ende, sentir y saber vivir sin que ninguna organización controle la vida, los tiempos y la forma de compartir de los personajes. De este modo, acaban siendo parte de una esclavitud real a la que se han acostumbrado y que no saben que padecen. Bajo esas sogas represivas que ahogan bajo el falso refugio de quimeras emocionales, parece imposible que la religión pueda ser liberadora.

⁶³¹ José María Caparrós Lera, *El cine en nuestros días (1994-1998)*, Madrid, Rialp, 2004, p. 61. También en http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=2463

⁶³² Personaje tan atormentado como el propio Borau. No en balde, él mismo ha reconocido que es el más personal, del mismo modo que en las conversaciones con Carlos F. Heredero confiesa: “siempre he sido, y todavía soy, una persona muy atormentada”, *op. cit.*, p. 40.

Al hilo de este planteamiento, resulta revelador que Borau muestra la religión en un espacio habitualmente rural, permitiendo que conviva con la superstición. El sacerdote es un miembro más de la comunidad, como se muestra en el caso de *Tata mía*. En el film, cuando Elvira, tras haber dejado el convento, vuelve a su pueblo y en la cena saluda a su tío, este se encuentra con otros comensales, entre los cuales, integrado con el pueblo, está un sacerdote⁶³³. Además, en el caso de *Furtivos*, resulta especialmente significativa la escena en la que Ángel anuncia a su madre: “mañana tenemos que ir a la Iglesia”, presagiando su muerte. Tras haber comprobado que la “cajita” de recuerdos de Milagros seguía en su cuarto, Ángel toma la decisión de “deshacerse” de su madre, matándola, pero “como Dios manda”, esto es, después de que haya recibido confesión y comunión⁶³⁴. Cabe finalmente hablar de *La Sabina*, en la que el elemento religioso se mezcla con la superstición y la leyenda, frente al escepticismo de los extranjeros que provienen, no sólo de otro país, sino también de la ciudad. Justamente lo pagano surge de la propia religión –sin religión no hay paganismo, ya que la gente ajusta sus creencias y su universo cultural al de la religión- como demuestra la procesión en la que la Virgen y el dragón forman parte de un mismo corpus mítico.

Por su parte, en *Mi querida señorita*, Adela vive en una ciudad de provincias –lo que implicaría un aire más conservador- junto a su fiel criada Isabelita; profundamente religiosa mantiene unas costumbres intachables, hecho que entra en contradicción con su sexualidad, ya que la religión influye de manera determinante en la conformación de la identidad de género. No en balde, en este film, la figura de José María, confesor de Adela, es muy importante; si bien, cuando ella por fin va más allá en sus confesiones rutinarias y le admite el conflictivo carácter de su pasión sexual por Isabelita, sorprende que el sacerdote se inhiba de emitir juicio moral alguno, aconsejándola que investigue la resolución de este aparente enigma en la ciencia. Ciertamente, se mantiene la imposibilidad de reconciliar los deseos (homo)sexuales de Adela con las creencias y prácticas religioso-morales de la Iglesia Católica, pero el sacerdote no se sale de su papel de confesor -aun cuando tal declaración parece impensable en los años del franquismo- y no alecciona a Adela.

⁶³³ De la misma manera, en el guion tercero del film, salía el sacerdote en el bar.

⁶³⁴ Esta idea se puede vincular a una crítica del papel de la iglesia durante el franquismo, ya que durante esta época el hecho de que algunos de los que iban a ser asesinados recibieran antes confesión suponía en cierta forma otra manera de “triunfar” sobre los vencidos. Serían asesinados, pero eso sí, en gracia de Dios. “Ministros de la muerte, generosos con la administración de los últimos sacramentos. Así eran los sacerdotes y religiosos”, en Julián Casanova, *La Iglesia de Franco*, Madrid, Crítica, 2001, p. 128.

Durante los años cuarenta y cincuenta, Iglesia y Estado aunaron esfuerzos para disciplinar a la población en una estricta moral católica. Bajo una interpretación ortodoxa de la religión, se ponía especial hincapié en el sexto mandamiento: “no cometerás actos impuros”, ordenando sacerdotes que interviniesen en la sociedad como directores espirituales, cuya función sería adoctrinar a sus feligreses en la idea de que cualquier expresión o actividad sexual sólo era moralmente aceptable en el contexto del “matrimonio heterosexual y monógamo”. Sin embargo, el párroco que aparece en el film parece desvincularse de este modelo, por lo que no es de extrañar que sea un joven de unos treinta años y que aparezca vestido con pantalón corto, dispuesto a arbitrar un partido de fútbol. En su discurso de inauguración de las instalaciones deportivas de la iglesia indica que los tiempos han cambiado y que España ya no está “en la Edad Media o ni siquiera en los años cuarenta”, vinculándose a lo que sería una “corriente cristiana progresista”. El sacerdote continúa sugiriendo que hay que “dejar a un lado la mojigatería y el miedo al pecado ya que al cielo se puede subir igualmente de levita que con pantalones deportivos”, incluso “como en el caso de las chicas jóvenes con las dos piezas del bikini”. De esta forma, el sacerdote parece rechazar la visión platónica que dividía el alma (del *tópos noetós*, el mundo de las ideas o eidético) y el cuerpo (*tópos horatós*, del mundo de las sombras en el ámbito de lo material y sensible) y que constituye el dualismo por el que se establece una separación radical (*jorismós*) entre aquel mundo inteligible e inmutable y nuestro mundo perecedero. De esta forma, oponiéndose al significado pecaminoso que la Iglesia Católica había conferido a todo lo relacionado con el cuerpo y el sexo, el cura subraya la importancia del ejercicio. Es precisamente al escuchar estas palabras, cuando Adela se atreve a dar un paso más en la confesión, si bien, anteriormente no se había atrevido a expresar su opinión sobre lo que parece un nuevo discurso de la Iglesia, mientras que Santiago por su parte indica que él “ya está viejo para estas cosas”.

En cualquier caso, en la plasmación de la moral cristiana, una más conservadora y otra más progresista, Adela, como soltera, mantiene una situación reprobable para la moral de la época, marcada por la reafirmación de los valores del “ideal de buena familia”, según la cual la función de la mujer era tener hijos, debiendo mostrar un comportamiento correcto a ojos de la comunidad, sujeta a un férreo control social. Incluso en el caso de una mujer “emancipada”, esta debía conservar el control sobre su

cuerpo y su sexualidad, o al menos aparentarlo, y no olvidar que su principal objetivo era ser madre, quedando así el individualismo como una prerrogativa masculina. En este sentido, la religión velaba por esta represión de la mujer en particular y de la sexualidad en general⁶³⁵. Por eso, en *Mi querida señorita*, se plantea una apertura a una liberalización cultural y un posicionamiento antagónico -al menos en ese momento- a la “cruzada personal” que la Iglesia mantuvo en la limitación de los deseos concernientes al sexo y al género.

A través de la religión se caracteriza la España conservadora y radical, frente a la laica y liberal, que permite reconstruir el pasado -excelentemente ambientado en *Celia*- y presentar los problemas de la autocontención sexual (*Tata mía*). La relación entre religión y sexualidad, imponiendo una moral sexual -entendida no tanto como parte de la moral general o común a todos, sino como la parte de la moral religiosa que implica restricciones u obligaciones al comportamiento sexual humano-, sirve para dictar una ley de silencio, desencadenante de la crisis que provocará efectos catárticos en la figura del seminarista de *En el río* o de Elvira en *Tata mía*, al experimentar lo prohibido, esto es, los deseos sexuales y el “derecho de los instintos”.

Finalmente, los antihéroes de las obras de Borau son de naturaleza escéptica, por lo que desconfían de verdades axiomáticas y de creencias comúnmente admitidas. Esta falta de fe acentúa la soledad y desorientación de sus personajes, tanto en la urbe como en el mundo rural, donde la religiosidad se confunde con la creencia en mitos y leyendas (*Furtivos*, *La Sabina*). En este sentido, podemos afirmar que la religión sirve fundamentalmente para subrayar la visión escéptica de los personajes, por lo cual, Borau presenta el amor como único elemento purificador y esperanzador. Según apuntan U. Beck y E. Beck-Gensheim, en las sociedades posmodernas, el amor se eleva a rango de religión, al mismo tiempo que consigue superar su influencia⁶³⁶. Si con la religión se espera encontrar la vida después de la muerte, con el amor se cree en la vida antes de la muerte. La religión, nuevo “opio del pueblo”, además de constituir un ritual idóneo para la narrativa y el simbolismo (*La Sabina*), aparece limitada a una serie de comportamientos y prácticas; de tal forma que más que vincularse a una ética

⁶³⁵ Recuérdese el pasaje en el tercer guion de *Furtivos* -suprimido en las versiones y en el rodaje- en el que toman voz el mariquita y el sacerdote.

⁶³⁶ U. Beck. y E. Beck-Gensheim, *El normal caos del amor. Las nuevas formas de relación amorosa*, Barcelona, Paidós, 2001.

determinada supone el refugio de algunos personajes que buscan dar sentido a su vida y evitar que esta transcurra fútil y vacía. De ahí que el lenguaje de los protagonistas-antihéroes esté lleno de silencios, reflejo de su soledad, frente al de la religión que tiende a ponderarse con una retórica firme y metódica. A su vez, todo lo que no se dice a través de la palabra y que activa otros códigos presentes en la imagen, entabla una relación palabra-silencio, que hace que el silencio adquiera presencia en la imagen y se convierta en un elemento de significación.

Asimismo, el espacio de la iglesia aparece como cómplice, silenciador e incluso instigador. Tanto en *La Sabina* como en *Furtivos* o incluso *En el río*, la religión convive en el mundo rural con la superstición, mostrando una concepción antropológica crítica del ritual. En *Furtivos*, el sacerdote o la monja se presentan del mismo modo que el cuerpo de la guardia civil, como elementos molestos con los que hay que convivir. Por eso, el personaje de Martina rehúsa ir a misa. Sin embargo, a pesar de que la religión puede parecer un elemento incómodo, se hace omnipresente en el mundo rural. Así, obligada por su hijo, Martina cerrará el texto fílmico con su confesión y posterior comunión como expiación espiritual paralela a su muerte. Al mismo tiempo, esta omnipresencia de la religión también existe más allá del ámbito rural, en la propia ciudad, como prolongación de ese microuniverso. Realidad que explica que en todas las películas de Borau, incluso en su primer corto, la religión impregne el discurso narrativo. Se produce, pues, una aparente paradoja: algo esencialmente rural penetra en la ciudad. Sin embargo, esta contradicción en la *praxis* no se da, ya que ambos espacios, más que elementos netamente opuestos, suponen una prolongación diferenciada: en el mundo rural, el clero forma parte de toda la sociedad, mientras que en el urbano aparece más distante, vinculado tan sólo a unas determinadas clases sociales.

En cuanto a la representación de la iglesia en la ciudad, esta parece no existir en la desolada periferia en la que habita Leo, que rodea un Madrid construido sobre la sociedad que margina. La ciudad vive de espaldas al extrarradio, abandonándolo como si quisiera ocultar las miserias de su aparente prosperidad. Por su parte, en *Camada negra*, el grupo fascista se esconde en el coro de una iglesia. Este hecho plantea una doble perspectiva de lectura, entre los ritos que se celebran en el interior del templo y la realidad del exterior; de suerte que se cruzan dos planos -uno más cercano al discurso

mítico y otro al documental- en un mismo espacio/lugar, lo que permite que convivan, a la vez, una moral convencional y pensamientos intransigentes y extremistas.

La religión se suscribe al mundo en el que habitan los personajes principales de Borau, si bien estos permanecen distantes de ella: el amor de Dios o el amor conyugal aparecen constantemente verbalizados en el entorno. La gente puede exclamar un “¡Dios mío!” o acudir a las celebraciones religiosas, pero en el fondo no lo hacen por un sentimiento religioso sino por una obligación social. El sacerdote encargado de dar el sacramento a Milagros en *Furtivos* está presente como “testigo sin ojos” en el asesinato que se va a producir, de manera paralela a como ya lo ha sido en la matanza de lobos en el pueblo. La religión es presentada pues como un armazón cultural, vacía de postulados éticos y los religiosos como seres acoquinados. En *Tata mía*, Elvira intenta liberarse de las cadenas religiosas, al cuestionarse su vocación como monja de clausura. Tanto en esta obra como en el primer corto de Borau, con un seminarista como protagonista, el hecho religioso se marca como una frontera más entre las tantas que el autor muestra en sus obras. En *Niño nadie*, el sacerdote resulta un personaje débil de carácter, que parece haber abrazado la religión para protegerse de “su homosexualidad”, adoptándola como una vía de escape, del mismo modo que Elvira en *Tata mía*. En *Leo*, Gabo abusa de la protagonista, pero al mismo tiempo parece ser un hombre profundamente espiritual.

Por otra parte, dentro del mundo rural, si en *La Sabina* se intercalan las imágenes de la Virgen alzada por los hombres el día de la festividad del pueblo y la dragona-devoradora de hombres, es porque se persigue una identificación de la religión con el mito y la magia. Asimismo, en *El monosabio*, el toro que se escapa se enfrenta a una procesión, haciendo que todos los participantes salgan corriendo –menos el guardia civil que lo matará- para luego investir contra la estatua del apóstol Santiago que llevaban en volandas. En *La Sabina*, al final, el discurso de la magia se impone al de la razón, ya que en cierta forma también es real, pues forma parte del imaginario social y cultural. De esta forma, a pesar del escepticismo de los extranjeros británicos, pertenecientes a un mundo ilustrado, Michael y Philip se decidirán a entrar en la cueva:

Philip: ¿Y estos huesos de qué son? ¿De animales?

Michael: O de hombres. Durante siglos los hombres han venido a morir aquí...

Philip: Y tú crees que Hyatt...

Michael: Se suicidó... no cabe la menor duda.
 Philip: Así que, en cierto modo, es verdad. La Sabina lo devoró.
 Michael: Como dijiste, el hombre inventa su propio verdugo.

d. ¿Transgresión de género?

*El lugar reservado en la filmografía de José Luis Borau a las mujeres merece un capítulo aparte de cualquier estudio de su obra*⁶³⁷.

La tendencia de Borau a crear personajes femeninos vivos, impregnados de profundidad y realismo, es un caso atípico en el contexto cinematográfico de su época. En cualquier caso, atendiendo a su filmografía, no se produce una producción de nuevas representaciones y ficciones en torno al cuerpo, por lo que no desplaza ni transforma la frontera de lo real hacia otros imaginarios posibles que rompan con el modelo hegemónico del deseo. Podemos decir que si bien, en principio, en su filmografía la mujer parece presentarse como personaje principal, en realidad esta no deja de ser el objeto de deseo o de amor del personaje masculino y, al mismo tiempo, intrusa en el universo del hombre, responsable del desenlace dramático. Así ocurre en *Furtivos*, en la que Ángel, tras su encuentro sexual con Milagros, la llevará a su casa en el pueblo, o en *Leo*, cuando Salva, al conocer a la protagonista, quedará atrapado en la “telaraña que ella teje” conscientemente. De manera semejante ocurre en *Niño nadie*, en *Río abajo/On the line* o incluso en *Hay que matar a B*. Por otra parte, la mujer parece destinada a que su estado natural sea estar con un hombre, condenada a no poder permanecer soltera. Valga como ejemplo la escena de la boda de Ángel con Milagros en *Furtivos* y cómo esta se presenta a los ojos de la sociedad, cuando dos colegas comentan entre sí:

- Él es un paleta.
- Sí, pero lo ha “cazado”... y además ella, fijate...

En esta sociedad patriarcal, la mujer debe conseguir una pareja masculina, aunque sea un paleta. Tal idea enlaza con otros textos de Borau que presentan el concepto de la “solterona”, como su cuento “Sola a perras” o el film *Calle Mayor* de Bardem. En cualquier caso, Borau afirma que *La Sabina* está basada en lo femenino, por lo que conviene detenernos en lo que el autor entiende por ese constructo:

De lo que hablo es de tres mujeres que tienen miedo. Miedo a perder al hombre y miedo a la vida. Pero eso no se produce porque sí, sino porque es la mujer la que tiene que defenderse del hombre, en una sociedad creada por él

⁶³⁷ Nacho Cagiga, “Universos femeninos”, en Hilario J. Rodríguez (coord.), *op. cit.*, p. 122.

y para él, en la que ella está obligada a mantener un papel secundario. La mujer es en este contexto de imposición masculino y al menos en apariencia, una construcción delimitada por el hombre, por lo que su manera de competir en la sociedad será en evidente desventaja, teniendo que redefinirse. La distinción es que si no se hace desde otra perspectiva netamente diferenciada a ese universo masculino, su construcción será bajo las armas que deja precisamente el hombre. De ahí que en esa naturaleza prácticamente sofista del lenguaje del hombre más fuerte, la mujer parezca más débil y por tanto, obligada a estar a la defensiva y pueda parecer interesada, más egoísta y más calculadora, simplemente porque siempre tiene más dificultades para sobrevivir⁶³⁸.

En ese mundo machista, tan propio del franquismo reaccionario, permanecer soltera era sinónimo de fracaso, como se aprecia en *Furtivos* o, en cierta forma, en *Mi querida señorita*. Posteriormente, en *Leo*, Borau muestra una mujer que ya no siente la obligación de casarse, impuesta por la sociedad de su época, y se manifiesta individualista, aunque sigue desgraciadamente sometida al yugo familiar. El personaje en cuestión lucha por un espacio de libertad⁶³⁹, si bien necesita de la ayuda de un hombre -Salva-, gestando su tragedia, contra la que parece combatir desde muchos flancos pero sin gran convencimiento, entregada de antemano a completar un círculo de abuso, desesperanza y miseria. En cualquier caso, ambos, mujer y hombre, son seres que intentan romper su alienación, de ahí su tristeza vital y su ansia por cambiar y dar sentido a sus vidas. Por eso Borau parte en *Leo*, como en *Furtivos*, de la necesidad de construir un contexto que permita la crítica de una sociedad alienada y alienante, en la que insertar las relaciones entre los amantes.

En esta realidad, la mujer rompe esa monotonía de tristeza, impulsora de una pasión virulenta, como motor de cambio y acción caracterizados por una “incursión en el “pretendido mundo del hombre”, algo que entraña siempre un elemento violento. Las relaciones amorosas se muestran en su complejidad, pero también desde una perspectiva simbólica, conforme a su componente trágico, expresando las necesidades del imaginario: si los personajes se entregan al amor sufrirán, pero también serán compensados. En *Leo*, el personaje de Salva hace todo por amor y acaba venciendo las circunstancias que le envuelven, aunque eso signifique matar a Gabo, el personaje que

⁶³⁸ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 182.

⁶³⁹ *Leo* apela al espíritu de supervivencia en el terreno, siempre conflictivo, de lo físico y emocional, manteniendo, de alguna manera, ciertas relaciones con otros personajes femeninos del cine como *Maravillas* (Cristina Marcos), en la obra homónima *Maravillas* de Manuel Gutiérrez Aragón (1980), y Gloria Duque (Victoria Abril) en *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* de Agustín Díaz Yanes (1995).

desde su pasado oprime a la mujer deseada. Al acabar la película, Salva está acompañado por la mujer que comenzó siendo objeto de su deseo. La evolución es clara: en el amor, se tiene en cuenta al sujeto amado, al otro; mientras que en el deseo, no se supera la consciencia de uno mismo.

Finalmente, en relación al papel de la mujer en la familia, Borau tiende a reflejar la crisis de un modelo tradicional. Las estructuras de dominación parecen debilitadas por la experiencia, tanto de mujeres como de niños, atrapados con frecuencia en una red de lealtades en conflicto; la disolución de este tipo de hogares lleva a la aparición de personajes díscolos con este modelo. En efecto, la plasmación del machismo, tradicionalmente asociado a la diferencia de tareas entre hombres y mujeres, entra en conflicto con las condiciones de inestabilidad familiar, entreviéndose la crisis del sistema patriarcal, extendida a la crisis de los patrones sociales de reemplazo generacional. Por eso, el sentimiento de fracaso social vinculado a la mujer soltera está relacionado con el papel que se le otorga en el seno de la familia. Las cualidades de una mujer en la sociedad patriarcal responden a sus posibilidades como ama de casa y madre, destino último que le impone la sociedad. La madre tiene la función de educar al niño, inculcándole unos valores conforme al sistema imperante, y el padre es el que dispone de mayor autoridad e independencia; esto es, se mantiene una distribución desigual de las funciones en la pareja, siempre favorable al hombre. Mientras que este tiende a ser el cabeza de familia y a asumir la responsabilidad económica, la mujer se muestra como el personaje más conciliador, de quien depende, en gran medida, la estabilidad familiar. De ahí que en el caso de producirse una ruptura, la mujer aparezca como culpable⁶⁴⁰.

En este sentido, es especialmente reveladora la figura de la mujer de Evelio en *Niño nadie*, quien se queda esperando a su marido condenada como Penélope, con un hijo en su vientre; si bien reacciona de manera violenta contra su pareja cuando este vuelve. El hombre se equivoca y lo acaba pagando la mujer que, como sujeto pasivo, tiene que conformarse con la espera. Este modelo se enfrenta con la figura de la madre dominante, como es el caso de Saturna devoradora de su hijo, o la madre bruja, evocando a Aldonza, la madre de Pablos en *El Buscón*, de quien se decía que era bruja y

⁶⁴⁰ Recuérdense al respecto la obra de Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

hacía pactos con el diablo⁶⁴¹. Del mismo modo se construye *Camada negra*, protagonizada por Blanca, una mujer violenta y fanática, fiel a la memoria de su primer marido, un falangista con cuyo recuerdo ha creado un grupo clandestino de fascistas⁶⁴². Una mujer dominante que, de alguna manera, recuerda a la lorquiana Bernarda Alba, como mujer tirana y déspota.

En la norma social, al hecho de “ser madre” se le añade un “deber ser”, conforme a los estereotipos de “buena madre”, vinculados a buena y se perfila un discurso polarizado de evidente reduccionismo. Según esta idea, las imágenes y los estereotipos que se asignan a los papeles femeninos se plasman dentro de un juego binario de imágenes positivas *versus* imágenes negativas. Borau no rompe estas caracterizaciones, si bien tiende a complicarlas para evita maniqueísmos y visiones dicotómicas conforme a mujeres positivas (madres, hijas, esposas, etc.) *versus* mujeres negativas (prostitutas, vampiresas, etc.). De esta forma, su propuesta de madre supera la definición propuesta por Swigart, quien describe la imagen de la mala madre como una mujer aburrida de sus hijos, distante y ensimismada, que no conoce sus necesidades ni les proporciona la satisfacción suficiente, causándoles daños y desequilibrios⁶⁴³. Ciertamente Borau hiperboliza el estereotipo de la madre perversa, por lo que deviene una representación simbólica como visión tópica de la obscenidad del poder y referencia enfermiza a una España-madre-patria. Asimismo, la tiranía y el exceso en el ejercicio del poder se caracterizan con elementos masculinizados, propiciando una reflexión crítica sobre la sociedad que enfatiza los valores de la masculinidad tradicional, conduciendo a sus individuos a un comportamiento competitivo, rudo y dominador.

Frente a estos constructos se impone la aparente permutación de géneros que supone *Mi querida señorita* (1972), la obra de Jaime de Armiñán, en la que, como ya se ha señalado, trabajó Borau. Si para José-Carlos Mainer *Furtivos* supuso “un hito en la comprensión que los españoles tuvieron de sí mismos”, *Mi querida señorita* representa

⁶⁴¹ Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Círculo de Lectores/Real Academia Española, 2011, p. 2.

⁶⁴² El propio José Luis Borau ha comentado cómo en la boda de Gutiérrez Aragón su madre se le acercó y le dijo: “Dígame Borau, ¿qué tienen mi hijo y usted contra las madres? [...] Las mujeres han sido las eternas castigadas y las eternas triunfadoras. El personaje más entrañable de la vida de cualquiera es la madre”. En *El Dominical*, entrevista a José Luis Borau de Inma Garrido, “Soy un niño grande”, 8 de junio de 2008, p. 82.

⁶⁴³ J. Swigart, *The Myth of the Bad Mother*, Nueva York, Doubleday, 1991, pp. 6-7.

“uno de los mayores acontecimientos de la vida española”⁶⁴⁴. Y es que, en efecto, la historia que el público acogió “con turbación y una curiosidad fascinante” es una de las mejores películas que han abordado el tema de la transexualidad, llevado a cabo además durante la dictadura franquista⁶⁴⁵. Como apunta Ana Hontanilla, el film no “pormenoriza los detalles del procedimiento que el médico adopta para lograr este cambio”⁶⁴⁶. Aunque la situación de Adela/Juan no es aclarada –el espectador no sabe si se trata de un caso de hermafroditismo o bien un extraordinario incidente de represión sexual llevada al extremo- el film muestra sin preámbulos, de una escena a otra, a Adela transformada en Juan. Pero a pesar de la ambigüedad con la que se aborda este dramático punto de inflexión, probablemente el espectador no se cuestiona la verosimilitud de esta historia, ante los principios de la moral nacionalcatólica del régimen franquista⁶⁴⁷. Juan huye de la vida que le espera como Adela, condicionado por la figura del sacerdote José María, su confesor, ante la disyuntiva ultraconservadora y patriarcal de la época en la que la mujer representa la resignación y el hombre la libertad.

Se aborda así el tema de género transformado (hombres que actúan como mujeres, entendiendo que existe una diferencia cultural entre ambos) y la visión patriarcal de la época que incluye la especialización y diferenciación del trabajo por géneros y la adopción de conductas asociadas a lo masculino y lo femenino. Adela pasa a ser Juan (siempre encarnado por José Luis López Vázquez), aunque permanecerá incapaz de sobrevivir por él mismo en Madrid, ciudad a la que huye con una identidad quebrada. Con el fin de darle una mayor fuerza dramática, el film muestra el sentimiento de soledad de Juan cuando llega a la pensión, por medio de una secuencia larga y muda, que acaba con el descubrimiento de la máquina de coser, con la que, a partir de ese momento, se dedicará a trabajar en su cuarto⁶⁴⁸. Sin embargo, la solución

⁶⁴⁴ Homenaje realizado en el Paraninfo de Zaragoza, el 16 de enero de 2013, como consta en el artículo de Soledad Campo, “Homenaje a Borau entre amigos”, en el *Heraldo de Aragón*, disponible en el link http://www.heraldo.es/noticias/cultura/2013/01/16/homenaje_borau_entre_amigos_218600_308.html

⁶⁴⁵ En “*Mi querida señorita* o la costilla de Eva”, *El Mundo*, 23 de abril de 2012, art. cit.

⁶⁴⁶ Ana Hontanilla, “Hermafroditismo y anomalía cultural en *Mi querida señorita*”, *Letras Hispanas*, 3.1 (Spring 2006), p. 114.

⁶⁴⁷ En *Cuarenta años sin sexo*, Sedmay Editores, 1977, Feliciano Blázquez explica el contenido ideológico de “la mística de la feminidad”, por medio de la cual el nacionalcatolicismo franquista establecía una estrecha conexión entre la vida sexual y el confesionario. Esos cuarenta años sin sexo, acorde a la situación de soltera de Adela, sería lo que en parte da credibilidad al argumento.

⁶⁴⁸ De mismo modo que la secuencia de la oficina de desempleo, como señala Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 91, n. 24.

provisional de ponerse a coser, al ser esta la única habilidad potencialmente productiva que conoce no dura mucho, ya que la patrona de la pensión en que vive y su sobrina, al descubrir la maleta de Juan con ropa femenina y cómo por las noches se dedica a coser en silencio, le amenazan con denunciarle a la policía, probablemente por un delito de orden público. En este punto del film se evidencia que el mayor prejuicio de la época fue la educación, que imponía un repertorio de normas para comportarse en situaciones sociales, según se fuera mujer u hombre. Juan cose conforme a lo que sabe hacer como mujer, y que Lorca había definido tan bien en boca de Bernarda en *La casa de Bernarda Alba*: “hilo y aguja para las hembras, látigo y mula para el varón”. La máquina de coser se impone como objeto fetiche capaz de representar a la mujer y la soledad en el mundo patriarcal del franquismo.

En cualquier caso, en los textos fílmicos de Borau predominan las mujeres fuertes y decididas y los hombres débiles e inmaduros. Cuando estas tienen miedo es porque viven en una sociedad creada y dominada por el hombre:

De lo que hablo –dice Borau en referencia a *La Sabina*- es de tres mujeres que tienen miedo. Miedo a perder al hombre y miedo a la vida. Pero eso no se produce porque sí, sino porque es la mujer la que tiene que defenderse más en una sociedad creada por el hombre, donde ella siempre ha cumplido un papel secundario y siempre acaba perdiendo al hombre. La mujer es la más débil en un mundo donde al pez chico se lo come el grande, y por eso está a la defensiva y es más interesada, más egoísta y más calculadora... simplemente porque siempre tiene más dificultades para sobrevivir⁶⁴⁹.

El crítico Giménez Rico comenta cómo en *Mi querida señorita*, a través del personaje de Adela, se plantea una reflexión sobre la soledad del ser humano, su estremecedora frustración y su indefensión ante una sociedad que “no sólo no ha sabido prepararla para desenvolverse en ella, sino que además se manifiesta agresiva e intolerante frente a cualquier tipo de singularidad”⁶⁵⁰. Armiñán también apunta cómo Antonio no puede ganarse la vida, porque “en España ser señorita -soltera, de provincias, sus labores- supone muy poca cosa: dos años de piano y una cierta soltura para la máquina de coser”⁶⁵¹. El personaje aparece desmitificado, coincidiendo así en su postulado estilístico Borau y Armiñán, y es tratado sin vulgaridad. Al mismo tiempo, se

⁶⁴⁹ Entrevista de Fernando Lara, “La calle”, núm. 88 (3 de diciembre de 1979).

⁶⁵⁰ Diego Galán citando a Giménez Rico en “Solterona en aquella España”, *El País*, 4 de abril de 2003.

⁶⁵¹ Diego Galán, “Jaime de Armiñán, *Tristeza*, pero no de amor”. Entrevista a Armiñán, 1972, *op. cit.*, p. 24.

menciona el tema de las identidades alternativas, como apunta Ana Hontanilla en el artículo citado anteriormente:

Armiñán y Borau no sólo critican la afeminación domesticadora de la población que promovía la represión franquista sino que también postulan la liberalización de las costumbres y de la moral con el objeto de promover un clima que favorezca que los españoles empiecen a explorar las posibilidades de identidades alternativas que el marco cultural de la modernidad les ofrece⁶⁵².

Cabe en este sentido destacar el papel de la medicina en la película, que si bien, acorde a la época, sigue estableciendo el modelo heterosexual como norma, sirve como agente de liberación de la sexualidad masculina de Adela/Juan reprimida en una afeminada mojigatería. Declarando a Adela biológicamente hombre, el travestismo inadvertido de Juan desaparece, aunque la cuestión de la liberación femenina no sea abordada explícitamente, ya que el film no muestra qué ocurre con las mujeres educadas en el franquismo que “por no disfrutar de una oportuna confusión de la naturaleza –o de la sociedad – carecen en definitiva de la suerte de ser biológicamente hombres”⁶⁵³. Por su parte, José Luis López Vázquez no es un actor que pueda “transformarse” fácilmente en mujer; es más, su estereotipo físico responde, en parte, al reflejado en las pantallas como “macho ibérico” (generalmente un hombre poco atractivo físicamente pero muy masculino, según los cánones conservadores de la época).

Asimismo, otros personajes que rompen con esos estereotipos genéricos serían Martina, agarrada con vehemencia a una botella de Jerez; uno de los vicios que, en la época, caracterizaban más bien a los hombres.⁶⁵⁴ O en el caso de *Crimen de doble filo*, Laura se presenta como una mujer fatal, fría y calculadora, escondida en un mundo burgués fundamentalmente masculino, rebelándose contra esa represión y grisura que envuelve el texto fílmico, propio del cine negro. En el film se trastoca la imagen de la mujer como sujeto pasivo. Laura no parece tener especial ilusión con su amante o su marido. Su liberación, castrada socialmente, no sólo le permite sobrevivir en un mundo de hombres, sino que se erige en prototipo propio de “antiheroína”; *femme fatale* paralela, en algunos puntos, a Leo, pero sin ese aire liberador. En contraste con su pareja, de cierto aire pusilánime, Laura no se doblega a las normas sociales, lo que hace

⁶⁵² Ana Hontanilla, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁵⁴ Bernarda Alba, encamada por Irene Gutiérrez Caba, en *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, adaptada por Mario Camus, así como la madre (Pilar Cárdenas) de *Bodas de sangre* en la transposición realizada por Carlos Saura, se apoyan en un bastón, con evidentes connotaciones fálicas.

de ella un personaje fuerte e incluso en cierta forma “avanzado”. Al margen de la perspectiva moral de la época, que juzgaría a la mujer por su infidelidad, se nota aquí una tímida transgresión que, en su momento, no llegó a obtener la complicidad del lector-espectador.

e. Prototipos de mujer

En el caso de *Niño nadie*, Evelio, el protagonista, deja a su mujer embarazada -si bien desconoce este hecho- por la pasión y la curiosidad que produce “lo nuevo”, una mujer virgen y más joven. La castidad e inocencia de la mujer como características “apetecibles” a los ojos del hombre van más allá de la mujer objeto, o de la búsqueda de un estereotipo de mujer. Evelio, inmaduro y abiertamente machista, nada más enterarse de que está embarazada pregunta a su mujer sobre la posibilidad de que él no sea el padre. Momentos después, en plena discusión, le levanta la mano para golpearla, pero el providencial sacerdote se lo impide, siendo, paradójicamente, criticado por la mujer, como si los asuntos de familia debieran quedar encerrados en el seno del hogar. Del mismo modo, en la primera escena en la que salen discutiendo, la respuesta que Mari Carmen da a los niños es ciertamente desconcertante:

- O te ajustas a lo que hay o te vas a la mierda
- ¿Ah sí? Pues ajústate tú.
- (*Detrás se ve cómo dos niños con problemas psíquicos hablan entre sí.*)
- Joder cómo chillan.
- Y cuidado con lo que te llevas, que aquí no hay ganancias.
- (*En ese momento llega otro niño y le dice:*)
- Señorita, me ha pegado.
- Algo le habrás hecho, ¿no?

Si bien, la escena más impactante se da cuando Evelio manifiesta su atracción por Asun:

Evelio: Y tú, ¿por qué no te puedes acostar con un hombre si lo estás pidiendo a gritos? (*Levantando el tono de voz.*) ¿Y por qué no lo puedo hacer yo mismo si lo deseo con el corazón? ¿Cómo y por dónde se corta este nudo que es preciso deshacer? ¿A quién tengo que matar?

Tras la escena, Evelio persigue a su “presa”, la derriba con violencia y la inmoviliza en el suelo:

Evelio: ¿Adónde ibas tú?
Asun: ¡Déjame! No. (*Chillando, consigue escaparse de Evelio.*)

La mujer atrapa en la red del amor al hombre y luego es este quien la persigue desesperadamente. Tal situación es a los ojos de Borau “exhibicionista y exagerada en sus formas”; la mujer, viviendo en un mundo por y para hombres, llega a tener, en cierta forma, una mínima autonomía, pues, a pesar de necesitarlos, rompe con ellos cuando la decepcionan⁶⁵⁵. Por su parte, *En Río abajo/On the line*, esta persecución del hombre tras la mujer queda perfectamente reflejada en la escena en la que Engracia se muestra decidida a dejar a su esposo:

Chuck (*Pregunta a un compañero*): ¿Dónde está Engracia?

Compañero: Allá abajo. (*Dándole unos papeles aceleradamente*): Toma esto.

(*Se va corriendo tras Engracia. Agarrándola le obliga a detenerse, intentando desprenderla del grupo de “emigrantes” que se van con ella.*)

Chuck: Engracia, espera, ¿adónde vas?

Engracia: Déjame en paz, me has engañado, y no quiero volver a verte nunca. Me vuelvo con mi gente.

Chuck: Eso son estupideces.

Engracia: Te digo que me sueltas. (*Gritando*.) No me da la gana estar ahí y no quiero ser la mujer de uno de la migra.

La escena, de gran dureza, genera un distanciamiento con el espectador, si bien, la crudeza se impone con el fin de mostrar cómo aunque las circunstancias culturales penden de los personajes modelando su comportamiento y su conducta, sus impulsos sexuales no pueden esconderse al omnisciente ojo de la cámara (Salva, Gabo y Leo; Evelio y Asun; Elvira y Teo; Chuck, Mitch y Engracia; Michael, Philip, Mónica y Pepa; Ángel y Milagros; Pal Kovak y Susana). Refiriéndose a *Mi querida señorita*, Borau comenta que “existe un desprecio por las complicaciones del sexo y que muchas veces el amor no tiene nada que ver con el sexo o viceversa. Lo cual creo que es una norma de respeto hacia la persona humana súper útil y conveniente en este país”⁶⁵⁶. Son las convenciones impuestas las que tiene que vencer los personajes para encontrar libremente su propia personalidad, aunque en el caso del sexo, puede provocar a su vez otras trampas, como, paradójicamente, la pérdida de libertad (Asun). Por su parte, en *La Sabina* toda la dinámica interna del texto se gesta por motivos de índole sexual, hasta el punto de que prácticamente no hay ni una sola reacción de los personajes que no esté condicionada por estos impulsos. La relación entre Michael y Pepa, el encuentro entre esta y Philip, la verdadera intencionalidad de Mónica, la historia de frustraciones de Hyatt con Carmelita, así como la presencia de Daisy, navegan bajo el fondo de la

⁶⁵⁵ Martínez de Mingo, *José Luis Borau, op. cit.*, p. 99.

⁶⁵⁶ *Ibíd.*

leyenda de una *draguna* –tal y como la llamaba Ángela Molina- junto a relaciones triangulares. Ni la figura asexual de Manolín se libra de esta situación, al estar, en parte, bajo las órdenes de la Sabina.

La construcción social de la sexualidad surge del rechazo de esa imbricación modélica entre biología y cultura. Fracturar el modelo bipolar de la interpretación de la sexualidad descubre, en esencia, un imposible cumplimiento. Sin embargo, a la hora de intentar romper ese modelo, en los filmes de Borau tampoco la mujer queda redimida. Más bien tras la superación de modelos patriarcales, debe comenzar una nueva indagación sobre sí misma; una búsqueda que no se intuye fácil hacia una liberación de la creatividad y la fantasía reprimidas durante el franquismo y la Transición, pudiendo llevar en su construcción liberadora a otra trampa o esclavitud, al replegarse a un nuevo estereotipo masculino. El conocimiento del estatus de las mujeres y la justificación de una nueva identidad conectada con el cuerpo humano, como reconstrucción de una voz callada por mucho tiempo y una nueva manera de expresarse, impone un cuestionamiento de la estructura social patriarcal, si bien es más fácil rechazar la identidad tradicional de las mujeres que construir un modelo nuevo para sí mismas al margen de la cultura patriarcal. De esta forma, el pasado supone un yugo para los personajes femeninos, mientras que para los masculinos se plantea como un distanciamiento del entorno que les circunda. Así ocurre con Evelio, que se aleja del mundo familiar buscando metas mayores y más dignas, aunque al final acaba volviendo, al comprender que él también es parte de ese mundo del que pretende alejarse.

En esencia, la búsqueda de la propia identidad -constante en la filmografía de Borau- responde a la doble pregunta de: *¿Quién soy yo? ¿Quiénes son ellos/as?* Ambas interrogaciones coexisten en la misma búsqueda de identidad, ya que el sujeto encuentra su propio ser en relación con los otros, y es la reciprocidad, la confrontación o el enfrentamiento los que permiten la definición de uno mismo. Esta realidad se consolida en la representación de la bipolaridad en los personajes que, como en *Tata mía*, en teoría son, por su posicionamiento ideológico, antagónicos. Es el caso del progresista Peter y el reaccionario Alberto, dos hombres que simbolizan el patriarcado de manera distinta: el hermano recriminará a Elvira “estar salida”, mientras que el historiador se fijará en el deseo de la novicia que, según su pensamiento ramplón, tiene que estar necesitada de sexo.

En este sentido, la representación del machismo debe ser entendida no tanto como reflejo de la realidad sino como elemento de construcción realista, al ensalzar la figura de la mujer que lucha por su libertad y su propia historia. Un machismo que, en el caso de *Tata mía*, alcanza su réplica cuando Elvira se enfrenta a Peter y su hermano, repudiando el comportamiento de ambos. En otros casos, como en *Niño nadie*, la respuesta al posicionamiento machista lo dará la mujer cuando el protagonista vuelve a su casa y es recibido con una bofetada propinada por su esposa. En este film en concreto, más que una eclosión emocional, el personaje vuelve a la realidad, tras haberse empeñado en buscar la razón de su vida, de ahí su comportamiento egoísta. La inquietud hace que Evelio rompa con lo que entrevé como un mundo impuesto, en el que es fácil olvidarse de quién se es o quién se pretende ser, al considerar la vida como un cúmulo de normas en las que uno se diluye. Pero es prácticamente una rebeldía ridiculizada, propia de una clase media aburrada, hastiada, limitada en su inmadurez, como muestra Borau a través de las limitaciones del personaje, con sus incoherencias y miedos, impropios de una edad en la que, en teoría, uno debería conocerse mejor.

En cualquier caso, como hemos visto, Borau más que repetir los esquemas estáticos en su narrativa cinematográfica, los utiliza –especialmente en *Furtivos*– cuestionando, aunque sólo sea en parte, el sistema estructurado a partir de los roles femeninos y masculinos. Así por ejemplo, Milagros es la mujer estereotipada como “objeto de deseo” que soporta pasivamente la mirada activa del varón, pero al mismo tiempo es inocente *versus* el estereotipo de Martina, la mujer malvada. En este sentido, es importante entender la mirada culpable que impregna a los personajes de la filmografía de Borau, desde Ángel y su relación voyeurista hasta Salva en su primer contacto con Leo. Esta falta de inocencia y de responsabilidad, de impotencia y complicidad en el que mira, se ejemplifica perfectamente a través de la cueva de *La Sabina*, metáfora sexual como ojo que todo lo ve, devorador y devorado al mismo tiempo. En otros filmes existen otros estereotipos evidentes, como la mujer que cumple su función social (Asun, heterosexual, esposa y madre), encargada de transmitir los valores a su hijo, ya sean adecuados (*Tata mía*) o inadecuados (*Furtivos*) y otros muchos menos definidos, como Engracia, que en parte es mujer heroína y mujer “objeto

de deseo⁶⁵⁷. Sin embargo, ni siquiera en *Furtivos*, Borau mantiene una estructura narrativa y representacional que divida el papel de la mujer en mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...) con el fin de colocar a las primeras por encima de las segundas, sino más bien todo lo contrario⁶⁵⁸. En su representación, Borau desmonta los valores que la sociedad da a la familia mientras que paralelamente –y tal como ya advierte su nombre- Milagros, una menor de edad, novia de un quinqui, cuyas fechorías tienen en vilo a las autoridades de la provincia, queda positivamente subrayada frente a Martina.

Furtivos es una parábola sobre la desintegración de la unidad familiar autárquica que se hace y devora a sí misma. La plasmación de la familia en una atmósfera de violencia gana en significado al ser la madre, ante la ausencia de figura paterna, la encargada de pasar los valores conservadores⁶⁵⁹. Asimismo, acorde a la tónica de la época, se observa la presencia de una mujer que sigue unos “valores” restringidos al hogar y la maternidad, como algo normalizado durante el franquismo. Su atiendo se vincula a un conjunto iconográfico, una manera de concretar y definir su realidad: una bata guateada, grisácea y rameada, un pañuelo anclado a la cabeza y unas medias negras de lana. Martina es una mujer de su tiempo, condenada por él, reducida a un espacio

⁶⁵⁷ En 1905 tuvo lugar la aparición del “objeto de la pulsión” de Freud, muy cercano al “objeto del deseo”, pero con cualidades diferentes a este. En *Tres ensayos para una teoría sexual*, VII, Amorrortu, Buenos Aires, 1905, Freud establece como uno de los ejes fundamentales de su teoría de las pulsiones, la sexualidad “infantil perversa polimorfa”, donde encontramos el carácter parcial de la pulsión, el autoerotismo, las zonas erógenas y la variabilidad de su objeto. Dado que en los textos de Borau muchos de los problemas de índole erótica responden a traumas familiares, esta distinción sería plausible en algunos casos concretos de su filmografía.

⁶⁵⁸ “El discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo clásico, tiende a través de su estructura narrativa y representacional a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados.” María del Rocío Pérez Gañán, *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror. El mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)producción en la sociedad occidental*, Santander, Ediciones Universidad Cantabria, 2014, p. 77.

⁶⁵⁹ La ausencia del padre no es anecdótica, por cuanto supone una crítica al franquismo; del que parte de la sociedad fue si no cómplice, sí partícipe. Realidad perfectamente reflejada en *El verdugo* de Berlanga (1963), por lo que no creo que sea baladí señalar que el director valenciano sufriera -igual que Borau- el hostigamiento censor. La ausencia del padre nos recuerda *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* de Lorca. No menos significativo es el caso del interés de José Luis Borau por coproducir una versión de *La casa de Bernarda Alba*, realizada por Buñuel. En este caso, el productor mejicano Gustavo Alatriste, tras comprar los derechos de la obra a la familia de Lorca (que había impuesto que la película fuera dirigida por Luis Buñuel), trató de persuadir al director para que aceptara el proyecto. Sin embargo, Buñuel no tenía gran interés por llevar a la gran pantalla la obra del poeta granadino, hasta el punto de confesar: “A mí no me gustaba mucho esta obra, que conocía un éxito enorme en París, pero acepté la oferta de Denise”, refiriéndose a quien le había propuesto en un primer momento rodar *La casa de Bernarda Alba*. Sin embargo, tras acompañar a Denise Tual a Méjico, el proyecto se deshace y Buñuel se quedará definitivamente en ese país. Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Ed. Plaza y Janés, 1982.

que la hace y la deshace a través de la leña quemada, guiso y coñac. Ángel, con el fin de que su madre –experta en la cocina- acepte a Milagros, resalta sus cualidades culinarias propias de la visión patriarcal de la época: “Milagros es muy buena. Además sabe coser”. Del mismo modo, en una secuencia parecida, en la que se deja clara la animadversión de Martina por Milagros, se resalta la división patriarcal de trabajos por sexo:

Martina: ¿Quién te ha enseñado a coser?

Milagros: Las monjas del Divino Consejo.

Martina: Sí, hacen muy buena labor con las mujeres perdidas.

Martina deja bien claro a Milagros su procedencia, si bien para mitigar su rudeza, insulta a las monjas, mientras se levanta del desayuno: “Son unas hijas de la grandísima zorra”.⁶⁶⁰ Por otra parte, esas teóricas “cualidades” de la mujer en el espacio que se le confiere –el doméstico- se muestran perniciosas, como se ve en el sobreproteccionismo de la madre, manteniendo una relación enfermiza con su hijo, de igual modo que ocurre en *Camada negra*. Ambos textos, entre lo real y el mito, presentan la perversión de la sangre, precisamente con una afectividad contaminada desde su origen. Volviendo a *Furtivos*, es la mujer, la madre protectora del mundo “de su hombre”, quien se enfrentará a Milagros, al ver peligrar su espacio; de manera antagónica a la recién citada *Tata mía*, que es, sin duda, el papel más dulce y afable que Borau ha concedido a un personaje. Cabe eso sí, recordar, tal y como señala Igor Barrenetxea Marañón, que la elección de la actriz que encarna a la Tata no deja de tener otra lectura simbólica, ya que Imperio Argentina representó en su tiempo cierto modelo de porte liberal cuando se enamoró de Rafael Rivelles y su marido, Florián Rey, interpuso una demanda contra ella en pleno franquismo⁶⁶¹. La propia Imperio Argentina comentaría en sus memorias lo que le supuso en aquellos tiempos: “Aquello significaba que, a todos los efectos, se me consideraba una mujer casada que había cometido adulterio, abandonando marido e hijo; me había convertido oficialmente en una prostituta”⁶⁶². Así, se rompe el modelo de mujer instaurado en los valores patriarcales del régimen que encajaba con los preceptos de la sociedad que se pretendía crear. En efecto, en cierta forma la figura de la Tata representa y transgrede a la vez estos valores

⁶⁶⁰ Esta anotación (“Son unas hijas de su madre”) aparece manuscrita a partir de la séptima toma, lo cual indica que se trate de la versión que se utilizó en el guion de rodaje. El texto se ha extraído de *Furtivos*, *guiones*, *op. cit.*, p. 202.

⁶⁶¹ Igor Barrenetxea Marañón “*Tata mía* (1986) o el espíritu de la Transición”, *Aportes*, 91, año XXXI (2/2016), p. 241.

⁶⁶² *Ibid.*, citando a su vez el artículo de Amelia Castilla, “Imperio Argentina reconstruye su intensa vida en sus memorias”, *El País*, 29 de octubre de 2001.

y más aún cuando en el film –como en *Furtivos*- la figura autoritaria del hombre, en este caso la del General Goicoechea, ya no existe, si bien su sombra sigue proyectándose sobre casi todos personajes (sobre Elvira, su hija, la Tata que mantuvo relaciones con él o Peter, el historiador inglés que lo estudia).

Por su parte, en *Furtivos*, dado que los valores ideológicos que impuso el franquismo alimentaban una mentalidad profundamente conservadora y machista, llama la atención cómo la culpabilidad recae sobre la mujer, ante esta ausencia de la figura paterna, subrayando su faceta de madre terrible⁶⁶³. Por último, junto a esta visión de la madre como elemento intruso en el mundo del hijo, aparece un estereotipo de mujer autosuficiente y solitaria, que combina el dominio y la independencia, rasgos calificados por la sociedad de la época de masculinos. Bajo una construcción de categorías muy marcadas que separan muy claramente lo femenino de lo masculino, el hombre y la mujer se conciben antagónicos, por lo que un sexo no puede contener elementos propios del otro y viceversa. La mujer, por ejemplo, no puede llevar el pelo corto y el hombre no lo puede llevar largo. Esta perspectiva se rompe en *Leo*, en la que la protagonista, del mismo nombre, es una mujer; del mismo modo que parece un simple buscavidas cuando en realidad es un confidente de la policía. Esta suerte de trampantojos se materializa en los meandros del relato por mediación de las motivaciones y acciones de los personajes. Leo se encuentra atrapado en una relación con un hombre, el antiguo amante de su madre, que le impide alcanzar la independencia. La madre aparece nuevamente como un lastre, pues es ella al fin y al cabo la que ha conducido a Leo a la relación que mantiene con su padrastro (ante la carencia afectiva del padre ausente). El pasado de Leo confiere al personaje un misterio insondable, de ahí que se identifique con Salva, quien a su vez se enamora apasionadamente de la protagonista.

Por otra parte, Leo, en cierta manera, se presenta como personaje antagónico al de Martina en *Furtivos*, ya que si una es la opresora en la relación incestuosa con su hijo, la otra aparece como víctima. Sin embargo, entre ambas existen también puntos en común, ya que son personajes femeninos fuertemente caracterizados que, en ese mundo sexista y machista, encarnan el prototipo de figura masculina ante la ausencia paterna.

⁶⁶³ Resulta especialmente significativo el título que se dio a la primera versión de *Camada negra* en 1975, cuando José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón y José Luis Borau realizaban un primer guion con el título de *Mamá Zoo*.

La fuerza del personaje se da, pues, asumiendo roles de hombre, por lo que escaparse de esa realidad masculina parece algo imposible. Recuérdese nuevamente el ejemplo de *Mi querida señorita*, donde la mujer es encarnada por un hombre; la historia comienza prácticamente cuando Adela se transforma en Juan, quien no sólo ha sido educado como mujer, sino que, además, después de haber vivido cuarenta años como mujer, se siente inseguro en su cuerpo masculino. Esto se subraya fundamentalmente a la hora de mantener relaciones sexuales, ya que, si como mujer le era fácil refugiarse en su castidad, como hombre la sociedad le exige que se muestre como experimentado y libidinoso. De esta forma, la aceptación del auténtico y nuevo yo no se alcanzará sin antes pasar por una lenta y a veces difícil metamorfosis, que, en parte, incluye el no rechazar su vida anterior como Adela. Una lección que, de alguna manera, se puede extrapolar al conjunto de la filmografía de Borau, que plantea que, en general, un cambio de paradigma no puede hacerse sin entender la verdadera dimensión que supone la mutilación de la mujer en el patriarcado. Por otra parte, el momento en que Adela –ahora ya como Juan- se reencuentra con Isabelita –ahora Isabel- es clave para alcanzar la identidad propia, a través del reconocimiento del otro. El hecho de que Isabel parezca no reconocer a la antigua Adela y sí a Juan, le permite a este aceptar definitivamente su transformación y llevar a cabo la transición entre los dos mundos: la ciudad de provincias y la capital, la represión y la liberación.

En el caso de *Furtivos*, en las entrañas de una sociedad rural podrida, Martina vive atrapada en el mundo de su hijo, el único sentido de su vida⁶⁶⁴. El hecho de querer mantener esa realidad y no aceptar nuevos cambios le acabará costando la vida. La muerte de la madre (o el amante de la madre en *Leo*) será el final de esa figura patriarcal feminizada que controla y coarta la libertad. El franquismo y su censura acaban en suma siendo representados -como ocurre en gran parte de las películas de la época- por una mujer culpable de instrumentalizar al hombre. En *Furtivos*, por una mujer dura, encarnada y descarnada, como una gran madre-harpía castradora que simboliza la España agónica de la dictadura. En el film, como en *Ana y los lobos* (1973) y *Cría*

⁶⁶⁴ Una “España rural” seriamente dañada en sus necesidades básicas por una dictadura que la había convertido en uno de los países más atrasados de la época. Como hemos señalado, será precisamente en un viaje a la ciudad, cuando Ángel conozca a Milagros, una mujer de la que se enamorará al instante y que cambiará su rutinaria vida, despertándole a una nueva, como indica el uso en el film de la canción “Un rayo de sol”, de Los Diablos.

cuervos (1976) de Saura, el protagonismo femenino que supone una alegoría de la España franquista es evidente.

En estos textos fílmicos aparecen mujeres sugerentes y, en cierto modo, rompedoras, pero no subversivas y suponen estereotipos patriarcales prescriptivos, restrictivos o negativos que, en definitiva, pretendían dismantelar toda posibilidad de mujer libre sexualmente. Se establece así una dialéctica de sexismo hostil, que envuelve sentimientos negativos hacia las mujeres; y un sexismo benevolente, en el que el hombre ofrece protección y afecto a las mujeres, a la par que promueve la dependencia de la misma hacia el hombre, mientras ellas adoptan roles convencionales. Así, frente a “estereotipos de mujer positivos” de madre buena, protectora, beata, inocente y bondadosa (mujeres asexuadas), aparece otro tipo de mujer: Milagros ofrece una imagen de Lolita, reflejo de la sensualidad y sexualidad, sumisa e implorante, al mismo tiempo que descarada en su ofrecimiento, que transmite una pícara y osada ingenuidad. Sin embargo, Borau la pone frente a Ángel, un personaje desvalido, potenciándose ambos y menoscabando su estereotipo. Por su parte, Pepa en *La Sabina* también es una proyección del deseo masculino, cuya sensualidad se enmascara en un halo enigmático y exótico, que añade un componente más sugerente si cabe a la imagen que se pretende comunicar. Ambas suponen una proyección del deseo masculino y, en este sentido, una representación de mujeres-objeto, cuya sensualidad parece buscar la provocación y la excitación. Baste recordar a estos efectos el striptease que realiza Milagros ante Ángel, como cuerpo para ser mirado, escenario de la sexualidad, quedando su propia sexualidad anulada e impidiendo su libre desarrollo personal y la construcción de su propia subjetividad. Del mismo modo, en *La Sabina*, la mujer real pasa a un segundo nivel de connotación, el mito; mostrándose como aquello que representa para el hombre y no por lo que verdaderamente significa.

A pesar de ello, lo cierto es que en estos filmes las imágenes y estereotipos que se asignan a los papeles femeninos no se vinculan al juego binario de imágenes positivas *versus* imágenes negativas. En efecto, en el cine de Borau, conforme a ciertos filmes de los años setenta, los deseos de las mujeres no se limitan a encontrar un marido, tener hijos y vivir entre la mesa y el fogón de la cocina, sino que establecen sus premisas vitales alejadas del arquetipo patriarcal tradicional, que con sus dogmas había mantenido secuestrada la mentalidad femenina. Mientras en el cine de la época

comenzaba un débil pero inexorable declive del matrimonio como única salida económica para la mujer, Borau rompía con el manido concepto de la honra femenina, permitiendo que algo tan normalizado hoy en día como las relaciones prematrimoniales o la soltería no fuesen vistas como estigmas. Ese es el caso de Susana en *Hay que matar a B*, Milagros en *Furtivos*, Pepa en *La Sabina*, Elvira en *Tata mía* o Leo en la película homónima.

El cine de Borau de los años setenta alcanza grandes cotas de revisionismo de todo lo establecido por el régimen franquista, dinamitando la imagen pasiva de la mujer, configurada a través de décadas. Ciertamente mantiene alguno de estos estereotipos, si bien transforma otros como la mujer misteriosa y provocativa e independiente de *La Sabina*, positiva y negativa al mismo tiempo⁶⁶⁵. Si los personajes de Martina y Milagros permitían replantear la intrahistoria de España como mujer condenada a vivir en un mundo de hombres, presentado desde una “madre patriarcal”, en *La Sabina*, la mujer se hunde en una figura matriarcal que la sociedad culpabiliza y, por tanto, se define como mujer castradora, a través de la “vagina dentada” que representaría la cueva en la que se esconde la dragona⁶⁶⁶.

Tras *Furtivos* y *La Sabina*, Borau mantendrá en su filmografía el tema de los conflictos familiares, realizando una interesante radiografía de la familia contemporánea, caracterizada por cierto sentimiento de orfandad, mientras que refleja una imagen de las mujeres acorde con las transformaciones sociales, culturales, económicas y políticas de la época. En ellas no plantea los nuevos temas que entran en contradicción entre la conquista del espacio público y la ausencia de una transformación cultural y social que asuma esos logros, sino más bien la apropiación de la identidad bajo la ruptura de los estereotipos impuestos. Una realidad que se apreciaría en *Tata mía*, con la metamorfosis que sufre Elvira pasando de ser una novicia, como prototipo de fémmina beata y enclaustrada, a una mujer moderna, capaz de abandonar las obligaciones contraídas de orden moral y conseguir su libertad al romper con los

⁶⁶⁵ El estereotipo de mujer malvada ha sido llevado en numerosas ocasiones a la pantalla: la diabólica Nicole (Simonne Signoret) de *Les diaboliques* (1955) de Henri-Georges Clouzot o Regina (Bette Davis) en *Little Foxes* (*La loba*, 1941) de William Wyler, si bien el ejemplo más destacado sea la madre castradora de *Psicosis* (1960) de Hitchcock.

⁶⁶⁶La *vagina dentada*, como se sabe, aparece en representaciones iconográficas de diversas culturas y discursos narrativos mitológicos y ha sido objeto de estudio y análisis de diversos especialistas, en su relación con el miedo a la castración.

designios familiares. Otro tema recurrente es las relaciones de pareja, en las que se mantiene una evidente heteronormatividad.

Los cambios ya comentados transforman las relaciones, y las masculinidades parecen debatirse entre los dictados patriarcales que les otorgan privilegios de una manera directa o indirecta y la aceptación de esta pérdida de poder. Por su parte, la mujer busca alcanzar su propia identidad (*Tata mía*), teniendo que luchar por su propia independencia, aunque ello suponga romper con el pasado de una manera violenta (*Leo*). En definitiva, aunque en *Mi querida señorita* se ponen en tela de juicio los conceptos de masculinidad y feminidad -determinantes del comportamiento, las funciones, las valoraciones y las relaciones entre mujeres y hombres-, por lo general Borau no rompe con los roles de género. Aunque es evidente que el género responde a construcciones socioculturales susceptibles de modificarse, en su cine sus personajes siempre están limitados por sus circunstancias, entre las que se incluye el provenir de una sociedad patriarcal.

Por otra parte, con el fin de dar vida a los personajes femeninos, Borau selecciona cuidadosamente a las actrices, a partir de la personalidad que transmiten sus rostros y su adecuación al carácter que deben interpretar, como ejemplifican Ángela Molina en *La Sabina*, Victoria Abril en *Río abajo/On the line*, Icíar Bollaín en *Niño nadie* y *Leo* y Lola Gaos en *Furtivos*. Las tres primeras eran muy jóvenes en su momento (24, 25 y 30 años respectivamente), y además Ángela Molina y Victoria Abril recibieron un reconocimiento por sus actuaciones⁶⁶⁷. Cuando nuestro director construye un personaje, en ocasiones ya está pensando en el actor que va a representarlo. Borau empezó a pensar en el papel de la madre de *Furtivos* y a construir un personaje con gran fuerza y personalidad cuando vio la interpretación de Lola Gaos en *Tristana*; película que, como el propio Borau reconoció, le inspiró a la hora de escribir el guion de *Furtivos*. A esta lista cabría añadir el nombre de Imperio Argentina (*Tata mía*), quien da vida a un personaje que en un principio iba a ser más secundario -cuya finalidad iba a ser homenajear a los hijos de la Guerra Civil- pero que fue ganando en fuerza ante la impronta personal de la actriz. Finalmente acabaría reafirmandose como un personaje fundamental -algo que ya advierte el título de la obra-; un evocador recuerdo de Aragón

⁶⁶⁷ Ángela Molina, Mejor intérprete del cine español, y Victoria Abril, Fotograma de Plata.

y un contrapunto al invisible pero presente General Goicoechea⁶⁶⁸. En cuanto al papel de Ángela Molina en *La Sabina*, la propuesta de Borau contribuye, en cierta forma, a la transformación de la mirada, al incorporar nuevos factores de sensación, experiencia, comprensión y recepción. El *voyeurismo* acaba con la muerte de los que buscan poseer *La Sabina* y, por ende, los que miran por la cueva, los espectadores que buscan también alcanzar el objeto de su deseo. Una idea que constituye, aunque sea mínimamente, cierto revulsivo social al buscar una reacción en los/as receptores/as.

En cuanto a los arquetipos de mujer representados en sus textos, apreciamos tres tipos de madres: la buena, la mala y la combinación de ambas. La primera sería la Tata, que contiene los elementos positivos (femeninos y masculinos); la segunda, la *madre terrible* de *Furtivos*, contendría todos los elementos negativos (siempre femeninos y masculinos), hecho que se explica en parte por la ausencia del padre, sustituido por la madre, en la que recae toda la responsabilidad; por último, la *gran madre*, que contiene elementos positivos y negativos, la *Sabina*, que, en cierta medida, supone la síntesis de ambas. Una metáfora del misterio de lo femenino, fascinante y tremendo, vida y muerte, *Eros* y *Thanatos*, pero misterio al fin y al cabo, construido desde la óptica masculina. La Sabina en cierta forma, responde más a un estereotipo romántico e impone un trío de amantes frente al trío edípico de *Furtivos*. La dragona de la sierra goza y devora a los hombres sin distinción, frente a la loba Martina que desea conservar a su hijo para sí:

Loba nutricia, que alimenta constantemente con carne y sangre a los que están en su madriguera, mantenida con su calor. Desprecia con humor a los hombres, desde el gobernador civil hasta el hijo, aunque los quiera. Ha criado a dos hijos como la loba Luperca de Rómulo y Remo, uno fracasado (Ángel, Remo), sombrío y taciturno; otro infantil (Gobernador, Rómulo), bobalicón y gruñón, cazador de opereta muy imbuido de su autoridad, aunque no sepa ejercerla⁶⁶⁹.

De acuerdo con lo dicho, el incesto cobra una nueva dimensión, pues la *madre terrible* es la madre asesina, cruenta y descarnada, mientras que la *gran madre* se presenta en un mundo matriarcal, mágico y comunal. Aparece así, en *La Sabina*, la

⁶⁶⁸ Entrevista de Pablo Lizcano, *op. cit.*

⁶⁶⁹ Roberto Cueto (ed.): *Furtivos de José Luis Borau*, Valencia, IVAM, 2012, publicado en el pase de *Furtivos* en los *Cuadernos Básicos Filmoteca* (p. 3), Sesión 19 / Jueves 10 de abril de 2014. Presentación y coloquio a cargo de Carlos F. Heredero. Disponible en <http://ivac.gva.es/banco/archivos/19%20FURTIVOS%20A4.pdf>

contraposición de dos culturas o mundos: la patriarcal racionalista e individualista y su antagónica, la matriarcal, mágica y comunal. Por su parte, la Sabina es ambigua -positiva y negativa- frente al arquetipo de mujer-madre fatal de Martina en *Furtivos*.

Desde esta perspectiva, la obra de Borau no se presenta como una investigación de la psique femenina. El *eterno femenino* lo atraviesa todo, ablandando la obsesión, volatizando la rigidez de lo mental; se revela como una “astuta magia”, ya sea a través de un naturalismo inmanente, capaz de profundizar en lo sensual y lo libidinoso, ya sea a través de un arquetipo virginal o tiránico de madre. Dichas proyecciones, si bien son capaces de mostrar una sabia alternancia, no dejan de inscribirse en un código representacional que estructura y construye la diferencia sexual de los individuos que conforman la sociedad, la cual determina también el destino de las personas. La figura de la mujer en las obras de Borau ha de ser entendida en el juego de posicionamiento de sus personajes, entre la angustia y el individualismo de un mundo sin esperanza, donde, de repente, surge la posibilidad de la otredad. Basta recordar la figura de Pal en relación con cierto arquetipo del cine negro -un hombre de carácter, decidido, autónomo, pero en realidad un pusilánime, cínico y desdichado- para reflexionar sobre sus personajes. Borau no subraya ni juzga la condición de estos, continuamente maltratados, de tal forma que no intenta hacer comprender al espectador los motivos por los que actúan. Los personajes femeninos de *Furtivos*, *La Sabina* y *Río abajo/On the line*, conviven con personajes desubicados y contradictorios en escenarios hostiles. Pal busca su beneficio personal sin tener demasiado en cuenta a la gente que tiene alrededor y es capaz de comportarse impulsivamente. Su instinto de supervivencia le convierte en un asesino sólo para salvarse, siendo verosímil, a pesar de ser un arquetipo, dada su naturaleza insolidaria. Precisamente a partir de este film sus personajes son más ambiguos, más contradictorios y más ricos; en esa ambivalencia, buscan sus objetivos a pesar de no tener razón más que ocasionalmente. Van a ciegas y sobreviven en un entorno hostil, patriarcal y opresivo... en una absoluta confusión. De esta forma, para comprender la representación del patriarcado en el cine de Borau, al margen de cualquier crítica que se quiera establecer, se hace necesario tomar como base la opresión que padecen sus personajes grises que navegan sin rumbo en un mar de tristeza vital,

que encuentran en el amor el único timón posible en un mundo que desconoce el significado de la palabra piedad⁶⁷⁰.

Nuestro autor es consciente de que en el cine no sólo predomina la mirada del hombre, sino que el cine se hace para él, por lo que intenta combatirla en la medida de lo posible. Cabe señalar, no obstante, que no se intenta construir una narrativa ajena al machismo, pero sí mantener una crítica frente a la filmografía imperante, a la postura patriarcal en el cine y a la repetición de esquemas estáticos, además de cuestionar un sistema estructurado a partir de los roles femeninos y masculinos. A pesar de ello, en la mayoría de los textos fílmicos, el personaje masculino se sitúa en el centro de la acción, mientras que el personaje femenino circula alrededor de él. Por tanto, aunque el personaje femenino no se fragmenta entre la mujer perversa y fálica (prostituta, amante) y la mujer sumisa, débil pero virtuosa (madre, esposa, hermana o hija), sí fluctúa, quedando relegada a un papel secundario. Ciertamente tendrá un papel decisivo en el desarrollo del protagonista; sin embargo, el personaje femenino es prácticamente una sombra de la mujer, receptáculo de la mirada y el deseo del hombre y junto a él, la del espectador; mientras que su deseo, su mirada y su palabra carecen de espacio para ser enunciados en el texto fílmico⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ Es necesario entender el cine de nuestro cineasta como juego metafórico. Recordemos que la exposición del inconsciente colectivo supone una especie de repositorio en el que confluye toda la experiencia no del individuo en sí, sino de todas las personas. Son estas formas originarias del inconsciente colectivo las que constituyen los distintos arquetipos propuestos según C. Gustav Jung, *Archetypes and the Collective Unconscious*, vol. 9, Parte I, *The Collected Works of C. G. Jung*, Princeton University Press, 1968. En este contexto tiene que estudiarse la clave hermenéutica que nos permita entender el final de *La Sabina*, cuando los protagonistas masculinos acaban encallados en el “inframundo” de lo *matriarcal-femenino*, como consecuencia de su dependencia absoluta al arquetipo de la gran madre (que puede acabar en autocastración ante el *constructo* de la Virgen-Madre). Por otro lado, conforme a la idea de una sociedad fabricada en torno a la desigualdad cultural, social y sexual entre hombres y mujeres, a partir de la analogía construida culturalmente entre los roles activo-pasivo / masculino-femenino, se puede entender, que no justificar ni aceptar, que se tome por verdad única la mirada del hombre. En este sentido, cabría hacer un estudio comparativo con otros filmes de la época. En el caso de Borau, la mujer, como objeto de deseo, imagen contemplada, exhibida, sujeta a un rol tradicional, pierde en parte esa condición, al hacer de ella, en algunos momentos, un sujeto activo y también *deseante*, igualándose al hombre. Sin embargo, a veces se usa la cosificación del cuerpo de la mujer como ser pasivo siempre en función del realismo o, si se prefiere, de una interpretación de la realidad en pos de la función narrativa. En este discurso simbólico se inscribe la polémica secuencia de *Niño nadie* y el intento de abuso sexual del personaje principal, debiendo ser entendida en el discurso total de la violencia estructural de sus textos fílmicos, desde la mirada sobre la denuncia a las tortuosas y opresivas relaciones y abusos.

⁶⁷¹ Begoña Siles, “Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine”, *Caleidoscopio*, Valencia, CEU, 2000.

Respecto al trabajo con las actrices y en la presentación de personajes femeninos fuertes y decididos, Borau luchó contracorriente del modelo de películas que inundaban –y continúan inundando en gran parte- las salas cinematográficas. En una entrevista concedida a TVE, el propio autor reconocía: “Me gusta mucho trabajar con actrices porque pienso que la mujer es más interesante que el hombre, más rica y más compleja por dentro”⁶⁷². En esta misma entrevista, Borau pone de manifiesto su intencionalidad de que la mujer aparezca como sujeto principal, siendo ella la que cambie ese mundo hecho por y para el hombre. El director cree que, en general, “la mujer es más dura que el hombre porque ha tenido que luchar más en el terreno moral”⁶⁷³. Este “homenaje” que Borau pretende hacer a la mujer se muestra especialmente en *La Sabina*⁶⁷⁴. Entendida como una obra sobre la mujer, se pueden apreciar tres enfrentamientos en ella, que responden a tres estereotipos constantes en todas las obras del autor:

- La mujer andaluza, Pepa (Ángela Molina), que se mueve en un mundo machista que le hace ser especialmente astuta. Una mujer exótica que desprende energía y vitalidad, gozando de un fuerte atractivo sobre el hombre.
- La mujer sumisa, Mónica (Harriet Andersson), a quien engaña el hombre pero que, por amor, sigue a su lado. Paralela a ella aparece también la mujer pasiva, cuya función es la de llamar la atención del sexo masculino para ser mirada (“to-be-looked-at-ness”)⁶⁷⁵.
- La mujer independiente, Daisy (Carol Kane), que toma sus propias decisiones, que asume sus contradicciones y sus deseos. Este personaje muestra su fuerza desde el momento en que aparece en la secuencia con Philip. Tras llegar al pueblo y encontrarse con Mónica, lleva todo el peso de la conversación, mientras la figura del hombre queda en un segundo plano.

Junto a estas tres propuestas de mujeres reales, aparecen dos prototipos de mujeres antagónicas entre sí:

- La Sabina, la dragona devoradora de hombres, a quienes mata, después de tener relaciones sexuales con ellos, en su cueva (metáfora de la cavidad vaginal).
- La mujer espiritual, representada por la Virgen, a cuyos pies yace un dragón que se saca en procesión por las calles. Ello recuerda la danza del paiteo y el cordón de la Virgen de la Piedad de La Mancha toledana. La Virgen se mueve

⁶⁷² Pablo Lizcano, entrevista citada.

⁶⁷³ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁷⁴ Se obvia aquí el debate que supone usar el término “homenaje”, ya que, como obra realizada en su honor, evidencia paradójicamente la ausencia de narrativas en las que la mujer es la protagonista.

⁶⁷⁵ Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988, p. 10.

en medio de una danza donde “los mozos” hacen chocar sus palos alzados, evocando una danza de origen fálico.

Todos ellos son prototipos de mujer que se mezclan con el mito sexual que impregna la dinámica interna de *La Sabina*. Borau subraya a este respecto que “los mitos vienen a llenar los huecos del conocimiento humano permitiendo al hombre salvar las lagunas de su entendimiento. La mujer ha sido siempre para el hombre una eterna desconocida, algo buscado, necesitado, imprescindible incluso, pero a la que nunca ha logrado entender o comprender del todo; de ahí que la haya convertido en un mito⁶⁷⁶”. El mito y la leyenda subsisten a través de sus diferentes máscaras, como una ventana hacia lo simbólico, una suerte de puente necesario que conecta razón e intuición y que permite otro tipo de lecturas, configurando universos en la sinuosa frontera entre lo sagrado y lo profano. Ciertamente es que nuestro autor intenta mostrar una mujer compleja –como todos sus personajes–, lo que hace que, a veces, se mezclen distintos modelos en un mismo personaje. Así, en *Niño nadie*, la mujer sumisa y apática pasa posteriormente a ser la mujer devoradora y dominante, construyendo un personaje complejo y contradictorio. Por su parte, en *La Sabina*, aunque es la mujer astuta la que se insinúa como *perdición*, el que realmente provoca la tragedia es el hombre, Philip, como anteriormente lo fuera Hyatt, y los fantasmas que azotan su corazón. En el fondo, toda esta amalgama de mujeres constituye representaciones esquemáticas que el hombre tiene de la mujer, virgen y dragón, demonio y divinidad. Sobre este mismo texto, resulta especialmente interesante la opinión del propio autor:

La idea de la película era decir que los mitos existen porque el hombre los necesita. Si no los necesitara, no los habría creado y, sobre todo, no los habría conservado”. Mientras que el hombre sea desgraciado o infeliz en cualquier aspecto (sentimental, económico, moral, social...), recurrirá a los mitos como algo imprescindible. Luchar contra los mitos, ya sean de tipo supersticioso o como quiera llamárseles, es inútil porque el hombre los ha creado desde su desgracia. Sólo cuando el hombre deje de ser desgraciado, el mito morirá por sí mismo⁶⁷⁷.

Se vuelve al mito como elemento evocador, originario, otorgándole nuevos matices y reflexiones⁶⁷⁸. En algunos casos, como en *Furtivos*, se reproduce un prototipo

⁶⁷⁶ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 183.

⁶⁷⁷ Fernando Lara, “José Luis Borau, director de *La Sabina*. Los mitos existen”, *La Calle*, 3 de diciembre de 1979, p. 56.

⁶⁷⁸ Un ejemplo, quizá de los más conocidos y universales, es el mito de Ulises, el héroe al que Penélope (“el descanso del guerrero”) espera. La construcción homérica supuso la elaboración de un modelo femenino de dedicación, belleza y fidelidad, traduciendo el concepto de mujer propio de una estructura

de mujer distinto a la mujer tradicional y conservadora, especialmente pasiva, en la España del nacionalcatolicismo. Frente a ella aparece la mujer que posee la capacidad de cegar los sentidos del hombre. Sin embargo, como ya hemos señalado antes, se trata de un arquetipo clásico, si bien vinculado muchas veces al estereotipo de mujer “vampírica”, encarnada siempre por un rostro joven frente a la vieja que ha de inculcar una ideología conservadora y tradicional. Esta mujer capaz, joven y aparentemente independiente, que aparece en *Leo*, intenta sobrevivir con fuerza en un mundo construido por y para el hombre, escondiendo un alma vulnerable cubierta por un armazón protector. Borau se yergue, en esta vuelta constante a los mitos, como un *operador mítico* (en expresión de Lévi-Strauss), usándolos como puente entre “historia y ficción”, a modo de representación del imaginario colectivo. Con todo, cuando la mujer se vincula a ese lenguaje mítico, bajo el uso constante de arquetipos femeninos, mantiene, en el caso de nuestro cineasta, una perspectiva crítica y metafórica de la sociedad patriarcal, necesitando por tanto de un espectador activo capaz de completar dicha representatividad textual.

En cierta forma, el cine de Borau supone un tratado metafórico, un discurso teórico que no pretende adoctrinar ni mostrar la realidad, sino provocar, en última instancia, reflexiones con un discurso repleto de sutilezas. Borau no evita la dicotomía sexo-género de los sistemas patriarcales, según el cual lo masculino equivale a lo positivo y lo femenino a lo negativo; si bien, no se puede negar que en muchos de sus textos fílmicos el hombre (activo) será el portador de la mirada y causante de los acontecimientos narrativos, y la mujer (pasiva) será la receptora del deseo masculino. En ese sentido, su cine recoge el arquetipo femenino como visión de una realidad compleja, colocándolo en dos niveles, a saber, el concreto (con personajes de carne y hueso) y el abstracto (a través de imágenes alegóricas, como la ciudad fronteriza)⁶⁷⁹. Del mismo modo, existe una transformación de estos modelos, de tal forma que, por ejemplo, en *Leo*, es la mujer la que irrumpe en el bar y obliga a Salva a un primer contacto con ella. En este sentido, ella lleva la iniciativa subrayando su independencia, si bien, al mismo tiempo, necesita la ayuda de Ángel para escapar de su pasado. Por

patriarcal en la sociedad preclásica. Véase Margarita Almela *et al.*, *Tejiendo el mito*, Madrid, UNED, 2011.

⁶⁷⁹ Me refiero aquí a la posibilidad de entender a esa *madre terrible* como reflejo de una sociedad que oprime y asfixia, referente del espacio habitado –la familia, el pueblo, España– del que los personajes principales intentan escapar.

último, ambos personajes se redimen entre sí a través de su relación, una con heridas del pasado y otro con un presente opaco, dando significado a su existencia. Aparece aquí una revisión posmodernista del Romanticismo: una doña Inés (Leo) vinculada a un contexto social distinto, pero que, en esencia, sigue redimiendo al personaje masculino, dándole un significado pleno, al permitirle escapar “del infierno de lo cotidiano”.

Cabe plantearse, pues, no tanto la oposición a un estereotipo único, sino la presentación de su perduración y la transformación de una visión unívoca de la mujer en múltiples perspectivas. Una suma de realidades que permiten apreciar un conjunto social, con sus prejuicios y defectos, no sólo a través de la diferencia sexual y de género, sino también mediante las preferencias sexuales, el lenguaje y las representaciones de clase, ofreciendo un sujeto, por ello, no unificado sino múltiple⁶⁸⁰. Engracia Gómez, en *Río abajo/On the line*, es una persona de mayor fuerza de voluntad que su pareja, a pesar de la condición de marginalidad que, en este caso, evidencia su profesión, enmarcada en un mundo que nace y vive al calor de la frontera. Precisamente a través del personaje de Victoria Abril, una desenvuelta prostituta del club “Papillon”, se nos presenta una magnífica -y en algunas escenas casi documental- ambientación desgarradora; una raya divisoria en la que conviven contrabandistas, policías y prostitutas, asfixiando la actuación de los personajes. En ese mundo tan deshumanizado, una mujer fuerte y sensual simboliza un mundo diabólico y atractivo en el que los hombres, de alguna manera, forjan su perdición. Es capaz de acabar con el tirano de Mitch pero no deja de estar condenada a un destino incierto, como recogen los planos finales que la muestran recortada contra un fondo sombrío e indefinido. Se trata de una hermosa y devastadora metáfora del mundo perverso en el que se tiene que mover la mujer, condenada a la soledad. Por otra parte, si en el texto los actores responden con talento a las exigencias del director, el personaje de Engracia que interpreta Victoria Abril, colmada de calor y de vida, es digna de una mención aparte, debido a cómo se recubre de astucia y espontaneidad, de rabia y ternura, reflejando perfectamente cada pequeña emoción en sus reacciones más pasionales y vitales.

⁶⁸⁰ Teresa Lauretis, *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 2.

3.3.7. Un cine ético

*A mí no me interesa dejar pasmado al espectador con la belleza externa de una imagen. Creo que a belleza emana del interior de las cosas, de su naturaleza. La belleza es consecuencia de la lógica y de la verdad, sale de dentro; el resto es adorno*⁶⁸¹.

En las artes en general y en el cine en particular, es frecuente ver cierta confusión en torno a la ética y la moral, así como la estética y la belleza⁶⁸². El término *ética* responde al estudio del comportamiento humano en su calidad de bueno o malo, mientras que *estética* corresponde a la ciencia que estudia tanto la belleza como las reglas y principios del arte⁶⁸³. En este sentido, el cine de Borau es ético en los temas y en su concepción realista; y estético en su autoexigente estilización y depuración de lo superfluo o, lo que es lo mismo, en su manera de dar forma a ese realismo. Hasta aquí hemos analizado aspectos de Borau que evidencian que, además de ser guionista, productor, profesor de guion e historiador cinematográfico, fue ante todo un gran narrador. Esa cualidad narrativa forma parte de su manera de entender el realismo y el cine, y de su inquebrantable honestidad, al apostar por filmes rabiosamente personales. El medio cinematográfico fue el espacio idóneo para poner de manifiesto sus obsesiones y pasiones, al margen de modas, corrientes o tendencias, despreciando los riesgos que esa actitud conlleva. En este aspecto, los textos fílmicos de Borau –especialmente en los que trabaja como guionista y director– unen estética y ética; en esta última radica precisamente la quintaesencia de su cine y subyace su coherencia:

- En primer lugar, en la comprensión del cine de manera más auténtica, bajo la herencia realista, explorando los rincones y los bordes de cada encuadre y, por tanto, al margen de su función de entretenimiento. En esta perspectiva el proceso estilístico de Borau responde a unas directrices morales más que estéticas, que implican la eliminación de todo soporte retórico innecesario. De ahí que sus imágenes mantengan un tono esencial, al condensar el particular universo de Borau. Se presentaba así partidario de la expresividad

⁶⁸¹ Según el propio Borau en la entrevista con Manuel Hidalgo, *Nuevo Fotogramas*, 1622 (5 de diciembre de 1979), p. 47.

⁶⁸² Como comenta Maite Beguiristain en su artículo “Las identidades sexuales ética *versus* estética”, *Actas del IV Congreso Estatal Isonomía sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual*, Fundación Isonomía, Castellón de la Plana, Universidad Jaime I, 2008, pp. 148-152.

⁶⁸³ Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999.

de las imágenes, como se aprecia en su crítica a *Vogliamoci bene!* (1950) de Paolo William Tamburella, de la que señalaba cómo “sus planos son expresivos y siguen un orden admirable”⁶⁸⁴.

- En segundo lugar, en la sinceridad con que se sitúa frente al medio, sustentando sus trabajos con el rigor y la tenacidad propios de un autor con oficio. De esta forma, intenta hacer un cine inteligente, contenido y pensado, que huya de improvisaciones y que parta de la reflexión más que de la pusilanimidad de la inspiración defendida por algunos autores.
- Por último, en su resistencia ante las exigencias del cine como industria y su opción por películas críticas, capaces de plasmar historias turbadoras. Por ello, sus textos fílmicos necesariamente requerirán receptores participativos e inconformistas.

Si la palabra ética proviene del griego *ethos*, como “carácter o modo de ser”, en alusión a las formas y creencias morales que dan sustento a la conducta humana, en el caso de Borau, su comportamiento de cineasta pausado, con un mundo interior rico y arrebatado, y su implicación en el cine, son sin duda alguna indiscutibles⁶⁸⁵. En este sentido, Carlos F. Heredero lo describía de la siguiente forma:

Un hombre que ha mantenido incólume, con la cabezonería propia de un chiquillo tozudo y caprichoso, una programación de su existencia trazada con voluntad de hierro, construida con el tesón y con la lucidez de quien siempre ha sabido lo que quería y de quien ha desarrollado sus capacidades creativas e intelectuales en atípica y difícil armonía con cierta ingenuidad natural⁶⁸⁶.

Conforme a esta perspectiva el aparentemente hermético Borau, humilde, combativo y solitario, sería, en el fondo, un exponente de la soledad y alienación del hombre moderno, determinado y persistente en su manera de hacer y entender el cine.

⁶⁸⁴ *Heraldo de Aragón*, 18 de diciembre de 1953.

⁶⁸⁵ Dos meses después de la muerte de Borau, un grupo de amigos y buenos conocedores de su vida y de su obra se reunió en el Aula Magna del Paraninfo de Zaragoza para rendirle un cálido homenaje, dentro del programa de “La buena estrella”. En el mismo se subrayó esa coherencia y, junto a la presentación del retrato personal que de él hizo Bernardo Sánchez en el libro *José Luis Borau. La vida no da para más*, la Vicerrectora de Cultura y Política Social de la Universidad de Zaragoza, Concha Lomba, hablaba de un Borau, al que conoció en Madrid en 1987, “escrupuloso y meticuloso con su trabajo” del que resaltó su faceta de “gran conocedor del arte y gestor cultural” y del que apuntaba que, si bien, “no se sentía reivindicativo”, “era una de las personas más reivindicativas”. En este mismo encuentro, la periodista y crítica de cine Carmen Puyó recordaba el gesto de Borau con las manos blancas en la gala de los Goya de 1998 para condenar el terrorismo de ETA y la intolerancia: “no era un gesto ni una pose, era el Borau auténtico”, concluía, uniéndose a la gran cantidad de autores que han recogido esa situación episódica tras su muerte. En Soledad Campo, “Homenaje a Borau entre amigos”, *Heraldo de Aragón*, 16 de enero de 2013.

⁶⁸⁶ Heredero en *Turia*, art. cit.

Todo postulado ético en el cine puede tambalearse y quebrarse, tanto al inicio, en la plasmación del guion o en la posterior dirección, como al final, en el trabajo de producción, distribución, exhibición, recepción, crítica e incluso recepción. Y en efecto, como se ha podido apreciar en el presente trabajo, estas instancias no son entelequias filosóficas, sociológicas, culturales y económicas, más bien tienen un innegable calado en la construcción del texto. En definitiva, doblegar las ideas y la apuesta creadora, transgresora y libre a las exigencias de “un guion más industrial” depende, en última instancia, de su artífice. Si la gran industria cinematográfica ha procurado fagocitar a los mejores cineastas independientes, en el caso de Borau esta norma no se cumple. Nuestro autor que, tras diplomarse con muy buenas calificaciones en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), se vio obligado a realizar “su particular peregrinación” por las distintas productoras con diversos guiones y quiméricos resultados, no fue tocado por “la gracia” de la industria cinematográfica. Sin embargo, a pesar de no poder llevar todos sus proyectos a la gran pantalla por falta de dinero, de alguna manera tampoco sucumbió a ella. Borau no se doblegó ante el escepticismo, sino que, más bien, convivió con el realismo –su realismo- fuera y dentro de la pantalla. De su observación de la realidad surge una visión que, aunque parezca marcadamente pesimista, responde a su idea sobre la posición del hombre en el universo. *Niño nadie*, por ejemplo, puede ser interpretado como un enfrentamiento sutil entre el autor, el narrador omnisciente y el personaje principal, Evelio, el incapacitado antihéroe que navega en su mediocridad en busca del sentido de la vida. A través del protagonista, Borau reflexiona sobre lo irrepresentable -la angustia existencial, la muerte, la violencia-, negándonos, en cierta forma, su visión y transfiriendo a nuestra mente (imaginación + experiencia) la constatación de que, al final, la interpretación está en nosotros, los espectadores. Sus filmes actúan como acontecimientos en sí mismos y nuestro cineasta está detrás de ellos para plasmar todas las identificaciones narrativas posibles, dando forma a un estilo cinematográfico que está hecho con el lenguaje que habla el mundo y con una serie de características de estilizada coherencia, que hemos acordado en denominar “boranianas”.

De esta forma, entendemos que, aunque su estilo se fue perfilando a lo largo de su carrera, desde sus primeros textos fílmicos se mantienen ciertas constantes netamente definidas. Se trata de un cine moral, pues como el mismo autor afirma: “No es moral, creativamente hablando, que una gran complicación argumental, visual, dramática, se

corresponda a una pobreza o simplicidad conceptual⁶⁸⁷. En este sentido como hemos visto, su narrativa busca un lenguaje cinematográfico directo, realista, que en cierta forma parece sencillo -en parte aparente, contradictorio e irreductible- y que ofrece multitud de claves que exceden su propio valor como obra individual y estilo personal. Borau hizo un cine diferente porque asumió riesgos, al no renunciar a sus principios cinematográficos. Su filmografía responde así a proyectos personales sobre temas que hoy parecen olvidados por el cine español; forma parte de una nómina de autores que se niegan a contar historias efectistas y complacientes con el público, por lo que ha sido tildado en ocasiones de realizar un cine elitista o intelectual. Un hecho que se vincula a su manera de entender el cine y que en esencia hace que sus historias no nazcan ni concluyan en la nada, sino que surjan de una interiorización cinematográfica. Esa realidad en la que nace y concluye su cine presupone y determina su devenir narrativo, creando un fuerte metatexto en todo su obra cinematográfica. Precisamente por ello a día de hoy su filmografía continúa abierta a un público que busca modelos transgresores -sin renunciar a la tradición que incorpora su equipaje narrativo desde un lenguaje cinematográfico clásico y realista -y al mismo tiempo se cierra a aquellos espectadores que no quieren, saben o pueden llegar a los férreos postulados cinematográficos de Borau. Su cine puede resultar un poco fatigoso para espectadores que quieran acción y resultados, pero esa es la clave de su legado ético, al deleitarse en los caminos pequeños, interiores, a modo de agua calmada, en cuyo fondo deja entrever corrientes profundas que buscan concienzudamente la violación de ciertas convenciones sociales.

Nadie duda de que el cine supuso una revolución audiovisual del mundo moderno, produciendo efectos culturales insospechados. En el caso de Borau, estos efectos acarrearón que dedicara toda su vida a este nuevo medio, plasmando su pensamiento en narraciones visuales. Esta ambición hace que nuestro autor se vuelque en temas difíciles pero enriquecedores, llenos de carisma humano, a pesar de que haya pocos receptores que accedan a la totalidad de su obra en un medio industrial que cambia sin contar con él. De ahí que, en última instancia, su cine -en tema, forma y producción- suponga una respuesta ética anclada en la coherencia, capaz en sí misma de definirlo como hombre y como cineasta.

⁶⁸⁷ Palabras de Borau en su clase de guion; recogidas por Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 209.

3.4. EL RECEPTOR/ESPECTADOR

La narración cinematográfica, o lo que es lo mismo, la plasmación visual de una cadena de acontecimientos que tienen lugar en un periodo de tiempo, siguiendo una relación de causalidad (causa-efecto), combina la diégesis, el material denotativo de la narración (los personajes, el escenario, las acciones, etc.), con el discurso. Este último elemento se refiere al medio de expresión, es decir, al uso del lenguaje y de cualquier otro sistema de signos, teniendo como puntos de referencia en toda comunicación un emisor del mensaje, “el yo”, fuente de articulación, y un destinatario, “el tú”. ¿Cómo entiende el espectador esa narración y los elementos del discurso que el emisor ha querido formular? En este contexto, cabe señalar, como algunos estudiosos han defendido, que en el cine, el significado que se establece es el resultado entre la interacción del espectador con la obra, por lo que ante un universo concreto, lo creado es siempre subjetivo y por tanto el papel que desempeña el receptor se hace fundamental, siendo este, en parte, el artífice de la obra mientras la contempla⁶⁸⁸.

“Leer” no es tanto un descubrimiento de los significados de un texto, como manifestación de la voluntad del autor, sino más bien un trabajo para producir sentidos a partir del entramado en el que se inscriben dichos significados. Así como el cine no persigue esa utilidad práctica inmediata que caracteriza al lenguaje en su empleo ordinario, al organizarse en torno a mensajes de naturaleza estética, sin un receptor, el texto fílmico no llegaría a consumarse, careciendo en cierta medida de entidad real. Si lo que mueve a un autor a escribir son sus propios estímulos creadores, lo que moverá a un espectador a situarse frente al texto dependerá también de sus propios estímulos. Dicho de otro modo, la cultura y la sensibilidad del receptor influirán en la mayor o menor comprensión del mensaje. No existe, por tanto, una lectura única del texto, sino una casi inagotable pluralidad de interpretaciones, tantas como posibles receptores. Y esto se subraya en un autor como Borau, que pretende derribar la “cuarta pared” –esa frontera imaginaria que generan los espectadores con la ficción– “para agarrarlos y

⁶⁸⁸ De ahí la importancia que tiene este, más allá del cine como industria, como se subraya en el texto de Janet Staiger, *Perverse spectators: The practices of film reception*, New York, New York University Press, 2000.

zarandearlos”, sin que puedan evitarlo, con la intención de que tras salir de las salas del cine, el texto fílmico pueda “irse” con ellos, pueda “pertenecerles”.

Desde esta perspectiva, la caracterización del texto como “tejido de espacios en blanco” a “rellenar” por un emisor que, de alguna forma, contempla el proceso de lectura, otorga al espectador una condición protagonista. Borau-cineasta actúa en sus filmes como ente emisor –que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a su consciente e inconsciente–, un medio de representación (soporte icónico, verbal o iconográfico) y un receptor-lector-intérprete. Al entender el texto fílmico como “máquina presuposicional”⁶⁸⁹ que sólo puede concebirse con la existencia de un ente emisor y un ente receptor, sobre el que pesa la responsabilidad del ejercicio hermenéutico, nos vemos obligados a realizar un análisis de la recepción de su obra para poder abarcar un adecuado análisis filmográfico de la misma. Por todo ello, cabe ahora tratar de la recepción textual y del espectador, el encargado de concluir el proceso comunicativo y, por tanto, parte integrante del mismo. Partiendo de las expectativas del autor, parece evidente que una comunicación será más o menos adecuada conforme el resultado sea el esperado. Borau se cuestionaba esta realidad, consciente de que su comunicación fílmica no siempre era comprendida: “Yo personalmente no tengo problemas para comunicarme; al contrario, creo que, en general, caigo bien a la gente. Pero mis películas no, a excepción del éxito multitudinario de *Furtivos*”⁶⁹⁰. Más adelante continuaba reflexionando:

Muchas veces me he planteado por qué *Furtivos* y *Mi querida señorita* (que también considero mía, en alguna medida, aunque no pretenda robarle méritos a su director, Armiñan) funcionaron tan bien y no sucedió así con las demás. Quizá dificulte su recepción la disociación o la contradicción que hay entre la aparente facilidad de la forma visual y su complejidad temática. O que los personajes no tengan la razón, algo que desazona mucho al espectador porque no encuentra con quien identificarse y anda errático, como un perro en busca de amo⁶⁹¹.

Según Borau, esta realidad respondería a la fisionomía de su cine. Sin embargo, si como hemos dicho, en tanto que obra muy personal, su cine se mantiene lejos de los gustos de la gran masa de espectadores potenciales, cabe preguntarse los motivos por los que algunos de sus textos han cuajado mejor que otros en el público. Por otra parte,

⁶⁸⁹ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen, 1987, p. 39.

⁶⁹⁰ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.* p. 196.

⁶⁹¹ *Ibíd.*

Borau muestra abiertamente sus dudas sobre la capacidad del receptor de asimilar el mensaje que pretende enviar. ¿Es posible que la falta de interés de los espectadores por ver sus películas pueda relacionarse, en parte, con el mismo desinterés que le mostraron los productores?⁶⁹² Estas son, en esencia, las cuestiones a las que tratamos de enfrentarnos en el presente apartado. Sin embargo, antes de abordar este tema con mayor profusión analítica, es conveniente subrayar algunas reflexiones sobre el problema de la comunicación. Primeramente, el intercambio comunicativo no se limita a la puesta en contacto entre la emisión y la recepción, sino que el texto transmite sus propios dispositivos de comunicación, los cuales, a su vez, responden a un contenido “extratextual”, como la época, el posible destinatario en su origen y la acogida. Así, nuestro director no entiende que películas como *Furtivos* o *Mi querida señorita* gozaran de tan buena acogida, mientras que con la mayoría del resto de su obra no sucediera lo mismo. Dado que el receptor y su contexto cumplen un papel primordial a la hora de interpretar el significado de todo texto fílmico –realidad que, en parte, ha eclipsado la importancia que la historia del cine ha concedido a los distintos autores y al valor inmanente de sus películas – es necesario también analizar este agente comunicativo⁶⁹³.

3.4.1. Receptores del texto fílmico

Somos conscientes de que cualquier acercamiento a un texto fílmico obliga a un trabajo hermenéutico por parte del observador (espectador) que debe asumir:

- a) Los elementos de denotación y/o connotación presentes en el texto, junto a los procedimientos discursivos y las marcas enunciativas (huellas autorales). Si

⁶⁹² Especialmente significativa resulta “su aventura” para encontrar un productor dispuesto a arriesgar dinero con él en *Mi querida señorita*: “Yo con los productores nunca quise saber nada porque después de mis dos primeras películas, que eran de encargo, dije que ya estaba bien porque no me iban a encargar nada que me interesara y no entendían mis guiones. Cuando fuimos Jaime de Armiñán y yo a contarle a un productor *Mi querida señorita*, dijo dándoselas de listo: «ya, una nueva versión de *La tía de Carlos*». A partir de ahí traté de producirlas yo, aunque no tenía ni dinero ni talento para eso, pero por lo menos no daba explicaciones”. Según se recoge en la entrevista realizada por Isabel Bugallal, “Borau: «Viví más descansado cuando rodaba películas»”, art. cit.

⁶⁹³ Como se recoge en el artículo de Víctor Hernández Santaolalla, esto no implica “que se haya negado su existencia”, sino más bien “se le ha tratado, o bien como un sujeto pasivo que recorre la película por un camino ya predeterminado con anterioridad, o bien como un elemento que los directores o estudios cinematográficos necesitaban para subsistir”. En “De la Escuela de Constanza a la Teoría de la recepción cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta”, *FRAME*, 6 (febrero 2010), pp. 196-218. En dicho artículo se analiza cómo de la Teoría de la recepción literaria se ha pasado a los actuales estudios de la recepción aplicados al cine, repasando, asimismo, el lugar que las distintas disciplinas han concedido al espectador a lo largo de la historia.

estos no se llegan a definir, tendrá que buscar los motivos por los que no llega a la comprensión de dichos elementos.

b) La actualización de la *lectura* en curso mediante su propio bagaje cultural y experiencial.

c) Una construcción de una interpretación final propia, a la que no pueden ser ajenos sus intereses, y cuyo resultado es en realidad el *texto*.

Borau, de una manera muy *sui géneris*, era consciente de todo el proceso comunicacional que supone el cine, señalando que “al hacer una película, se da todo lo que eres y lo que puedes hacer, pero casi todo depende de ti. O no”⁶⁹⁴. Y es que nuestro autor no ocultaba su sorpresa cuando se le criticaba que muchos de sus textos filmicos no llegaban de manera adecuada al receptor. De ahí que en un trabajo como este se pueda analizar la flexibilidad del receptor, así como la percepción de su discurso y las posibles coincidencias de un gran número de lectores empíricos, dentro de la estrategia con la que Borau genera el texto, en su pretendida intención de comprensibilidad. Así pues, creemos conveniente atender a la problemática de la recepción textual, por lo que, a continuación, nos acercaremos a la estructura industrial del espacio extralingüístico, en el que se ubican los textos de nuestro autor, analizando, aunque sea de manera somera, las constantes del cine de masas, en sus contenidos y su estructura, frente “al cine boraniano”.

A pesar de que los textos de Borau se encuentren muy cercanos al *Modo de Representación Institucional* (M.R.I.), según la definición mantenida por Noël Burch, integrándose a la perfección en nuestra concepción discursiva del medio cinematográfico y sus propuestas de sentido a nivel formal, su cine aborda importantes dilemas morales sobre la época actual, en la que la violencia siempre está presente⁶⁹⁵. Algo que puede entrar en contradicción con las expectativas de los espectadores. En este sentido, conviene realizar una revisión sucinta de las tendencias hegemónicas en el consumo cinematográfico para poder contextualizar sus filmes. Si bien es cierto que a la hora de apreciar un film todo ejercicio expresivo es tan decisivo como su contenido, también lo es que, a la hora de emitir un juicio crítico, se debería tener la valiente

⁶⁹⁴ Entrevista realizada por Javier Olivares, AISGE, 25 de noviembre del 2012: “José Luis Borau: «Cuando estás dirigiendo eres Dios». Disponible en <http://estrellas5.blogspot.com.es/p/jose-luis-borau-entrevista-aisge.html>

⁶⁹⁵ Noël Burch, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998.

humildad de distinguir entre su posible falta de coincidencia con el mensaje cultural y el logro formal conseguido. Si el espectador valora un tipo de cine en el que el director utiliza giros técnicos y movimientos de cámara constantes o un cine de evasión, el cine de Borau le resultará muy poco atractivo. Así nos topamos con la dicotomía caracterizada por “películas de palomitas”, que tienden a recibir una mejor acogida, frente a “películas intelectuales”, a las que el público medio tiende a ser más reticente. Esta distinción antagónica se fundamenta en la falsa premisa de que un cine mejor gusta menos –algo que no siempre ocurre-, así como en la igualmente equivocada suposición de entender que todo texto más denso implica un cine más cognitivo, obviando la necesidad de la parte connotativa del cine, esto es, de la imagen, verdadera protagonista del medio cinematográfico. Esta construcción teórica tan errónea se debe en parte a que muchos directores y guionistas no dan una justa preponderancia a la imagen, acercándose al medio sin diferenciar –cuando no confundiendo- las posibilidades que distan entre la literatura y el cine. Resulta evidente que, en el cine, los procesos pragmáticos son aquellos que realizan los emisores y destinatarios. En el ámbito cinematográfico, estos procesos son necesariamente fílmicos -con códigos eminentemente visuales, fotográficos, sonoros, etc.-, por lo tanto, el desconocimiento de los mismos (tanto por parte del emisor como del receptor) quiebra en parte ese proceso de comunicación que constituye la narración fílmica. En este punto resulta altamente reveladora la referencia apuntada por Jorge Urrutia:

La comunicación se establece, entre un emisor y un receptor, por medio de un mensaje, elaborado según un código perteneciente a un sistema de comunicación. Si el receptor no conoce el código del mensaje no puede ser comunicado y, por lo tanto, no existe como tal⁶⁹⁶.

Dicho de otro modo, los procesos de construcción de los significados, en términos de acumulación (legados a la repetitividad del mensaje) y en términos de omnipresencia (no tanto la difusión cuantitativa de los medios, sino los términos de "opinión" socialmente difusos), pueden estar alterados, al no poder decodificar lo plurisignificativo de la imagen. Ahora bien, si en el proceso de codificación y decodificación del emisor y del receptor, la comunicación y el modo en que esta se establece puede parecer, por razones obvias, la razón más importante de ser y existir del texto fílmico, existen otros factores a tener en cuenta. Generalmente, por ejemplo, en el cine de acción caracterizado por la presencia de un villano, una joven desvalida que rescatará al protagonista y un final

⁶⁹⁶ Jorge Urrutia, “Leer, conocer, filmar, decir”, *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 1999, pp. 21-36.

feliz -que incluye la unión del protagonista con la mujer “rescatada”-, los actores de este género suelen poseer unas condiciones físicas concretas, siendo una marca de captación y aceptación del público. Como se ha visto, frente a ellos, Borau propone actores muchas veces poco o nada conocidos, que distan de tópicos que atraigan a las grandes masas, siempre con historias arriesgadas. Si el enemigo de la creatividad es una crítica despiadada, lo cierto es que nuestro cineasta nunca ha tenido como piedra angular de su producción la búsqueda de propuestas atractivas para el gran público y por ende, para las productoras. Esto hace que las respuestas de los espectadores a sus textos puedan presentarse *a priori* no sólo dubitativas sino cerradas, negando la posibilidad de acceder al proceso comunicativo:

Desde el mismo momento en que uno acude a la sala de cine en la que el oscurecimiento nos distancia de la realidad, nos aísla de los procesos del mismo aparato, y más específicamente, las condiciones de recepción provocan un estado de regresión en el espectador que hace que se dé la susceptibilidad hacia la fantasía cinematográfica⁶⁹⁷.

De esta forma, cercanos a la teoría clásica de Víctor Sklovski, según la cual el arte es la manera de experimentar la condición artística de un objeto, y dada la opinión mayoritaria del receptor incapaz de valorar los textos filmicos de Borau de la manera esperada, la condición artística de los mismos parece incompleta. El acto comunicativo no llega a completarse, por lo que cabe preguntarse si es legítimo hablar de fracaso en la obra del autor. Ciertamente esto ocurriría si el autor, que, como ya hemos señalado, ha mostrado abiertamente su obsesión por la comunicación, renunciara a su manera de entender el cine para buscar el aplauso de un público complaciente. Por una parte, su cine se sustenta en una serie de normas estilísticas basadas en el realismo (entendido como verosimilitud de los acontecimientos), el montaje de continuidad, la invisibilidad de la narración, la reducción de la ambigüedad y la universalidad de las historias, por lo que se potencia la comprensión. Por otra parte, la multiplicidad temática de sus filmes implica la omisión de esquematismos y simplificaciones en su cine y, por tanto, la posición activa del espectador. De ahí que sus películas mantengan finales abiertos, en una clara invitación a los espectadores a culminarlos, a pesar de que con ello algunos se muestren decepcionados ante la responsabilidad que se les ofrece.

⁶⁹⁷ Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitner-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 173.

Finalmente, el cine de Borau es, en parte, un cine contemplativo, porque da predominancia al valor estético de las imágenes, pero también un cine significativo, en el cual los significados no vienen tanto del realizador –a la hora de imponer una visión concreta- sino del mismo mundo filmado. Es más, podemos afirmar que frente al tradicional enfrentamiento entre cine de contemplación y de significación, en cierta forma el cine de Borau –como el de tantos otros maestros- intenta adecuarse a ambos, circunstancia que hace más difícil la valoración de su cine por parte de espectadores menos activos en el proceso de lectura del texto fílmico. En cuanto a los motivos narrativos por los que no se valoraron ciertos filmes de Borau, tenemos que tener en cuenta no sólo la complejidad propuesta sino también la proliferación temática que se plantea en ellos. En líneas generales y atendiendo a las pocas habilidades que tiende a tener el espectador medio, podemos decir que cuanto mayor dispersión temática exista en una película, menor interés mostrará el receptor de la misma. Asimismo, el lenguaje cinematográfico de Borau no es nunca redundante, lo cual implica que el espectador tenga que mantener constantemente la atención. Del mismo modo, la complejidad de las imágenes y el gusto por la sutileza visual generan un desvío en el lenguaje cinematográfico estandarizado y causa “extrañeza”.

Como ya hemos señalado en varias ocasiones, su cine es de naturaleza clásica, si bien su visión renovadora impresiona la imaginación y la memoria, y como “testigo invisible” llama la atención sobre su forma expresiva⁶⁹⁸. La desautomatización (siguiendo el criterio del formalista ruso Víctor Sklovski), extrañamiento o desvío lingüístico que el espectador percibe no puede entenderse si no partimos de la idea de que todo elemento atípico, toda desviación, toda apertura enunciativa, ha de responder a una voluntad discursiva. El cine *boraniano* se perfila más inalcanzable para el espectador cuando aparece como elemento teórico superpuesto a la acción, generalmente relacionado con los momentos en los que los personajes se definen por lo que dicen más que por lo que hacen. La división del film en unidades pertinentes de

⁶⁹⁸ El “testigo invisible” hace referencia a la cámara como observador que puede ver un objeto o un acontecimiento por todos y cada uno de los lados, ángulos y distancias. En Frederick Y. Smith, “The Cutting and Editing of Motion Pictures”, *The technique of Motion Picture Production: The Physical Aspect. (A Symposium of Papers Presented at the 51st Semi-Annual Convention of the Society of Motion Picture Engineers)*, Nueva York, Interscience, 1942, vol. 39, núm. 11, p. 284-293. El “testigo invisible” se convierte así en omnipresente, dotado de una ubicuidad fantasmal. De esta forma, el testigo imaginario representa no sólo al espectador sino, principalmente, a la conciencia artística del cineasta. Esto no implica que aunque la cámara pueda ir a cualquier punto deba hacerlo. Así, el espectador ideal, según Ivor Montagu, “debe ser un posible espectador idealmente situado”. En Montagu, *Film World: A Guide to Cinema*, Baltimore, Penguin, 1964, p. 141.

lectura se apoya sobre tres criterios: unidad de lugar, de personaje y de acción o de tono (función dramática), y en las tres el lector puede encontrar obstáculos, a saber:

- Unidad de lugar: Se evita hacer un cine nacional buscando lo universal. Se oponen espacios y se plasman influyendo en los personajes.
- Unidad de personaje: Se prescinde de personajes planos y se muestra una amalgama variada de estos, huyendo de estereotipos más cercanos a un canon de belleza. Posicionamiento ético ambiguo (no hay héroes ni antihéroes sino personas).
- Unidad de acción o tono: Frente al cine moderno, y ante la ruptura de las normas clásicas de su discurso cinematográfico, marcado por los efectos especiales o por el histrionismo de los movimientos de cámaras o el gusto por ángulos abyectos que evidencian la presencia de un director, Borau aboga por la desaparición de la cámara. Del mismo modo, en su refutación del calificativo de modernidad, a través de la ostentación de los movimientos de cámara, se acerca al cine de Eric Rohmer, caracterizado por su sencillez y su agudeza intelectual y abogando también por la invisibilidad del director⁶⁹⁹. Como el propio director y guionista señalara en su momento: “Moderno es una palabra un poco envilecida. No hay que intentar ser moderno: Se es así si se merece [...]. No es por sus *travellings* o por sus encuadres rebuscados por los que se le considera un artista, sino por su voluntad de tratar los temas y por resaltar el punto de vista artístico sobre el técnico⁷⁰⁰.”

Estas unidades pertinentes se combinan de dos maneras o tipos de unidad narrativa para producir diversos segmentos autónomos:

- El segmento estático es el más frecuente; obedece esencialmente a la unidad de lugar y, accesoriamente, a la del personaje, vinculado a la escena o secuencia⁷⁰¹.
- El segmento “activo” está constituido por fragmentos más complejos y a menudo más largos que los precedentes, modelados y dominados por la unidad de acción y dependientes del lugar o del personaje. Conservan un espacio dominante y un juego de personajes que se combina libremente a medida que se desarrolla la acción⁷⁰².

⁶⁹⁹ Rohmer fue un intelectual de la *Nouvelle vague* francesa de posguerra y editor de la prestigiosa revista *Cahiers du Cinéma*, recordado fundamentalmente por tres filmes suyos: *Seis cuentos morales*, las seis *Comedias y proverbios* y los *Cuentos de las cuatro estaciones*.

⁷⁰⁰ Entrevista con Eric Rohmer, publicada en *Cahiers du Cinema*, núm. 172 (noviembre de 1965), incluida en el volumen *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1970. La obra es recogida también por F. Heredero, *op. cit.*, p. 211.

⁷⁰¹ Francisco Javier Gómez Tarín y Javier Marzal Felici matizan que este segmento estático “corresponde de una manera general a la “escena”, según Christian Metz (aunque ciertos ejemplos, de hecho cuando contienen diversas duraciones, apuntan mejor a la categoría de la secuencia)”, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰² Alan Williams, “Répétition et Variation. Matrices narratives dans *Seuls les anges ont des ailes*”, en Raymond Bellour (dir.), *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, pp. 234-235.

En ambas unidades, la belleza no se hace presente a través de la naturalidad, de la razón de ser y de la profunda lógica de las cosas y por tanto “no es algo formal o simplemente ornamental o aparente”⁷⁰³. Esa lógica es la misma que, a su vez, hace que la eficacia de un discurso esté vinculada a la capacidad de expresión y como nuestro autor apostilla: “eres más eficaz cuanto más y mejor te expresas”⁷⁰⁴. En ese sentido, Borau busca en las imágenes brindadas un *resumen expresivo*, siempre fiel a la idea del realismo como elaboración y superación de la realidad⁷⁰⁵. La cuestión estriba en saber si el espectador está preparado para descifrar las imágenes cinematográficas que se le presentan, o dicho de otra forma, si sabe ver, al tratarse de una capacidad que se adquiere. Algo similar a lo que le ocurre al protagonista de *Hay que matar a B*, que cree que es dueño de su destino, aunque pronto se dará cuenta de que no es tan libre como cree; aspecto también subrayado en *Niño nadie*, film en el que se acaba constatando que todo está ya escrito. Para llegar a esa conclusión, el espectador ha debido seguir a los personajes principales del film y acercarse a la personal “ontología de la imagen”, que recoge Borau para poder entender la coherencia textual global y alcanzar la auténtica dimensión del texto.

De esta forma, el cine de nuestro autor necesita establecer un pacto con el espectador, al que ofrece no sólo una historia, sino que, de manera más sutil, le obliga a resituarse frente a la pantalla e interrogarse sobre lo que se cuenta -por qué se cuenta, desde dónde y a quién va dirigida esa historia-. No se trata pues de centrarse en la descripción de situaciones, por veraces, reales o cotidianas que estas sean, sino en la narración. Se consigue así una comprensión intratextual e intertextual. Y es que cuando el tema se superpone a lo dramático, el espectador pierde concentración, siendo incapaz de acceder a esa desautomatización; quizá porque Borau no ofrece un cine netamente de tesis, dotándolo para ello de acción. En efecto, aunque su obra sea reflexiva, no tiene como único propósito plantear una discusión filosófica, artística o de otra índole para que los espectadores reflexionen al respecto. Dicho de otro modo, Borau pretende que las posibles reflexiones que se puedan extraer de su cine provengan de la acción, de ahí

⁷⁰³ Recogiendo las palabras del propio Borau citadas en F. Heredero, *op. cit.*, p. 208.

⁷⁰⁴ En la entrevista de Manuel Hidalgo en *Fotogramas*; citado por Heredero, *ibíd.*

⁷⁰⁵ Las comillas provienen del concepto ontológico que Borau concede a la imagen cinematográfica y a su búsqueda de la pureza expresiva: “Una imagen cinematográfica no es la reproducción de la realidad, sino su resumen expresivo. El reflejo mecánico y automático de la realidad no es una imagen, sino tan sólo la retransmisión de esa realidad”. Heredero, citando el Curso de Técnica de Guion Cinematográfico, organizado por el Ministerio de Cultura, La Filmoteca Española y el INEM en 1987, p. 204.

que no tenga conclusiones preconcebidas ni supedita la trama a un único objetivo final. Como él mismo ha manifestado: “El cine no es el arte de la descripción, sino una forma de expresión descriptiva a través de la acción”⁷⁰⁶. Esto provoca que el espectador tenga que estar muy atento a la descripción de los personajes a través de la acción, ya que la cámara no se recrea en describirlos, dando a conocerlos a través de la acción, pero teniendo en cuenta que “no se conoce a los personajes por lo que hacen sino que se los obliga a hacer cosas sólo para que se los conozca”⁷⁰⁷. Cuando el director exhibe su espíritu creador, irrumpiendo con un mundo personal propio, fronterizo y reflexivo, vinculado a temas sociales y a postulados cercanos al mito, el espectador parece rebelarse contra el carácter colectivo y socializado del cine, rompiendo la relación establecida y convencionalizada que supone el discurso cinematográfico. Se trata, en el fondo, del equilibrio en su obra entre la temática y su presentación formal clásica. La construcción que el espectador efectúa sobre el sentido de la obra tiende a obedecer en última instancia a la premisa fundamental de la coherencia textual.

En este sentido, en el caso de Borau, la valoración positiva o negativa de sus filmes dependerá, en gran medida, de la orientación ético-filosófica e ideológica del espectador. Además, esta indecisión se acentúa en nuestro autor al apostar por un cine siempre provocador, no sólo como reflexión acerca de la moralidad de sus personajes y de la sociedad en la que viven, sino por la manera en que se presentan las imágenes, que se convierten en símbolos. Borau defiende el cine de testimonio indirecto, al entender que todo texto fílmico, bueno o malo, da testimonio de su tiempo y de sus circunstancias, de los valores, el estilo, la moral o las preocupaciones que imperan en el momento de su realización. En opinión de Barthes: “El Texto es ante todo (o después de todo) esa larga operación a través de la cual un autor (un enunciador) descubre (o hace que el lector descubra) la irreparabilidad de su palabra y llega a sustituir el yo hablo por el ello habla”⁷⁰⁸. Y en Borau esto parte de su manera de entender el realismo más que la realidad, ya que “cuando la servidumbre a lo real se convierte en el único valor, la imagen se empobrece”⁷⁰⁹.

⁷⁰⁶ *Ibíd.*

⁷⁰⁷ *Ibíd.*

⁷⁰⁸ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 109.

⁷⁰⁹ En la “Entrevista de Fernando Trueba”, realizada en *El País*, 19 de septiembre de 1979.

Borau mezcla la fantasía con la muerte o el amor con el odio, mientras obliga al espectador a moverse en la delgada línea que separa lo moral de lo inmoral. Su amplio conocimiento sobre el cine hace pensar que se introduce por caminos más herméticos a la hora de narrar; precisamente por cuidar con excesivo celo cada palabra en el guion y cada imagen en la filmación. Cuando Borau señala que *Furtivos* “fue la más comercial porque resultó comercial”⁷¹⁰ reconoce su estupefacción ante el éxito que obtuvo la cinta. No obstante, en perspectiva, la película no puede desvincularse de un contexto histórico determinado. Ante esta realidad, se entiende que en el ejercicio práctico realizado [Anexo III], se vea *Furtivos* como metáfora de toda una época, en la que unos cazaban y otros sobrevivían furtivos, pero en la que todos de una u otra manera cazaban:

Cuando la estábamos haciendo, el director de fotografía, que era Luis Cuadrado, me dijo: “¿Pero tú te das cuenta de los que estamos haciendo? Va a ser un desastre, la va a prohibir la censura, haces de actor, no se sabe si hubo incesto o no...”. “Mira, José Luis, no me agobies porque todo eso ya lo había pensado antes de meterme en esto”. Yo pensaba que se iba a hacer contra viento y marea pero no que iba a dar resultado económico. Y el resto del equipo mismo, pero nos equivocamos⁷¹¹.

El autor subrayaba así la comprensión sin fisuras de su cine, siempre fiel a un mismo ideal y patrón, por lo que las preferencias del público en cierta medida le resultaban caprichosas. En cualquier caso, los textos de Borau, tanto por su manera de contar como fundamentalmente por sus temas y sus finales abiertos, implican la complicidad del receptor con el autor –no con los personajes- y le exigen un esfuerzo intelectual mucho mayor que el que haría frente a otro tipo de cine. La duda es si se podría calificar a sus filmes de herméticos, no tanto por sus características narrativas como por las características perceptivas del público. O acaso -y sin ánimo de propiciar miradas elitistas-, ¿no se puede establecer una diferencia entre un público cada vez más pasivo y mayoritario, frente a ciertos espectadores más exigentes? ¿No existe un espectador que ocupa un lugar más abandonado, en la medida en que se ubica en oposición a otro y, en consecuencia, más alejado de perspectivas críticas personales? Y ese posicionamiento del espectador medio, ¿no busca en cierta forma un “espacio inmoral”, al no abogar por historias individuales -que entiende ajenas a él- y al que sólo se le puede hablar desde su posición, con perspectivas generalizadoras, es decir, que sólo puede sentirse incluido o cercano al discurso fílmico cuando se hace referencia a él,

⁷¹⁰ Entrevista realizada por Isabel Bugallal, art. cit.

⁷¹¹ *Ibíd.*

con personajes con los que se vincula? Para este tipo de espectador todas las películas que probablemente vaya a ver irán siempre hacia una misma dirección, esperando ver idéntico desarrollo y desenlace. Cuando este espectador se aleja de una película, puede ser en parte porque esta le ha pedido un esfuerzo de reajuste. Los personajes de Borau se presentan con una subrayada ambigüedad, lo cual sólo favorece la identificación parcial del espectador, conforme se expresan más netamente las huellas singulares de esos personajes, que son como esbozos o siluetas. Por eso, la relación comunicacional que se produce en un tipo de espectador más activo con el texto fílmico que se le presenta siempre es dinámica, pudiendo pasar del acercamiento al distanciamiento y al posible desencuentro o viceversa.

En suma, tanto el protagonista de *Niño nadie* y el de *Hay que matar a B*, de alguna manera suponen una propuesta de modelos de estudio psicológico. Son personajes que intentan sobrevivir a sus fantasmas y miedos, pero que, en cierta forma, lanzan al lector una “indirecta envenenada”, ya que en ocasiones quizá están mucho más cerca de ellos de lo que querrían admitir. No existe, por lo tanto, una identificación catártica con los personajes, a pesar de que estos tengan un rico contenido humano⁷¹². Y es que, frente a los unívocos *happy end* tan americanos -como el cine mayoritario que se rodaba por aquel entonces en España-, los finales ambiguos de las películas de Borau no permiten resolver de manera definitiva los conflictos y las tensiones planteadas durante la trama o el transcurso de la acción. Ante la indefinición de los personajes, los lectores/espectadores se verán reflejados en sesgos de fragmentaria construcción textual, al presentarse seres que no son quienes quieren ser, sino que se hacen en la incoherencia, mostrando una visión antropológica del hombre incompleto. Qué duda cabe de que al espectador más conservador, cerrado a ciertas provocaciones, no le gustará este tipo de filmes. El tema del incesto familiar, llevado a cabo por Borau en sus historias, puede provocar en un espectador convencional cierto rechazo, sobre todo en ese final feliz de *Tata mía*, con el sugerente juego fetichista, que parece tener ciertos ecos *berlanguescos*, cuando los protagonistas, Elvira y Teo -el hombre-niño- aparecen disfrazados de doctora y paciente respectivamente⁷¹³. Conforme a lo expuesto

⁷¹² Puesto que el espectador gusta de identificarse con los personajes de la pantalla, cuanto más cerca estén estos de la manera de comportarse de las personas de carne y hueso —con sus defectos y virtudes— más hondamente calarán sus problemas en el ánimo del público.

⁷¹³ En la misma época en que vimos este film, se presentó *Tacones lejanos* de Almodóvar, dentro de una sección de cine de género realizada en Bucarest. Es interesante comprobar cómo gran parte del alumnado

y dado que el cine opera psíquicamente en un espacio imaginario, creando simulacros que satisfacen los deseos del autor y del espectador, se aprecia cómo en la superposición de la percepción y representación de sus filmes existe una posible descompensación.

Para efectuar de manera adecuada el ejercicio de descodificación comunicativa que supone el cine, el espectador debe introducirse imaginariamente en ese mundo ficcional, llegando, incluso, a formar parte del mismo. Por ello, el análisis de los elementos que caracterizan el distanciamiento entre espectador y obra permite comprender en parte por qué el cine de Borau no siempre gusta. En este sentido, cabe recordar la dificultad de empatía del espectador con los personajes que encarnan actores *amateurs*, noveles o sin el narcisismo propio de “las estrellas”. En efecto, los personajes presentados son poseedores de un inflexible juego de pulsiones vitales que el expresionismo cinematográfico ponía en práctica, tales como el sentimiento de culpa o de venganza. Junto a esta característica y siempre conforme a la media y medida del espectador, el universo de Borau puede tener mayor dificultad para espectadores no acostumbrados a este tipo de cine por las siguientes razones:

- Por su **complejidad narrativa**, pudiendo parecer elitista –hacer cine sólo para unos pocos-, por su eclecticismo y multiplicación de mensajes. En *Niño nadie*, con un lenguaje más literario, la complejidad se incrementa todavía más, generando una mayor dificultad y una mayor densidad narrativa en una narración que intenta contar numerosas cosas.
- Por su manera de **congeniar lo fantástico y lo real**, ofreciendo un discurso mítico pero veraz; así como en la manera de trabajar y combinar los principios de ficción con modos de construcción realistas. Un rechazo a lo distinto y original conforme a la mentalidad conservadora que prevalece en el espectador.
- Por su **transgresión temática**. Por la aparición de “tabúes” (incesto) o el protagonismo de personajes que no son ni héroes ni antihéroes, sino más bien personajes mediocres o grises, que viven en los infiernos. Los

personajes de *La Sabina* o de *Niño nadie* no son lo que parecen, ni tampoco lo que los espectadores quieren que sean.

- **Rechazo a las normas sociales**, transgrediéndolas en un medio como el cine, tan proclive a la moralidad. Sus propuestas heterodoxas del sexo y la pasión, como manera de definición de los personajes y no como ingrediente en “tipos de cine receta” tienden a chocar con las expectativas del público. El sexo se presenta así vinculado a un lenguaje de violencia, a partir de su peculiar visión del mundo, como reflexión para transformar la realidad en ficción y viceversa.
- Finalmente, Borau, como autor con una base teórica consolidada, **no se deja guiar por modas**. Nuestro cineasta considera que, en un terreno creativo, no se pueden hacer las cosas por moda, ya que esta se pasa por definición, y cuando las películas se pasan de moda, “se quedan desnudas”⁷¹⁴. Esto puede hacer que sus textos resistan muy bien el paso del tiempo, pero que *a priori* el público deseoso de seguir las modas se sienta más atraído por otras propuestas que parecen –aunque no lo sean– más contemporáneas.

De esta manera y atendiendo a lo expuesto, el espectador “menos curtido” presenta cierta dificultad en la comprensión de las películas de Borau, incapaz de permanecer atento y extraer los mensajes postulados en el discurso cinematográfico. Los sutiles detalles de sus filmes, plenos de significaciones para los que -no sólo puedan, sino también- quieran verlos, tan inusual en el panorama cinematográfico, dificultan el acercamiento a los mismos. Por otra parte, si consideramos la inferencia como un proceso deductivo y por tanto lleno de significación, es posible que el espectador pueda interpretarlos a partir de su propio bagaje⁷¹⁵. Siguiendo el planteamiento de Graciela Reyes y aplicándolo al discurso cinematográfico, el

⁷¹⁴ Marisa W. Ringer, “José Luis Borau: «Todos los directores deberían pasar por la publicidad»”, entrevista citada, noviembre 2005. En la propia entrevista, Borau ha apuntado: “Yo me acuerdo cuando el dios era Fassbinder...y ahora sus películas cada vez se ven con mayor dificultad. Hay que hacer lo que a cada uno le salga de las narices (por no decir de otro sitio), y entonces por lo menos tendrá un valor personal, sustantivo”.

⁷¹⁵ J. Thomas ha señalado la necesidad de no confundir los conceptos de “implicatura” e “inferencia”. Según la autora, el hablante genera intencionadamente una “implicatura” que puede ser o no entendida por el oyente. Mientras, por su parte, la inferencia es la correspondiente deducción por parte del oyente. En Jenny Thomas, *Meaning in interaction: an introduction to pragmatic*, London, Longman, 1995, p. 58. Esta misma perspectiva, a modo de “transposición”, podría aplicarse al cine.

espectador podría elaborar “ciertas premisas para llegar a una conclusión que se sigue lógicamente de esas premisas”⁷¹⁶. Esto explica en parte que los alumnos adopten un mayor interés por estos textos, al realizarse la visualización en un medio didáctico, del mismo modo que los espectadores que evalúan los textos fílmicos de nuestro director en las distintas páginas de internet son seguidores de la obra del director. Por el contrario, el espectador medio en general no ha mostrado gran interés por los últimos textos dirigidos por Borau. Me refiero aquí a *Niño nadie* y *Leo*, como pone en evidencia el poco eco que ambas tuvieron en los cines, frente a otras del mismo autor como *Furtivos* o *La Sabina*. Pero quizá es conveniente dar un paso más para percatarnos de que si, en su momento, el cine de Godard intentaba hacer transparente el proceso de creación, en contra de la ilusión, para mezclar innovaciones anteriores tales como las ofrecidas en su momento por Eisenstein en la utilización de símbolos (de ahí que sean más conceptuales), en Borau, el mosaico de signos de sus textos refleja la disminución en la capacidad receptora del espectador. O dicho de otro modo, el estudio de la respuesta del espectador en sus textos constata la idea de que el cine ha sido ciertamente más convencional que revolucionario y esto es, en parte, por el calado conservador del destinatario.

3.4.2. La crítica

*Tiemblen después de haber leído.*⁷¹⁷

Todo trabajo de análisis textual requiere dos pasos previos en aras de la honestidad de quien lo lleva a cabo: desvelar desde dónde se efectúa la interpretación –nos referimos a los parámetros ideológicos, teóricos o socio-culturales de los que se parte- y con qué fines se realiza. Borau siempre ha defendido su independencia –“otra cosa es que acierte o no”-, al referirse a su trabajo de crítico durante los años cincuenta o sesenta en los momentos en los que trabajaba en el *Heraldo de Aragón*: “La crítica de los periódicos de entonces era vergonzosa, incluso te intentaban comprar”⁷¹⁸. Esta

⁷¹⁶ *Ibíd.*, p. 56. Desde este planteamiento, a partir de una determinada información de la que dispone el receptor, ya sea falsa o verdadera, puede deducir otras igualmente válidas o erróneas.

⁷¹⁷ Frase con la que nuestro autor concluyó su discurso de ingreso en la Real Academia Española. Como apunta el propio realizador y ha recogido Esteve Rimbau, en un artículo titulado con esta misma frase, esta habría sido extraída de las páginas del semanario humorístico *La Codorniz*: “Así que «tiemblen después de haber leído», según recomendaban las viejas páginas en huecograbado, marrón y rosa, de *La Codorniz*. Pensándolo mejor, este discurso debería haberse llamado El Cine «frente» a nuestro lenguaje. Aunque, de momento, tal y como está, vale”. En José Luis Borau, *op. cit.* p. 52

⁷¹⁸ En la entrevista concedida a Sergio F. Pinilla, *op. cit.*

personalidad que mantuvo como cinéfilo es la misma que lo define como cineasta y es en esencia en la que debe apoyarse un análisis de las críticas que en su momento tuvieron sus filmes.

Atendiendo especialmente a sus primeros filmes y a la opinión de la crítica especializada, podemos observar una evolución de la misma hacia posturas cada vez más conformes, teniendo su punto culminante con *Furtivos*; si bien, a la muerte de Borau, volvieron a aparecer diversos artículos en medios de comunicación que subrayaban su valor como cineasta. Respecto a su primer trabajo presentado en la gran pantalla, *Brandy*, a pesar del interés que despertó en algunos medios, se puede decir que, a grandes rasgos, la crítica no lo vio con “buenos ojos”. Como apuntaba en su momento José Luis Egea:

Yo creo que pasará sin pena ni gloria en nuestras salas y en el conjunto cinematográfico del año. No significa apenas nada. Es como si Borau hubiese recibido un segundo certificado de capacidad, frío y burocrático, que le acreditase como director de cine. Habría que ver sus próximos filmes para saber qué hay detrás de su nombre⁷¹⁹.

Aunque fue una idea generalizaa, cierto es que otra crítica, como la brindada desde las páginas del *ABC* en su momento, no la consideraban tan desmerecedora y a pesar de señalar que abordaba una temática “trivial”, veían de manera positiva su primer trabajo:

Llevado con buena técnica y perfecta observación de personajes y detalles, hasta resolver el desenvolvimiento de aquellos y la efectividad de éstos con sencillez y fino estilo, que se advierte incluso en las secuencias de los más violentos episodios. Asimismo, ha conducido a los actores el novel director con personalidad artística suficiente [...], como igualmente consigue con acierto en el ritmo de la acción que culmina en la expresiva fotografía en color por la que puede conceptuarse de realización notable la primera película dirigida por Borau⁷²⁰.

Nuestro autor comenzaba de manera “poco halagüeña” su relación con la crítica, que, en líneas generales, tampoco sabría valorar sus siguientes textos fílmicos, hasta su repentino éxito con *Furtivos*⁷²¹. El film, *Concha de Oro* en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y gran éxito en parte por su oposición a los límites de la censura

⁷¹⁹ “*Brandy* (1964). Un western ibérico”, *op. cit.*, p. 156.

⁷²⁰ A. S., “*Brandy*”, *ABC*, 4 de diciembre de 1964, p. 62.

⁷²¹ Un éxito que ya pronosticaban algunas de las críticas vertidas al calor de su presentación: “*Furtivos*, la mejor película de la escasa y accidentada carrera del director y productor José Luis Borau”. En *Historia del cine español*, *op. cit.*, p. 358.

en los comienzos de la Transición española, cosechó éxitos a nivel nacional e internacional. A pesar de que su visualización se había intentado impedir y permaneció archivado durante seis meses, de San Sebastián, exigiendo su exhibición en el certamen y amenazando con que si este se impedía, no se proyectaría ninguna otra película. De nuevo el contexto había puesto en jaque al propio film, por lo que no es de extrañar que el conocimiento de este siga siendo un elemento fundamental que explica el significado total de la obra de Borau.

Tras el reconocimiento de *Furtivos* en el panorama internacional, se incrementó la fama de Borau fuera de España con la nominación al Óscar a la mejor película extranjera por *Mi querida señorita* (1973) y Hugo de Plata y Bronce de Chicago (1973 y 1975), consolidándose más aún con el Catalina de Oro del Festival de Cartagena de Indias (1975)⁷²². Este reconocimiento llegaba a su máximo auge con el Premio Luis Buñuel a la mejor película española de la década 1970-79 por *Furtivos*, el Oso de Plata de Berlín por *Camada negra* (1977), la Medalla de Oro del Festival de Nueva York por la serie de televisión *Celia* (1994) y el ansiado Goya al mejor director por *Leo* (2000). Pero ¿quién podía entrever que *Furtivos*, “tan duro como generoso”, siendo una historia oscura, sórdida y desoladora de pasiones frustradas y reprimidas pudiera alcanzar tal éxito?⁷²³ Sin embargo, el film no sólo interesó al público español y extranjero, sino también a la crítica nacional e internacional en diversos marcos de festivales internacionales.

En líneas generales, tras el éxito de *Furtivos*, la crítica seguiría con mayor detenimiento, expectación e incluso ansia –al demorarse tanto sus proyectos- la trayectoria del cineasta que, desde 1975, aparecería consolidado como autor independiente difícilmente encasillable. Si bien sus siguientes filmes despertaron ciertas consideraciones y elogios en la crítica, “el intrincado ramaje” de *Río abajo/On the line* hizo que muchos críticos no la supieran entender y la “sepultaran al infierno de la serie B y los telefilms”⁷²⁴. Así de contundente se expresa Luis Martínez de Mingo cuando recuerda por ejemplo la crítica de Manuel Alcalá, quien la calificaba de una cinta

⁷²² El Óscar fue concedido a la película de Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía* (1972).

⁷²³ “Pocas películas españolas se han atrevido a ser tan duras y generosas al mismo tiempo, a seguir acompañando a sus criaturas hasta tales extremidades –sin miedo a que eso distanciara al espectador o desanimase de pasar por la taquilla- [...] Borau ‘se la jugó’”. En Miguel Marías, “Saturna devorando a su hijo”, *Furtivos, Borau, op. cit.*, p. 180.

⁷²⁴ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 195.

“aceptable, distraída y comercial⁷²⁵”. De esta forma, la película permaneció apátrida, al no ser considerada “suficientemente artística para ser europea” ni “comercial para ser americana⁷²⁶”.

En el caso de *Tata mía* esta falta de interés quizá se debió al excesivo refinamiento intelectual. Una comedia inteligente que para Miguel Marías suponía “el reconocimiento tácito de su valía como puntal de primer orden dentro de las tendencias narrativas del cine español [...] no sólo en España”⁷²⁷. José Luis Guarnier diría de ella, en el momento de su estreno, que a la vez era “una inteligente comedia de observación, una bastante insólita historia de amor, en la que subrayaba la buena interpretación de los protagonistas”⁷²⁸. Antonio Lara, por su parte, destacaría como virtudes que era “muy compleja y enormemente difícil [de interpretar], por encima de su aparente sencillez”⁷²⁹.

Tras esta experiencia, once años después volvería a la actualidad cinematográfica con *Niño nadie*, fiel a su manera de no buscar lo explícito, lo cómodo o lo fácil. Con este nuevo film, la crítica en general lo tacharía de denso, “con un desequilibrio entre los temas y el tratamiento”⁷³⁰. Reaccionaba así de manera fría al intento de Borau de generar nuevas propuestas, distantes de su cine anterior. Más implacable aún se mostraría Manolo Marinero, crítico de *El Mundo*, quien vapulearía duramente el film ante la falta de verosimilitud de los personajes⁷³¹. En este sentido, el papel del crítico puede motivar al espectador a la hora de ver o no un determinado film -especialmente cuando vierte comentarios extremos (favorables o desfavorables)-, pudiendo originar fallos y éxitos comerciales de filmes, más allá de la promoción que estos hayan tenido. Sin embargo, sin profundizar en el impacto real de las críticas en la recaudación en taquilla, si la crítica se aleja de apoyar tendencias más independientes y de descubrir valores ocultos, nuestro cineasta se distancia también de ella. La argumentación que la crítica especializada tiende a hacer no se sustenta tanto en el tratamiento audiovisual -las imágenes y el tratamiento de ellas- como en el contenido, al

⁷²⁵ *Ibíd.*

⁷²⁶ *Ibíd.*, p. 196.

⁷²⁷ Miguel Marías, “Borau en la frontera”, *op. cit.*

⁷²⁸ José Luis Guarnier, “*Tata mía*”, *La Vanguardia*, 6 de febrero de 1986.

⁷²⁹ Antonio Lara, “*Tata mía*”, *Ya*, 23 de diciembre de 1986.

⁷³⁰ “*Niño nadie*, fábula sobre el escepticismo”, *Cine para leer*, Bilbao, Mensajero, 1997, pp. 420-422.

⁷³¹ Como recoge José María Caparrós, *op. cit.*, p. 61. Este crítico e historiador cinematográfico es especialmente duro con la cinta, señalando que “se sufre durante toda la proyección, en aras a la denodada búsqueda de su autor, que se declara admirador de Ortega y Gasset y Unamuno”, *ibíd.*

entender que no se necesita diseccionar cada una de las secuencias propuestas, por lo que textos de mayor densidad que promueven nuevas miradas e interpretaciones tienden a quedar más desvalidos. En ese sentido, el cine de Borau no persigue miradas unívocas, sino que busca un público exigente y comprometido, por lo que en ocasiones se le ha tachado de excesivamente intelectual.

En este sentido, cabe cuestionarse el papel de la crítica y su influencia en el público, sobre todo en un momento en el que todavía no existía una sobreabundancia de opiniones respecto a los estrenos y reestrenos y se imponía la concepción de Jean-Luc Godard sobre el crítico, según la cual la función de este consistía en hacer visible lo invisible. Ciertamente Borau tuvo valoraciones positivas, en especial en *Furtivos*, con la que la crítica fue unánime, como se aprecia en la reseña de José María Carreño: “Recomiendo *Furtivos* a todo espectador que esté interesado en comprobar que, de vez en cuando, el gran cine y la nacionalidad española son compatibles”⁷³². Del mismo modo, a nivel internacional, la cinta cosechó grandes valoraciones, como supone la crítica de María Romero realizada desde Chile: “Es una película fuerte, impresionante, realizada con maestría, magnífica muestra del gran cine español que impera en este momento”⁷³³. Por su parte, con el estreno ese mismo año de *Hay que matar a B* la crítica también tendía a ser favorable⁷³⁴:

- *Hay que matar a B* es muy superior a muchas de las películas extranjeras del mismo tipo que vemos en nuestras pantallas (Alonso Sánchez, *Hoja del lunes*).
- Hay pocas ocasiones de acercarse al conocimiento de obras de la seriedad y el interés de *Hay que matar a B*. (Diego Galán, *Triunfo*).
- [...] Si el complot tuviese nuestro país por escenario, *Hay que matar a B*. resultaría explosiva, tremenda. Y en el fondo lo es. Sólo necesita que el espectador haga la trasposición que Borau no podía, en manera alguna, hacer. (Santos Fontenla, *Informaciones*).

⁷³² Recogida a su vez por Diego Galán en su artículo “Censores contra el bosque”, *El País*, 29 de marzo de 2003. En la presentación de *Furtivos* en la colección de cine en DVD.

⁷³³ María Romero, “Drama edípico. *Furtivos*”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 28 de mayo 1978, p. 45. De entre las críticas internacionales destaca la de Gustavo Montiel Pagés “*Furtivos* de José Luis Borau”: “Pero la más sorprendente de todas las películas españolas presentadas hasta ahora, es *Furtivos*, primera cinta que se conoce en México de José Luis Borau. En principio, *Furtivos*, sobresale como una tragedia rural en la que las relaciones de la violencia y el salvajismo con una noción de pureza original, parecen determinar el círculo agobiante de contactos emocionales entre los personajes (...) El cuadro rural que Borau nos ofrece y su excelente resolución formal, se muestran, por mucho, como lo más sobresaliente, hasta ahora, de todo lo presentado por los cineastas españoles durante la semana”. En *UnoMásUno*, México D. F., 26 de septiembre de 1978.

⁷³⁴ Todas estas críticas están recogidas en el anuncio que se hacía de *Hay que matar a B* en el *ABC*, 1 de julio de 1975, p. 119.

- Como final, me permito recomendar esta película a los amantes del cine en cuanto cine... (Arroita Jáuregui, *Arriba*).
- Una obra maestra (José María Carreño, *Fotogramas*).

A pesar de estas valoraciones positivas, lo cierto es que conforme continuó la carrera de Borau la crítica en general, salvo importantes y significativas excepciones, se fue olvidando del cineasta o peor aún, se manifestó contraria a sus textos, en especial en *La Sabina*, *Río abajo/On the line*, *Tata mía* y *Niño nadie*, filmes todos ellos de evidente originalidad narrativa. Así, sólo tímidamente con su último texto filmico, la crítica volvería a acordarse del cineasta, ya que hasta entonces se había manifestado más interesada en ensalzar cintas que luego serían éxitos absolutos –con honrosas excepciones como Aranda, Bollaín, Coixet, Erice...etc- y servir de engranaje al mecanismo de la oferta y la demanda, cómplice del complejo empresarial dominante, mientras se margina a ciertos autores más independientes. Poco antes de su muerte, Borau volvió a vivir cierto reconocimiento mediante diversos homenajes, algo que generaba una reflexión crítica no exenta de ironía: “con el paso del tiempo te vas haciendo sin quererlo un clásico. Los premios tienen que deberse a que vamos quedando pocos y por eso nuestros nombres cogen más relieve”⁷³⁵. Con su fallecimiento, diversos especialistas e historiadores del cine rescatarían del olvido su cine y su figura, para poco después volver a caer en él y configurarse como un *raras avis*. Realidad que no deja de mostrar que, en muchas ocasiones, lo raro no supone más que “una forma de comprender insuficientemente”⁷³⁶.

Esta realidad contrasta con un autor que pule una y otra vez el guion (o los guiones), con el fin de que cada detalle tenga su sentido y valor en una interpretación plurisignificativa. Cada encuadre, cada mínimo movimiento de cámara, cada longitud de plano, deberá responder a una longitud exacta y representativa, que deberá haber sido estudiada de la misma manera que las frases del guion, la selección de los personajes, la localización de decorados y localizaciones o el montaje final. El propio Borau, en su experiencia como crítico del *Heraldo de Aragón*, no dejaba de admirar “la honradez

⁷³⁵ Marta Caballero, “José Luis Borau: «Me he convertido en un clásico sin querer»”, *Elcultural.es*, 17 de julio de 2010.

⁷³⁶ Pedro Salinas, “Góngora. La exaltación de la realidad”, en *Ensayos de literatura hispánica, I* «La literatura española moderna», 1943, p. 196.

encomiable” de los directores que se atrevían a realizar textos arriesgados y honestos⁷³⁷. Y es esa misma honestidad la que la crítica más cercana a su cine ha sabido aplaudir.

En este sentido, ante su trabajo como crítico en las páginas del citado periódico, cabría preguntarse si las propuestas de nuestro autor valdrían como modelo de recepción –espectador modélico– de su propio cine. Sus comentarios críticos mantienen por un lado una disciplina –que convierte el análisis en una empresa científica– y por otro una percepción determinada, siguiendo las directrices señaladas por Francesco Casetti y Federico di Chio⁷³⁸. En este sentido, sus críticas siguen su ideario cinematográfico, ya apreciable en esa época y se hacen en torno a un mismo esquema, empezando con el análisis del guion, para luego fijarse en la manera de proceder del director y acabar hablando de la interpretación de los actores. Analizando sus artículos, se puede vincular su manera de proceder con la de otros críticos como Ricardo Bedoya y Federico de Cárdenas, al apuntar, descubrir y señalar los valores de la expresión cinematográfica y el sentido que se genera a partir de ella. En sus artículos, Borau era consciente del papel fundamental que desempeñaba su trabajo ante el lector y el autor, seleccionando y transformando las informaciones contenidas en el film, conforme a su manera de entender el cine. De ellas se deduce cómo ya, en esa época, el autor se alejaba de un cine conformista e insustancial por su falta de originalidad (*La culpa la tuvo el otro*, de Lucas Demare, 1954); mostraba su crítica a cierta literatura conformista y su adaptación a la gran pantalla (*Rebeldía*, de José Antonio Nieves Conde, 1953, que adaptaba una comedia dramática de Pemán, *La luz de la víspera* y que contaba en su guion con Torrente Ballester) o a postulados folcloristas y sentimentalistas (*Dulce nombre*, Enrique Gómez, 1952); criticaba la falta de unidad (*El cerco del diablo*, Arturo Ruiz Castillo, Edgar Neville, José Antonio Nieves Conde, Enrique Gómez y Antonio del Amo, 1951) o la falta de rigor técnico (*Laguna Negra* de Arturo Ruiz Castillo, 1952). Borau no escatima en usar el filo de su pluma cuando perfila sus críticas, apreciándose ya una manera singular de entender el cine. Es necesario constatar que en su papel de crítico no tenía en cuenta el sistema de hábitos y expectativas de los espectadores, si

⁷³⁷ Crítica a *La dama marcada* (*The President's Lady*, Henry Levin, 1952), recogido en *Un extraño entre nosotros*, *op. cit.*, p. 273.

⁷³⁸ Casetti y Di Chio, *op. cit.*, p. 30.

bien estos podían encontrar en él a un crítico más honrado y competente que los empresarios, más preocupado por la honestidad de su opinión que por el mercado⁷³⁹.

En cualquier caso, qué duda cabe que las críticas de un cine tan personal como el suyo garantizan, en cierta medida, críticas de todos los gustos y calados. Interpretaciones que han hecho que sus filmes se pierdan en la historia del cine español, cuando la visión de los críticos ha sido negativa, o sean rescatados, cuando ha sido positiva. Conforme a lo visto, podemos afirmar que la falta de un reconocimiento amplio, y sobre todo duradero, a su obra marcó toda su carrera, y Borau tuvo que ver cómo se sucedían los fracasos y los triunfos pasajeros, tan incomprensibles los unos como los otros. *Leo*, por ejemplo, no por ser la última y llegar en un momento de especial atención de los medios al cine nacional, corrió mejor suerte. *Furtivos* quedaba lejísimo y la retahíla de reproches vertidos contra todas las que hizo a continuación, especialmente su trabajo anterior en *Niño nadie*, había sido abundante.

Tras su muerte, poco a poco la crítica ha intentado esclarecer su cine, simplificando lo complicado, apreciándose como unívoco lo que tiene sentido múltiple, algo que explica en cierta medida el afán de este trabajo. Así, la revaloración de su cine hizo que autores como Miguel Juan Payán valoraran de *Furtivos* su “excelente mirada crítica a España en su faceta más primitiva y cruel, más incontrolable y brutal, y en definitiva más terrible”⁷⁴⁰, evocando de alguna manera la elogiosa crítica aparecida en las páginas del *ABC* por Antonio Colón:

Justificados todos los premios recibidos, *Furtivos* es una de las mejores películas españolas que hemos visto en los últimos años; hace, sobre todo camino para nuestro cine y camino auténticamente español, y alinea el nombre de Borau junto a los de Víctor Erice, Pedro Olea, Saura; es decir de aquellos de los que podemos esperar un auténtico renacimiento de nuestra cinematografía⁷⁴¹.

⁷³⁹ Esta honestidad se refleja en su crítica realizada en la primera prueba de ingreso en el I.I.E.C.: “El segundo ejercicio era escrito y consistía en hacer la crítica de una película que nos pasaban previamente. Aquel año fue *La balade de Berlín*, de Stemmler, que yo había visto, y me resultaba fácil escribir sobre ella. Salí del ejercicio satisfecho. Pensaba: Qué bien, con cuánta sinceridad me he expresado, reconociendo, por ejemplo, que nunca he podido ver *Sinfonía de una ciudad* o *El doctor Mabuse*, dadas nuestras circunstancias, o no hablando del montaje de *El acorazado Potemkin* (referencia obligada entonces para demostrar que se sabía del arte cinematográfico)”. En *Film Ideal*, 61, 1 de diciembre de 1960, pp. 8-9.

⁷⁴⁰ La cita de Miguel Juan Payán está recogida en la obra coordinada por Hilario J. Rodríguez (*op. cit.*), en la que al final de la misma aparecen citas de la crítica española (pp. 311-314). Ésta en concreto responde a la presentada por el autor en el estudio de *Las 100 mejores películas españolas de la historia del cine*

⁷⁴¹ Antonio Colón, *ABC*, 19 de noviembre de 1975, p. 50.

Esas purificación y complejidad temáticas llevan a otros críticos, como Antón Castro, a considerar *Niño nadie* y *Leo* como “catastróficas y sobre las que lo más generoso que cabe hacer es pasar por encima de ellas de puntillas”⁷⁴², manifestando el pensamiento de parte de la crítica que sigue viendo su cine como un legado de claroscuros. Ante esta realidad, cabría aludir a las reflexiones de Ortega y Gasset en *El Espectador*, donde reclamaba una conmovida apelación a un público de *amigos en el mirar*, un tipo de lector que se interesara por las cosas, independientemente de sus posibles consecuencias, cualesquiera que ellas fueran (morales incluso) y esté dispuesto a contemplar la mirada en el espacio narrativo y el trabajo de la cámara a la hora de determinar el ojo del espectador. Borau busca receptores reflexivos y pacientes que se complazcan en perseguir la fisonomía de la narración en toda su delicada y compleja estructura. Unos espectadores que no tengan prisa, advertidos de que toda opinión justa es larga de expresar; unos espectadores que sean capaces de volver a los temas que se han encontrado en el texto y repensarlos; unos espectadores, en definitiva, que sean receptivos y estén dispuestos a apreciar un mundo más insólito que el de los filmes que generalmente invaden las carteleras. El hecho de que un film no sea reducible a su “contenido” o a un mensaje, no significa que sea un recipiente vacío que podemos llenar con lo que nos interese. Cualquier película transmite la visión del mundo y la de Borau es una mirada rica en matices y lecturas. Como crítico, nuestro cineasta descubrió que existe una conexión entre coherencia, interpretación y aceptabilidad. Ciertamente la estructura y la tipología de todo texto –sea filmico o no- están vinculadas a los procesos cognoscitivos de los receptores, al ámbito contextual y a las expectativas del espectador. Por tanto, es evidente que no hay un concepto absoluto de realidad o de mundo -y por ende, de entender el cine- sino modelos de realidad o modelos de mundo. Pero no todas las interpretaciones poseen el mismo valor. Como afirma Umberto Eco, respondiendo al pragmatismo de Richard Rorty, si bien puedo usar un destornillador para hacer girar un tornillo, abrir un paquete o rascarme el interior de la oreja, para esto último es más adecuado un bastoncillo recubierto de algodón; y, en cualquier caso, nunca podré usar un destornillador en lugar de un cenicero⁷⁴³. En este sentido, el modelo de cine propuesto por Borau precisa de un receptor difícil de encontrar.

⁷⁴² En el artículo “Un largo y tortuoso camino en pos de un cine personal” de Antón Castro, recogido en la obra coordinada por Hilario J. Rodríguez, *op. cit.*, p. 96

⁷⁴³ Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose, *Umberto Eco, Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty*, Bompiani. Milano 1995 pp. 173-174.

4. EL CONTEXTO FÍLMICO

*¿Qué puede hacerse, como en el caso de Borau, cuando el talento y la honestidad no pueden desarrollarse mínimamente, y todas las estructuras destinadas teóricamente al desarrollo de la cinematografía no hacen más que enfrentársele?*⁷⁴⁴

En un apartado anterior nos hemos acercado tímidamente a una perspectiva sociológica del cine de Borau, conscientes de que la Sociología se presenta como una de las teorías metodológicas más utilizadas en el estudio del cine. Creemos que resulta especialmente interesante estudiar el cine como industria y, en particular, cómo el “cine boraniano” se enfrenta al mundo industrial como espacio extrafílmico capaz de influir en el texto. Nos adentramos aquí en un campo que abarca los aspectos socioeconómicos, los rasgos de la realidad social, los procesos colectivos y el mercado. Un campo que se centra en esencia en los modos de producción y consumo, más allá de la emisión y la recepción del mensaje en sí, aspectos que, aunque pertenecerían a la contexto extratextual del film, pueden ser estudiados como marca concreta inscrita dentro del propio espacio textual.

4.1. El contexto industrial. La producción

*Mi querida señorita y Furtivos fueron las dos únicas películas con las que gané dinero*⁷⁴⁵.

La producción es uno de los hechos fundamentales de la obra audiovisual, como proceso ordenado y lógico, con reglas racionales para favorecer la creación, sin el cual -dentro de la industria audiovisual- resultaría imposible plantearse la creación cinematográfica⁷⁴⁶. Parece inviable, en este contexto industrial, alcanzar todas las posibilidades del texto fílmico si no se atiende a una organización especializada que

⁷⁴⁴ Diego Galán, “Furtivos”, *Triunfo*, 670 (2 de agosto de 1975).

⁷⁴⁵ Palabras del propio Borau, recogidas por Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁴⁶ Ramiro Gómez B. de Castro, “Veinte años no es nada”, *Calidoscopio*, 5 (junio de 2002).

sistematice y controle todos los procesos de creación de un film, independientemente de la mayor o menor libertad que se otorgue a los autores.

Los problemas extratextuales en alguien como Borau, que tenía una idea muy clara de lo que quería contar y cómo hacerlo, suponían un auténtico desafío. Por mucho que nuestro director intentara controlar el futuro film en la fase inicial del guion, las condiciones materiales del rodaje transformaron en muchas ocasiones lo pensado inicialmente, teniendo que dar paso a la improvisación y a la creatividad, ante la necesidad de adecuarse a imprevistos de toda índole, como la censura o incluso las condiciones climatológicas, si bien fue la causa económica la que más mutiló sus obras⁷⁴⁷. Algo que le ocurrió incluso tras el éxito alcanzado con *Mi querida señorita*, confirmando el bajísimo nivel de los productores y distribuidores en España cuando nadie le quiso producir *Hay que matar a B*⁷⁴⁸. Situación en parte comprensible si tenemos en cuenta que, por lo general, si el productor quiere hallar a particulares que le anticipen el dinero para la producción de una película, debe ofrecerles garantías suficientes de éxito comercial -o lo que es lo mismo, concesiones- y, como hemos visto, este no era el caso de nuestro autor. A este respecto, conviene citar los motivos dados por el propio Borau, cuando le han preguntado cuál cree que es el motivo por el que, pese a su prestigio, no encontró financiación para sus proyectos:

Desconozco la “mise en valeur”, ese arte que dominan los franceses. Me siento incapaz de convencer a quien tengo enfrente y, claro, me aburro de intentarlo. Después del tremendo éxito comercial de *Furtivos* -casi tres millones de espectadores- no encontré quien quisiera poner el dinero en otra película mía, y bien sabe Dios que lo intenté. Sólo una compañía estatal sueca aceptó coproducir conmigo. Paso por ser un buen guionista y, fíjese, ni siquiera he vendido nunca un guion a nadie. Durante años llevaba guiones a productores que me decían: “Esto es muy bonito, José Luis, pero no dará un céntimo en la taquilla”. Lo curioso es que la mayoría de ellos estaban perdiendo dinero a manos llenas con sus apuestas “comerciales” y varios

⁷⁴⁷ Se puede afirmar que, en parte, el cine siempre resulta un documental del proceso o intento de construcción del texto fílmico y de las diferencias entre lo que se escribe inicialmente y el resultado audiovisual.

⁷⁴⁸ El propio Borau ha comentado que cuando él y Armiñán fueron a proponer *Mi querida señorita* a la Warner española por mediación de este último, quien tenía por aquel entonces un contrato pendiente con la productora, a nuestro autor se le subió “la sangre a la cabeza” cuando uno de los interlocutores se permitió el lujo de comentar que se trataba de una nueva versión de la *Tía Carlos* –una comedia ligera del autor británico Brandon Thomas que había sido llevada a la pantalla por Julio Roeset (*La tía de Pancho*, 1917) y Augusto Fenollar (*La tía de Carlos en minifalda*, 1967)-, según se recoge en la entrevista de Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 101.

acabaron en la ruina. Por eso decidí tirar por la calle de en medio y hacer la guerra por mi cuenta⁷⁴⁹.

Del mismo modo, Luis Tosar en el homenaje personal que le hace a Borau (en el artículo “El inventor de todo esto”), señalaba esa difícil convivencia entre contar historias y producirlas:

Le iba la vida en el cine, en el suyo, en el del autor. Por eso llevaba años sin rodar, porque no podía soportar que hacer una película ahora dependa de si has encontrado una forma de convencer a los inversores de que el producto es bueno. Supongo que la palabra producto provocaría urticaria al que ha aportado algunos de los mejores títulos de nuestra cinematografía y ya estaba el genio un poco mayor para andar rascándose⁷⁵⁰.

Resulta evidente que el objetivo de la industria cinematográfica no es el cine como arte o lenguaje, ni siquiera el entretenimiento, sino el interés lucrativo y, muchas veces, con vistas a este interés, apuesta por productos mediocres que no dan respuesta en taquilla. Es a este objetivo -y no a otro- al que van encaminados los mecanismos de producción que tienden a inundar la industria cinematográfica. Ante esta premisa, es fácil entender el carácter excepcional que supone la productora “El Imán” de Borau o la fundación que lleva su nombre para dar la oportunidad de conocer a nuevos autores. Una postura a contracorriente, más aún si se entiende que, dado que el dinero es el gran motor de la industria del cine, la premisa fundamental es que los productos fílmicos se adapten al gusto de los públicos, con el fin de ser rentables. Como se sabe, la franja de espectadores comprendida entre los 16 y 25 años es la que se considera como mayoritaria en términos de consumo. Hacia ella va dirigida el cine industrial. Frente a estos filmes, las propuestas diferentes provienen de los productores y directores independientes que logran imponer y mantener sus criterios, como ocurre con nuestro director.

Por otra parte, Borau era plenamente consciente de lo que supone el oficio de ser productor, por lo que plantea con sumo cuidado los sistemas de organización, las complejísimas tareas de producción, cuyos errores pueden tener fatales consecuencias, especialmente si se cometen durante el rodaje, como ocurrió en *Río abajo/On the line*, y debe, además, saber de antemano dónde está el receptor de su cine y a qué público

⁷⁴⁹ Javier López Rejas, entrevista a José Luis Borau, "Al cine español le faltan mercados y le sobran subvenciones", Tercer Festival de Málaga en *El Cultural. El Mundo*, 24 de mayo de 2000.

⁷⁵⁰ “El inventor de todo esto”, *El Mundo*, art. cit.

deberá destinar su mensaje. En este sentido, y a pesar de que su trabajo como productor apenas haya trascendido, merece la pena destacar que su valor en este campo no sólo es atribuible a su posicionamiento frente a proyectos propios y ajenos, sino a su trabajo creativo, siguiendo el paradigma inequívoco de algunos de los grandes productores norteamericanos. Esta realidad, unida a sus profundos conocimientos cinematográficos, fue la que le permitió establecer un diálogo creativo, consecuente y enriquecedor con los directores con los que trabajó. En el fondo, parece que una producción audiovisual es la ayuda a un proyecto que requiere financiación y que ha de ser distribuido y exhibido para obtener un beneficio económico. Sin embargo, lo cierto es que en el cine actual resulta fundamental la figura del productor que se involucra en todas las fases del desarrollo y creación del proyecto cinematográfico, esto es, la figura del productor creativo.

En el caso de nuestro cineasta, al congregar las funciones de productor y director y tener que ocuparse de cuestiones relativas al dinero -la contratación o el comercio-, la dificultad de centrarse en su cometido fundamental -contar historias- resulta incuestionable. La adscripción a las labores de producción de buena parte de los directores ha sido necesaria ante la inexistencia de modelos industriales y “operadores” comerciales que ofrecieran su trabajo al autor. Así ha ocurrido, por motivos obvios, con autores que trabajan textos fílmicos menos comerciales y más arriesgados. He ahí la razón por la que creadores míticos como Stanley Kramer decidieron combinar este tipo de trabajo con el de director. Citando a Lewis, “al igual que los buenos directores, los buenos productores son escasos”⁷⁵¹. El propio Borau confesó que hizo el trabajo de productor porque no le quedaba más remedio si no quería dejar de hacer lo que más le gustaba: rodar. Ciertamente nuestro autor no se conformó con producir sólo sus textos, también fue consciente siempre de la dificultad que suponía “vender” los textos fílmicos. Experiencia que comienza tras un primer largometraje, hecho de encargo, moviéndose en las limitaciones propias de este tipo de producción en España, limitando las posibilidades expresivas del director. Condiciones que mellaban el trabajo por el desajuste de presupuesto, medios de rodaje y por qué no decirlo, de metraje y de tiempo. En efecto, Borau señala la falta de tiempo para rodar en condiciones óptimas como una de las posibles interferencias en el texto fílmico:

⁷⁵¹ Jerry Lewis, *El oficio de cineasta*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. 54-55.

Había que acabar una tarde con dos actores italianos que se volvían a su país a la mañana siguiente y no quedaba tiempo para cumplir la planificación prevista en los dibujos que siempre suelo hacer el día anterior. Incapaz de resolver el apuro de otra forma, monté un travelling circular en torno a Paola Bárbara y el otro actor en cuestión y deje que ellos se despacharan a gusto con el dialogo. Un travelling circular, un movimiento gratuito de la cámara, perceptible hasta para los ojos más indulgentes, y encima en una película del Oeste. Aun ahora, al recordarlo, me siento como San Pedro cuando canto el gallo⁷⁵².

Esa “traición” a las normas de su lenguaje cinematográfico era hacer uso de un barroquismo o movimiento innecesarios. Técnica, dicho sea de paso, que en aquella época estaba mucho más generalizada y que para el autor suponía un artificio sólo superable por el *zoom*: “Ahora es muy frecuente oír a críticos y directores rechazar el travelling óptico pero hace veinte años (en los años sesenta, pues la cita es de los ochenta) parecía el colmo de la modernidad”⁷⁵³.

Como se ha señalado en el capítulo referente a la construcción del guion, todo proyecto comienza con la intención de producir algo que está más o menos definido. El guion supone, en este sentido, la base del proyecto audiovisual y sólo en función de él podrá elaborarse posteriormente el proceso de producción. Sin embargo, en la convivencia de ambos cargos, productor y director, en una misma persona, es evidente que la “trama” tenderá a complicarse. Cuando uno decide llevar una idea a la pantalla, como ocurre en todo proyecto industrial, es necesario responder no sólo a las preguntas de calidad sino también de coste y plazo⁷⁵⁴. El hecho de que Borau sea su propio productor hace que padezca doblemente cualquier modificación del texto fílmico por problemas contextuales, ya sea antes, durante o después de tener realizada la obra fílmica. Obsesionado con temas como el lenguaje, sigue de cerca los pormenores de un

⁷⁵² Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.* p. 61. Por su parte, *Crimen de doble filo* se abre con un elegante travelling que, en apenas unos segundos, describe con transparencia y precisión el entorno del desdichado personaje principal.

⁷⁵³ *Ibíd.*

⁷⁵⁴ Sin ánimo de aburrir al lector y sin pretender abordar aquí un lenguaje fundamentalmente empresarial, es necesario recordar que para saber cuánto va a costar hacer “determinado producto” en un tiempo concreto, hay que prever las actividades que necesariamente requerirán su preparación y ejecución, así como el personal y los medios necesarios, deduciendo el coste de cada actividad para poder considerar su viabilidad. En los casos en los que el factor determinante o crítico es el dinero, estos cálculos se realizarán en torno al presupuesto existente, siempre jugando con las variables de tiempo y calidad. En lo que concierne a Borau, esta premisa aparece como invariable en todos sus textos, en los que ha tenido que comprobar que si bien prever es absolutamente necesario, no es totalmente suficiente, como ocurrió en su tortuosa aventura americana en *Río Abajo/On the line*. Este ejemplo muestra cómo el guion no siempre supone la premisa con la que proyectar el proceso de producción, sino que más bien es el dinero el que desgraciadamente, en muchas ocasiones, permitirá o no, en última instancia, llevar a término el texto fílmico deseado.

problema que si bien puede resultar cotidiano a la hora de traducir los textos a otros idiomas, en el caso de obras suyas como *La Sabina* puede modificar drásticamente el mensaje originario. Así, dado que en España no existía la tradición de ver un texto fílmico en versión original, no se marcan las diferencias entre los andaluces y el grupo de ilustrados británicos, menoscabándose tanto la verosimilitud del texto fílmico como la coherencia y, en cierta forma, la comprensión del mismo. De esta forma, los extranjeros no acaban de encajar en la versión española y parecen obligados a explicarse, amarse y odiarse en un idioma que no es el suyo. Frente a esta idea de la dificultad lingüística, para exportar sus obras (o importarlas como en el caso de *Río abajo/On the line*), Borau se presentaba como un productor que intentaba convivir con el cine norteamericano, aprovechando en parte sus mecanismos y planteando proyectos que buscaban ampliar el horizonte de la recepción, en pos de un público más internacional. Consciente de que la tarea de producir y distribuir en muchos casos equivale a padecer, se ve obligado a aceptar la “vocación de productor” para mantener su espacio de libertad y no doblegar sus ideas. Ante esta realidad, tan sólo le cabe la resignación, teniendo que empezar, tras la realización de cada nuevo texto fílmico, un nuevo periplo:

Desgraciadamente, si tienes la condición de productor, tienes que verlas para intentar venderlas a los distribuidores. ¡Eso es terrible! Esto no me pasa a mí solo, le pasa a todos los directores, excepto a ese tipo humano de director narcisista que hasta le gustan sus errores. Le dices: Hombre, fulano, yo creo que aquí... Y te responde: “Pero si esto es fantástico”⁷⁵⁵.

Esta obligación le impidió en muchos casos poder embarcarse en un nuevo proyecto fílmico, por lo que su situación de productor volvería a influir en el texto futuro. Es necesario recordar que Borau –a pesar de que sus relaciones con García Escudero nunca fueron especialmente estrechas- formó parte de la Junta de Clasificación; su postura netamente beligerante frente al cine más acomodaticio y convencional se iba quedando en una posición nada halagüeña ante el entramado industrial establecido⁷⁵⁶. Los dos primeros largos de Borau, *Brandy* y *Crimen de doble filo*, se realizan precisamente cuando el espíritu mayoritario de la Junta no se lleva demasiado bien con el IIEC. Esto hizo que el posicionamiento de nuestro autor le granjeara enemistades con productores por aquel entonces muy importantes, como

⁷⁵⁵ Borau, en *Camisa ajena*, *op. cit.*

⁷⁵⁶ Como indica Heredero, los criterios de García Escudero eran considerados demasiado sesgados y parciales por parte de Borau, por aquel entonces recientemente titulado de la Escuela, pero con unas concepciones sobre el cine ya bien forjadas, *op. cit.*, p. 55.

Tusell, Manzanos o Goyanes. La situación de la industria conformista, incapacitada para crear una alternativa renovadora en el campo productivo del NCE, va acercando a Borau hacía un precipicio en cuyo fondo se haya la resignación. Años después, con ese talante crítico que siempre le caracterizó, manifestaría su opinión ante la esclerotizada industria del momento:

Los distribuidores piensan que el público tiene menos entidad de la que tiene y se niegan a correr ningún riesgo. Los productores no se salen de lo que les imponen los distribuidores. Los directores estamos de espaldas a la compleja realidad del país. Toda persona se cree que puede escribir un guion. Los actores tienen, en el mejor de los casos, una preparación y una educación deficientes, etcétera. De esta situación sólo se puede salir con un gran esfuerzo de voluntad, y con mucha humildad, pensando que se hace una película para dar un pequeño paso hacia adelante, pero no para redimir el país⁷⁵⁷.

En la coyuntura de los años sesenta, en la que se forjó su espíritu combativo como productor, la situación de colapso se fue agravando, dejando pocas salidas para los productos del NCE, con fracasos comerciales notables. Como apunta Antón Castro, llegó un momento en el que “resultaba muy ridículo para la Administración financiar un producto que ni siquiera llegaba a ver la luz”⁷⁵⁸. En ese momento, con el comienzo de la ruptura del sistema, se produce la conocida polémica con *Platero y yo* (Alfredo Castellón, 1964) que sería desestimada por Borau; situación que provocaría un duro enfrentamiento en el seno de la Junta, llegando a ser acusado por Goyanes de acaudillar un “grupito” que quería cargarse el cine español⁷⁵⁹.

Es normal, por lo tanto, que en más de una ocasión Borau manifestara su escepticismo con los cauces del cine industrial y más aún si tenemos en cuenta que no le gustaba verse obligado a producir sus propios trabajos⁷⁶⁰. En cualquier caso, como ya hemos comentado antes, esta realidad le obligaría a fundar su productora retomando la

⁷⁵⁷ Declaraciones de José Luis Borau en Antonio Castro (ed.), *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

⁷⁵⁸ *Ibid.* El autor continúa: “Se trataba de encontrar un cauce que permitiese la exhibición de tales filmes y eso fue lo que resolvió la Orden del 12 de enero de 1967”. En esta situación de crisis, a excepción de determinados textos como *La madriguera* de Saura, *Nueve cartas a Berta* de Patino, *Del rosa al amarillo* de Summers y *Mañana será otro día* de Camino, este tipo de textos fílmicos apenas era apreciado por el público español.

⁷⁵⁹ Heredero, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁶⁰ *Europa Press*, 9 de agosto de 2002. En la misma entrevista se aseguraba que hacer cine “es dolent perquè és una professió dura i perillosa” (“duele porque es una profesión dura y peligrosa”). Un escepticismo que encuentra su origen en la experiencia propia, y que es consecuencia de su inteligencia: “la inteligencia lleva al escepticismo” (palabras de Borau en la entrevista realizada por Antón Castro, “Infancia, vocación y primeras experiencias”, en *Un extraño entre nosotros*, *op. cit.*, p. 142).

primera experiencia comenzada ya en 1960, cuando recién graduado de la EOC fundaba su propia cooperativa⁷⁶¹. En esta nueva productora -con nombre tan *senderiano*- se realizaron trabajos independientes, sosteniendo los ya citados cortometrajes de alumnos suyos como Jaime Chávarri, Diego Galán o Gonzalo Herralde y actuando en ellos más bien como productor de corte americano que español⁷⁶². Así, opinó e intervino en las cintas con mayor o menor profusión, quizá manteniendo cierto complejo de profesor con los directores noveles que ya habían dejado de ser sus alumnos, sin menoscabo de las posibles mejoras en el rodaje y el escenario. Junto a la producción de cortos y largos de autores que habían sido alumnos suyos, intentando ofrecerles un trampolín hacia la profesión, como señala acertadamente Luis Martínez de Mingo, se producirían otro tipo de proyectos más ajenos a nuestro cineasta, como *El monosabio* y *Adiós, Alicia*, así como trabajos dirigidos por otros directores, pero en los que se implicó de manera muy evidente al margen del posible riesgo, como es el caso de *Mi querida señorita*⁷⁶³. Del mismo modo apostaría por *Camada negra* consciente de que al margen de la oposición que presentaron ciertos grupos ultraderechistas contra el estreno del film, existía un público que pedía y merecía un cine crítico que se hiciera eco de esa España intransigente y radical⁷⁶⁴. El cine y la política parecían coincidir en el rechazo al rupturismo, marginando a los directores más transgresores, mientras se encauzaba a la mayoría de la población hacia el centrismo. Tanto la propia transición que experimentaba la cinematografía española como la política desarrollada en favor de producciones más homogéneas y universales, limitaba una transcripción de acontecimientos más heterogénea como los que mostraba *Camada negra*. Un cine que, en esencia, mostraba una actitud rupturista tanto en la forma como en el contenido, en

⁷⁶¹ En los primeros cortometrajes, los citados *El noveno* y *Torerillos* del salmantino Patino, invertiría en cada uno de ellos 25.000 pesetas, como apunta Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 144.

⁷⁶² La evocación del nombre de esta productora con la obra de Sender sería sin embargo casual, según apuntó Borau. Por otra parte, durante los diez años que mantuvo esta productora filmó sobre todo anuncios y produjo películas de otros directores, siendo también por esta época cuando empezó a trabajar como profesor de guion de la Escuela Oficial de Cinematografía, lo cual no le impidió realizar su primera película, ya con su propia productora, *Hay que matar a B*, dejando constancia de la precisión en su estilo minucioso en la dirección, la construcción de la historia y el montaje. Para más datos consúltese el apartado del contexto histórico.

⁷⁶³ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 145.

⁷⁶⁴ Se trata de un silencio voluntario e impuesto que evidencia aspectos no recogidos por la filmografía nacional como las asiduas concentraciones de radicales en la Plaza de Oriente los 20-N. Como señalaba Ángel S. Harguindey, se trataría de la censura administrativa y la cerrazón de los empresarios privados, los dos escollos a los que debía enfrentarse *Camada negra* y, por extensión, “toda la filmografía apasionada y digna del cine español”. En “Las dificultades extracinematográficas de *Camada negra*”, *El País*, 23 de agosto de 1977.

su denuncia del lado menos visible y marginal de la Transición, en el que se incluirían los trabajos de cineastas como Eloy de la Iglesia, Paulino Viota o Antonio Drove.

En cualquier caso, la valentía que mostraba Borau a la hora de apostar por textos fílmicos poco convencionales en el panorama cinematográfico del momento se advierte en toda su filmografía, sin excluir su obra más paradigmática, *Furtivos*, con su empeño personal por llevar a la gran pantalla un “drama rural”, para continuar en *La Sabina* con una nueva ambientación agreste en la que plasmaba una amalgama de nacionalidades en versión original, a pesar del riesgo que eso implicaba. Con el objetivo de presentar siempre propuestas nuevas se aleja de posturas anquilosadas y conformistas y produce *Adiós, Alicia* con capital venezolano; la ausencia de éxito en este proyecto no le desanimará para dar un salto definitivo a América con su personal proyecto *Río abajo/On the line*. Un film en el que los problemas financieros y extrafílmicos llegarían a paralizar el proceso de creación. El día de su estreno en Madrid, Ángeles García se hacía eco de las dificultades de toda índole –no sólo económicas– con las que se había tenido que enfrentar Borau:

Mientras el tema del dinero se resolvía -recordaba Borau- nos lanzamos a la loca aventura del rodaje. Teníamos el dinero justo para rodar seis semanas. Sólo podíamos rodar en otoño porque el clima de Texas es tan tórrido que en verano la gente se asfixia. Sólo podíamos rodar en otoño. Empezamos a rodar el 4 de noviembre y las lluvias torrenciales empezaron a caer el 7 y para no cesar hasta Navidad⁷⁶⁵.

Finalmente, el periplo comenzado en 1980, en su encuentro con Barbara Probst Solomon -fascinada por *La Sabina*-, tras las constantes reescrituras del guion, frustraciones y problemas económicos, veía la luz en las salas españolas el 8 de noviembre de 1984⁷⁶⁶. En cualquier caso, el contexto fílmico incidiría en el resultado final del texto ante el paréntesis de cerca de un año, y si bien este apenas se resentía, los imprevistos económicos con la coproductora estadounidense fueron importantes: “Una compañía, la International Film Investors, que era la productora de ese país que intervino en *Gandhi*, que también era coproducida por Inglaterra y la India. Teóricamente era una coproducción española en un tercio y americana en los dos

⁷⁶⁵ Ángeles García, 8 de noviembre de 1984, *op. cit.*

⁷⁶⁶ Cabe destacar cómo, a pesar de que la escritura y las sucesivas reescrituras del guion fueron realizadas por José Luis Borau, en los créditos aparecía Barbara Probst Solomon como coautora de un argumento inicial que llevaba por título *One morning for pleasure*.

tercios⁷⁶⁷. Al final, los problemas administrativos de la parte americana hicieron que la compañía no pudiera invertir ni un dólar en el proyecto de Borau. Así fue como nuestro autor tuvo que encarar los costes junto con su socio Steven Kovaks. Sobre este particular, el propio Borau explicó las dificultades que atravesó:

Lo que hice ese año es sufrir, hasta extremos que no quiero recordar. Cuando pensaba que había invertido todo lo que tenía —y lo que no tenía— en un film inconcluso (y un film inconcluso no existe) y que nada podía hacerse con él... ¡Eso era sufrir! Además, pude comprobar lo dura que es la vida profesional de Hollywood; lo terrible que es salir a buscar inversores. O distribuidores... El miedo que hay frente al director europeo, el miedo a la inseguridad, a lo incierto. Y los que habiendo contribuido en una mínima parte querían quedarse con el film como compensación [...] ⁷⁶⁸.

Estos problemas financieros, que continuaron a lo largo de toda su cinematografía, desvelan las perpetuas contradicciones y vaivenes eternos en los que se mueve la precaria industria del cine español, y que no dejaron de acompañar a Borau en sus últimos proyectos, lo cual obligó al cineasta a dilatar sus películas más de lo esperado. Así lo revela el tiempo transcurrido entre *Tata mía*, *Niño nadie* y *Leo* y la dificultad que tuvieron estos filmes en ser distribuidos. Por otra parte, si los últimos años de su historia “son una crónica”, los últimos proyectos de Borau son “una crónica silenciada”. Así pues, es de obligada referencia la cantidad de obras frustradas que no pudo llevar a cabo por falta de medios económicos y que de alguna manera continuaron frustrándose hasta el final de su carrera. Hecho que cobra mayor significación por su importante labor en la producción de textos ajenos y arriesgados. Entre esos proyectos frustrados resulta especialmente significativa la posibilidad que tuvo de trabajar con Buñuel, en la versión cinematográfica que quería realizar de *La casa de Bernarda Alba*. La obra pretendía ser coproducida por Gustavo Alatríste y Borau y dirigida por el director de Calanda; sin embargo, el proyecto se rompió en 1977. Más “quebraderos de cabeza” le supondría el intento de llevar a cabo *Pantaleón y las visitadoras*, la obra de Mario Vargas Llosa que todavía no había tomado forma de novela, algo que haría en mayo de 1973, pasando posteriormente a la gran pantalla, pero sin contar con nuestro cineasta como director. Esta frustración también alcanza a *La pajarita de oro* (cuyo guion terminó en mayo de 2003); una comedia que narra las vicisitudes de un comercio familiar de provincias, que se llama así y que intenta sobrevivir a finales del siglo XX, al mismo tiempo que cuenta la historia de un muchacho que entra a trabajar

⁷⁶⁷ Entrevista con J. A. Mahieu, *Fotogramas*, 1.698 (junio 1984), p. 17.

⁷⁶⁸ *Ibíd.*

de botones y, a fuerza de trabajo y de constancia, consigue enamorar a la hija del dueño. Junto a ese rodaje fallido estaría *Las hermanas del Don* (terminado en agosto de 2004 junto a Rafael Azcona), una pretendida vuelta a su origen cinematográfico, con la presencia del río para narrar una historia sobre la prostitución de inmigrantes rusas. Ninguna encontraría un productor que les permitiera ver la luz⁷⁶⁹.

4.2. La publicidad

La publicidad, vinculada e incluida en el mundo de la producción, se muestra fundamental en el proceso industrial en el que se envuelve el texto fílmico. En un mundo tan mediatizado como el nuestro, supone un factor decisivo para que el público quiera ver el film. Tras la realización y el montaje, el director se encontrará con un determinado producto sobre el que deberá efectuar una prudente campaña de publicidad, muy selectiva, porque muy probablemente se habrá gastado todo su dinero en la realización del texto fílmico. Rodeado por un entorno comercial de alta competencia y especialmente agresivo, Borau deberá adoptar determinadas decisiones más vinculadas al mundo empresarial y al marketing, siendo más importante el continente que el contenido, es decir, lo vendible de un texto que lo que realmente implica y contiene. Como es lógico, según intervengan unos u otros elementos, el texto fílmico tendrá una mejor publicidad a priori. Convive aquí la expectativa generada por el espectador, al haber creado un tipo de estímulos ante las obras de un determinado director o de nombres que le parezcan relevantes en el equipo de creación, con la publicidad y los mecanismos que el cine como industria tiene para generar o potenciar esa expectativa.

En efecto, la industria publicitaria constituye un eje fundamental para poder llevar el texto fílmico a las pantallas. Nadie niega la importancia que juega la publicidad en una sociedad tan mediatizada como la nuestra. Es capaz de alterar no sólo la percepción que el espectador tiene de la película antes de visualizarla, sino que puede influir en sus criterios, sobre todo si se trata de un público joven. Preguntado sobre la

⁷⁶⁹ En esta lista, quizá podría incluirse un posible último proyecto, mencionado no hace mucho tiempo por Gutiérrez Carbajo en "José Luis Borau: Mis películas son como una caja china, esconden muchos secretos", *Turia*, art. cit.: "Sabemos que lo estaba escribiendo en 2007 cuando un pequeño accidente le dejó inmovilizado. «Sí, ese no me he atrevido ni a volver a mirarlo. Iba más por esa línea de hacer una película simplemente de fascinación, de gente que la identifica consigo o con sus vecinos y hermanos y al mismo tiempo que no haya un argumento complicado. Eso es muy difícil de hacer»" (en palabras de José Luis Borau, p. 334).

situación actual del cine español, con ocasión de un homenaje a Ovidi Montllor celebrado en Palma de Mallorca, Borau manifestaba que la crisis del cine español era algo perpetuo, aunque apuntaba que los motivos variaban, pudiendo ser de orden económico o industrial y planteando como problema fundamental “la superpotencia” de la industria americana, contra la que era muy difícil competir⁷⁷⁰. Junto a esta función de la publicidad existen, como veremos a continuación, otros elementos extrafílmicos que condicionan la buena o mala acogida del texto. En cualquier caso, en el mercado cinematográfico, los filmes de Borau serán considerados “malditos”, empezando por *Hay que matar a B*, la cual, por culpa de un pésimo lanzamiento, pasó “poco menos que desapercibida” y fue retirada de TVE el día de su estreno comercial, “con lo que parecía continuar su maldición”⁷⁷¹.

Más allá de la publicidad o del marketing que giran en torno al producto fílmico, existe un horizonte de expectativas por parte del espectador respecto a un cineasta. Obviamente, los agentes que influyen en esa expectación sobrepasan con mucho al director e incluso al discurso narrativo esperado, abarcando a un público más entendido o especializado, al posible guionista, al director de fotografía, al productor o incluso a la obra literaria, si se trata de una transposición. Pero lo cierto es que si algo tiende a convocar al espectador en el cine son las posibles estrellas, un tema “de moda” y una adecuada promoción del film. De esta manera, así como existe una expectativa por parte de la productora que se encarga de distribuir los distintos rollos fílmicos por las salas de cine, estas también se acogen a las suyas propias en función de la demanda del público. Es destacable cómo, a pesar de que Ventura Pons anunciaba allá en 2000 que *Leo* era la mejor cinta de ese año, y del posterior reconocimiento en premios –el citado Goya, Premio Especial del Jurado del Festival de Cine de Málaga y Fotogramas de Plata–, el texto no lo tuvo fácil para llegar a estrenarse en Zaragoza y Aragón⁷⁷². Situación que recuerda las grandes dificultades externas con las que, por lo general, han tenido que enfrentarse los textos de Borau –al margen de que no siempre llegaran a acusarse en la

⁷⁷⁰ En un artículo de *Europa Press*, el 13 de abril de 2005, con motivo de su participación en el homenaje al cantautor valenciano, que había actuado en *Furtivos* y *La Sabina*, en el décimo aniversario de su muerte.

⁷⁷¹ Según la crítica vertida en “El cine en casa”, crítica del *ABC*, cuando se estrenó en la televisión 10 años después de su rodaje, el 2 de febrero de 1983, p. 85.

⁷⁷² Finalmente el propio Borau presentaría el texto en los Cines Palafox.

sala de proyección-, determinantes tanto en su parte comercial como, por ende, en su biografía personal⁷⁷³.

En esa suerte de expectativas, cabe atender a las preferencias del público, tan dados a buscar entretenimiento y diversión, así como a la publicidad que se dio a los filmes de Borau y la competencia con la que estos se encontraron en las salas cinematográficas. En este sentido, parece evidente que si una cinta se adecua mejor a “la ley de la demanda” será mucho más exitosa, de igual manera, si cuenta con un mejor marketing y una crítica positiva, el film generará nuevos y mejores estímulos al posible espectador. Obviamente, al margen de la publicidad, el producto cuenta de antemano con unas expectativas que se generarán según sea la popularidad y crítica de la que gocen los personajes que intervienen en el film; en las que se incluiría la del director, la propia temática del film y la manera que tiene el autor de contar la historia, siendo referente esencial en este sentido su pasado filmográfico y su eco en la “masa social”. Ambos factores se complementan, dado que según la opinión pública que exista sobre el director y su predilección por una temática u otra, existirá un mayor o menor acercamiento por parte del espectador.

Esta realidad se hace patente en un director como Borau, quien (insistimos una vez más en ello) ha creado una filmografía con sello, con una impronta propia y en definitiva con “significado propio”, caracterizada por una valoración de la imagen muy particular, alejado del cine de masas⁷⁷⁴. Una persona hecha por y para el cine, que a pesar de las serias dificultades para llevar a cabo sus propuestas fílmicas, supo ser lo suficientemente discreta como para, aun siendo director de la Academia y tener mayor eco en los medios de comunicación, no salir en los mismos con asiduidad -a no ser por motivos profesionales o de promoción- y evitar darse publicidad⁷⁷⁵. Con el fin de

⁷⁷³ *Río abajo/On the line* se estrenó en la Filmoteca Municipal de Zaragoza en octubre de 1984, con el propio Borau como traductor de la versión inglesa.

⁷⁷⁴ Especialmente reveladora resulta la opinión de Bense a este particular: “Los elementos estéticos... no son algo, sino que significan algo... (pues) lo bello es aquello en lo cual la obra de arte supera, trasciende la realidad... El concepto del signo y de los universos de signos se nos manifiesta más rico más profundo y más complejo que el concepto de apariencia”. M. Bense, *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, pp. 24, 37 y 42.

⁷⁷⁵ Aunque en este trabajo no se ha podido abordar su labor en la Academia, cabe mencionar cómo desde la misma reavivó las publicaciones de la institución, renovando las anteriores e impulsando nuevas propuestas. El empeño por llevar a cabo estas publicaciones ponía en parte en evidencia el vacío institucional y la falta de compromiso para apoyar al cine, no sólo con hechos, sino con el reconocimiento y el soporte académico necesarios, que ayudara a generar una perspectiva crítica nacional del medio. Por

contextualizar esa manera de “ir a contracorriente” de Borau, cabría analizar con cuántos filmes españoles tuvo que competir y cuáles de estos, con temáticas paralelas, tuvieron éxito. En este sentido, merece la pena recordar que, aunque entre 1982 y 1995, fueron escasas las óperas primas españolas que se colocaban en la cabecera de las diez películas con mayor recaudación, desde 1996 se elevaría el porcentaje de estrenos nacionales, produciéndose un aumento en la referida lista, con algún resultado espectacular como consecuencia, en parte, del marketing y de seguir el paradigma de “receta española” que aúna comedia plana con planteamientos grotescos como es el caso de Torrente⁷⁷⁶. Un cine alejado de las características de los textos fílmicos de Borau, que tiende a acaparar la nueva ley de oferta-demanda del mercado y que se hace eco en un público mucho más convencional y pasivo. La elección de un actor o una actriz supone asimismo un condicionante en el espectador, pues muchas veces su imagen representa un icono para la sociedad. En el caso de Borau esto complica la accesibilidad a sus películas, ya que al margen de su buen gusto por la selección de actrices especialmente carismáticas, muchas veces trabajó con actores menos conocidos, evitando el peso condicionante de las estrellas e intercalando su trabajo en numerosos casos con actores *amateurs*⁷⁷⁷.

otra parte, uno de sus mayores méritos en la Academia del Cine Español fue que el cine iberoamericano pudiera optar a los premios de la institución, algo que resalta su perspectiva internacionalista.

⁷⁷⁶ Algo totalmente nuevo en el cine español -quizá sólo comparable a Paco Martínez Soria-, cuyo éxito daría pie a una pentalogía cinematográfica dirigida y protagonizada por Santiago Segura, que abarcaría más de quince años: *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998), *Torrente 2: Misión en Marbella* (2001), *Torrente 3: El protector* (2005), *Torrente 4: Lethal Crisis* (2011), *Torrente 5: Operación Eurovegas* (2014). Paralelo a este éxito se encontraría el cosechado por *Ocho apellidos vascos* (2014) de Emilio Martínez-Lázaro, la cual a mediados de abril de 2014 se había convertido en la película española más vista de la historia de España, con más de 6,5 millones de espectadores, y la segunda con más recaudación en España, con más de 38 millones de euros como señala Gregorio Belinchón en “*Ocho apellidos vascos* ya es la película española más vista de la historia”, *El País*, 21 de abril de 2014. A finales de año, la cinta cerró con casi diez millones de espectadores y cerca de 60 millones de euros recaudados y en 2015, cuando Mediaset España estrenó la película en sus dos principales canales rompería todas las expectativas, siendo según algunas fuentes “La tercera película española más vista de la historia con casi 8,3 millones”. En *FormulaTV* disponible en el link <http://www.formulatv.com/noticias/51028/ocho-apellidos-vascos-tercera-pelicula-espanola-mas-vista-historia/>

⁷⁷⁷ Volvemos a señalar aquí cómo algunos de sus personajes estuvieron encarnados por actores o actrices identificables por la mayoría de los espectadores; aunque, en la mayoría de los casos, representan una amalgama de personajes con los que difícilmente se identificará el público. Este podría ser, en parte, uno de los motivos que explicarían la mala acogida que sufrió *Niño nadie*, con un crisol de personajes de cierta dificultad empática, que levantó críticas distantes y que alcanzan su máxima contradicción en el protagonista, un héroe poco atractivo, envuelto en la piel de un actor expresionista de gran peso. En contraposición, se situaría la elección de Javier Batanero para interpretar a ese vigilante de seguridad en *Leo*, que escogió por su perfil físico, pensando en él de manera fortuita, mientras veía un programa en el que actuaba *Académica Palanca*, que el director relacionó con un poema de Unamuno dedicado a la ciudad universitaria “Salamanca, Salamanca, renaciente maravilla, académica palanca de mi visión de Castilla”. Según se extrae de la entrevista a Borau concedida a Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 120. Posteriormente ha trabajado en *Octavia* (Basilio Martín Patino, 2002) y *Te doy mis ojos* (precisamente de Iciar Bollaín, 2003).

Por su parte, en el mundo de la publicidad desempeña también una función destacada el cartel o los carteles anunciadores del texto fílmico. Las obras de nuestro autor han contado con trabajos soberbios, como el cartel de *Hay que matar a B*, distribuido por la multinacional *Cinema Internacional Corporation* (CIC) y realizado por José María Cruz Novillo. Sin embargo, quizá los anuncios más conocidos son los realizados por Iván Zulueta para *Leo* y especialmente para *Furtivos*; en este último se pueden entrever relaciones directas con la versión goyesca del dios Saturno devorando a su hijo. En el mismo, sobre un campo celeste la figura fantasmal de Martina gigante, de cuerpo esquelético y de boca abierta amenazante, se posa sobre los hombros de Ángel, el cazador furtivo de mirada perdida acompañado de Milagros y el caserío, ladeado por las hojas del bosque⁷⁷⁸. Otros carteles del mismo autor serían *Camada negra*, *Mi querida señorita* y *El monosabio*. Mención aparte merece *Río abajo/On the line*, en la que, tras diversos problemas, el cartel del donostiarra no llegó a tiempo, por lo que se usó en el último momento una fotografía que, dicho sea de paso, resulta muy adecuada⁷⁷⁹.

⁷⁷⁸ De la misma se hace eco Miguel Barbachano Ponce: “El cartel publicitario que anuncia a los cuatro vientos *Furtivos*, el filme de José Luis Borau que ocupó un lugar destacado en el festival del nuevo cine español, da de una manera insoslayable, la clave de la temática de la película. Dicho cartel reproduce sobre un campo azul-celeste la figura espectral de una mujer de senos agotados cuya boca de lobo está pronta a tragarse el mundo entero. Se apoya con sus garras de carnívoro insaciable sobre los hombros estrechos de un cazador que parece dirigir la mirada más allá de la vida y de la muerte, más allá de la asiluetada figura femenina que surge de su costilla como una Eva redimida, más allá del bullicio que se extiende sobre la sombra de su fusil”. En “*Furtivos*” *Excelsior*, México D. F., 24 de octubre 1978.

⁷⁷⁹ Según ha comentado el propio Borau, en la entrevista concedida a Angulo y Santamarina, *ibíd.*, p. 81. Aunque ya se ha apuntado el trabajo de Iván Zulueta en algunos de sus trabajos como cartelista, cabe apuntar que su labor superó el panorama nacional, ya que no sólo realizó carteles de películas españolas rodadas entre los años 1969 y 1999, sino que en su legado también figuran sus diseños realizados con motivo del reestreno de varios títulos de cine clásico americano u otros con Luis Buñuel, como *Viridiana*, *Simón del desierto* y *La edad de oro*. De sus creaciones, dentro del panorama internacional, destacan las de *La Sra. Miniver* (1942), de William Wyler; *La jungla de asfalto* (1950), de John Huston, y *Solo ante el peligro* (1954), de Fred Zinneman. Al año siguiente haría *Marcado por el odio* (1956), de Robert Wise; *Ivanhoe* (1962), de Richard Thorpe. Posteriormente también realizaría el de *La octava mujer de Barba Azul*, de Ernst Lubistch y en 1996 *La vía láctea*, de Juan Estelrich Jr. Sin duda alguna, Zulueta fue uno de los mejores cartelistas españoles; muchos de estos trabajos pudieron verse en la exposición de carteles del Festival de Cine de Alcalá de Henares en 1989, posteriormente en 1990 en Valencia (recogidos en el catálogo *Pausas de papel carteles de cine de Iván Zulueta*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990) y en 2001 en la Galería Octubre. Del mismo modo merece la pena destacar el artículo de Roberto Sánchez López, “El cartel de cine en España a través de sus creadores”, *Artígrama*, 30 (2015), pp. 99-121. En cualquier caso, a pesar de ello sigue sin existir un trabajo académico que analice con profundidad toda su obra como cartelista de cine.

4.3. Contexto histórico

*Las películas no sólo se miran, se ven.*⁷⁸⁰

El cine, a lo largo de su historia, ha desarrollado diferentes estilos para comunicar sus mensajes, lo cual también altera los factores de la comunicación. El director puede elegir cómo condicionar la interpretación que haga el receptor del mensaje, al igual que el contexto en que se realiza la lectura puede a su vez amoldar la recepción del mismo. Enfrentarse a esta complejidad comunicativa obliga a contextualizar las distintas obras en la historia del cine⁷⁸¹. Así, junto al estudio de los intereses del público y de las dificultades del productor, creemos necesario realizar una contextualización histórica de las obras de Borau, para poder apreciar hasta qué punto sus textos fílmicos han navegado en constante contracorriente. A pesar de la dificultad lógica de insertar a Borau en un tipo de cine propio de la época, por ser un hombre que no llega a formar parte del Nuevo Cine Español, pero que trabaja unos textos que distan mucho de postulados conformistas, la contextualización puede servir más que para construir un marco paralelo y acorde para subrayar su particular personalidad. Su singularidad a la hora de crear modelos únicos en sus películas está relacionada con un poder creativo y poliédrico que no le impide bregar con tiempos difíciles. De ahí que su obra no pueda ponerse al lado de la cinematografía reforzada que salió en 1962, cuando José María García Escudero volvía a ocupar la Dirección General de Cine e impulsaba ayudas estatales y a la Escuela Oficial de Cine, de la que saldría una serie de nuevos directores que mantendrían posicionamientos ideológicos más críticos con el régimen. A pesar de ello, creemos que es necesario entender la obra de Borau en relación a la de otros directores coetáneos como Patino, Camus, Picazo, Summers y Saura, que, en su momento, compartieron una misma dirección: hacer un cine diferente, crítico, innovador y personal. Todos ellos tuvieron que enfrentarse a innumerables dificultades

⁷⁸⁰ Una frase de Borau que de alguna manera se aplicaría a su propia filmografía. En el “Aula abierta” sobre “La imagen cinematográfica” del 11 de febrero al 6 de marzo en la Fundación Juan March en Madrid. Disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2101&l=1> (Última revisión el 23 de octubre de 2016).

⁷⁸¹ Entendemos que bajo un paradigma comunicativo cercano a la semiótica se puede obviar el contexto histórico en los análisis filmográficos -del mismo modo que sucede con el contexto sociológico o con el psicoanalítico-, por lo que es necesario estudiar los momentos en los que se estrenaron los filmes para posteriormente poder adentrarnos con mayor rigor en las posibles expectativas del espectador. “Eso es una enseñanza de Metz: hay que tener conciencia de que todos los modelos son parciales y limitados. Lo que es importante es que uno pueda hacer explícitos, muy claramente, los límites de cada modelo. Es casi tan importante poder decir qué es lo que uno no puede hacer, como aquello que uno es capaz de hacer”. Recogido en la entrevista realizada a Roger Odin por Frank Baiz Quevedo. <http://www.cinematoteca.org.ve/7-entrevista.htm>, el 31 de mayo de 2005.

para llevar a cabo sus primeros proyectos en aquellos grises años sesenta, aprovechando los estrechos senderos de una tímida apertura que tan pronto como llegó, se fue.

a. La década de los sesenta

En esta década, cuando se empezaba a vivir en España uno de los períodos de expansión económica importante y se produjo una tímida apertura política al “olvidar” los traumas de la Guerra Civil, el cine asume el papel de mostrar la modernización que se supone existía en el país. Todo ello produce una evidente división:

- Por un lado, habría un cine comercial en el que predominaban las comedias “a la española”, con textos fílmicos, respetuosos del orden y reforzadores de los tópicos tradicionales más patéticos, caricaturizando a la mujer y el hombre, imbuido en el machismo que propone tipos toscos y planos y un complejo de inferioridad hacia lo extranjero, y que alcanzó un gran éxito entre un público tan complaciente como conservador⁷⁸².

- Frente a él, un Nuevo Cine Español, como segundo momento de renovación de la cinematografía española, acorde con un realismo crítico, con influencias de la *Nouvelle Vague* francesa y de algunos autores europeos, entre los que destacaban Carlos Saura, Basilio Martín Patino y Mario Camus, todos ellos pertenecientes a la EOC. Junto a estos autores, cabría citar a Gonzalo Suárez, Jacinto Esteve o Vicente Aranda, como miembros de la *Nova Escola de Barcelona*, manteniendo propuestas más modernas y cosmopolitas, y directores ya consagrados como Bardem, Berlanga y Fernando Fernán Gómez, quienes en ocasiones verían su trayectoria profesional y artística fuertemente coartada, teniendo diversos problemas con las autoridades de la época⁷⁸³. En suma, el conjunto de textos fílmicos, de distinto interés y calidad, que estos autores presentaron, gozaron de escaso impacto entre el público, al mismo tiempo que la enérgica inquietud de esta nueva generación, con sus propuestas más renovadoras, se veía atenuada por la presión económica que imponía la administración. Una política que primaba la concesión de subvenciones a

⁷⁸² Especialmente representativo de esta tendencia resulta *La ciudad no es para mí*, de Pedro Lazaga (1965).

⁷⁸³ *El verdugo* (1963) de Berlanga, por citar una de las películas más clásicas.

películas, de acuerdo con la categoría artística que tuviera, estimada por una Junta de Clasificación.

En esta época, cuando en España se ponía en marcha una intervención aún más activa del estado, con políticas proteccionistas y de desarrollo, que haría crecer la producción, Borau realizaría su primer cortometraje (segundo, si se tiene en cuenta su práctica de segundo año de carrera), así como distintos documentales⁷⁸⁴. Poco después llegaría el rodaje de sus primeros largometrajes de encargo: *Brandy* y *Crimen de doble filo*. Se daba a conocer así un cineasta empeñado en serlo, capaz de dejar todo e ir a Madrid para entrar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) en 1956, algo que contra todas sus previsiones no lograría hasta el año siguiente, mientras seguía colaborando en el *Heraldo de Aragón*⁷⁸⁵. En este primer texto sobresale, pues, ese espacio inclusivo, que ya recoge en parte la importancia que el autor da al tiempo diegético, que, a pesar de responder a veinticuatro horas, sugiere un paralelismo entre el protagonista y la ciudad que le ha visto envejecer.

El paisaje semántico, ya sea urbanístico o rural, desde su incipiente y personalísimo *En el río*, está cargado de connotaciones que invitan al espectador a participar y pronunciarse. Su primer cortometraje mantiene cierto eco literario de Delibes y se presenta bajo una estructura perfectamente estudiada⁷⁸⁶. Junto a las

⁷⁸⁴ José María Deleyto apuntaba: “En José Luis Borau-uno de los más finos y sutiles directores de la cinematográfica española- está representada la biografía-el sueño y la esperanza- de una práctica de instituto. Para rodar diez minutos de proyección se le dio un presupuesto de gastos: setecientos cincuenta pesetas. El instituto cede los decorados. El material y las cámaras. El ingenio y el conocimiento lo tiene que poner el alumno. Los intérpretes, salvo los que por su edad –ancianos o niños- no estaban en las aulas, fueron escogidos entre alumnos de interpretación del propio centro [...]. Imágenes –esencia del cine-, ternura, sentimiento, humor, poesía, tragedia, realidad y ficción”. En *La Hora*, 110 (enero y febrero, 1960). Por otra parte, realmente su primera experiencia detrás de la cámara la constituiría el corto *La despedida* (1959), producido con un presupuesto muy modesto para lo que acostumbraban otros autores, en el que un viejecito se escapa del hospicio para poder despedirse de manera personal de su mundo, reducido a Madrid, y al día siguiente, tras una noche de copas, aparecer muerto.

⁷⁸⁵ El trabajo lo compaginaría con la plaza lograda por oposición en el Instituto Nacional de la Vivienda. Sobre su intento de entrar en el IIEC comenta: “El primer intento falló porque en el ingreso en el IIEC me suspendieron. Yo creía haber hecho unos buenos ejercicios escritos, pero Carlos Serrano de Osma, después de uno oral en el que me hizo muy pocas preguntas y ninguna de tema cinematográfico, me eliminó de la lista final”. En su presentación en *Film Ideal* (*op. cit.*). Por su parte, José Gutiérrez Maesso calificaría de “impresionista” el sistema de examinar que utilizaba Serrano de Osma (entrevista con Fernando Méndez-Leite, en el programa *La noche del cine español*, TVE, 13 de enero de 1986).

⁷⁸⁶ Hilario Jesús Rodríguez -en *Un extraño entre nosotros: las aventuras y utopías de José Luis Borau*; y más concretamente en su capítulo “Cortometrajes (1961-1969). Hacerse nadie”- señala: “el paisaje insinúa constantemente cosas. El pueblo rodeado de campos de cereal, por ejemplo, sugiere la idea de aislamiento; el calor produce una sensación de pesadez y sopor; el río se insinúa como un lugar liberador y al mismo tiempo como una posible trampa mortal”, *op. cit.*, p. 149.

prácticas de otros cuatro autores de la promoción de Borau -Basilio Martín Patino (*Tarde de domingo*), Manuel Summers (*El viejecito*), Miguel Picazo (*Habitación de alquiler*) y Francisco Prosper (*El señorito Ramírez*)-, su cortometraje se proyectaría en las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, celebradas durante el Festival de San Sebastián de 1960. En las mismas, su film sería el más valorado de todos, junto al cortometraje de Summers⁷⁸⁷. Nadie podía augurar entonces las dificultades que el autor tendría para llevar a cabo sus futuros textos filmicos.

A su vez, mientras sus proyectos se encontraban con la negativa de los productores, nuestro autor se embarcaba en una cooperativa para producir *Punto muerto* y *Cien dólares al mes*, condenados al ostracismo de la industria cinematográfica, a pesar de haber sido escritos en colaboración con Jesús Fernández Santos, quien por aquel entonces ya era un afamado director de documentales⁷⁸⁸. Esta paradoja de ayudar a otros proyectos, mientras no encuentra avales económicos para los suyos propios, se acentúa a finales de 1962 cuando pasa a formar parte de la Junta de Clasificación del Ministerio⁷⁸⁹. Se trataba de una sección de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, competente para realizar la ordenación de las películas

⁷⁸⁷ Sobre estas Jornadas, merece la pena resaltar las palabras de Carlos F. Heredero, “José Luis Borau”, en el *Diccionario del Cine Iberoamericano*: “La prensa especializada se hace eco de la personalidad que muestran los trabajos y la proyección se repite, pocos meses después, en el madrileño Palacio de la Música, donde J. L. Sáenz de Heredia -director de la escuela en aquellas fechas-se refiere a los nuevos valores como “El Cabo de Buena Esperanza”, un eslogan publicitario acuñado en realidad por José Luis Borau y que tiende a introducir en la industria cinematográfica establecida el recambio que ya está en marcha. Es el germen del Nuevo Cine Español, al que después se incorporarán también Carlos Saura Mario Camus, Antxon Eceiza, Julio Diamante o Angélico Fons, pero “no precisamente el más destacado de todos los alumnos de la escuela” (*op. cit.* Extracto disponible en <http://www.sgae.es/recursos/especiales/2011/borau/biografia.html>). Esta misma idea es recogida por Borau en la obra de Agustín Sánchez Vidal, precisamente en un capítulo titulado “El Cabo de Buena Esperanza” (1990, *op. cit.*, p. 45), en el que el cineasta habla del origen de la expresión: “En realidad no lo dijo Sáenz de Heredia: lo pusimos en su boca y supongo que él nunca lo desmintió, pero la frase era mía. Aun sin trabaja en publicidad –lo iba a hacer dentro de muy poco- yo ya comprendía que con un slogan o lema, un producto se vendía mejor. Y se trataba de hacernos destacar ante el público y la profesión. Así es que inventé eso, como también escribí –cada una en el estilo supuestamente característico de cada cual- la autorepresentación que los directores diplomados hacíamos en el mismo programa de mano. Sólo las de Patino y Picazo eran auténticas. Las de Summers y Prosper, no”.

⁷⁸⁸ Desde 1956 hasta 1978 la labor cinematográfica de Jesús Fernández Santos cuenta con un gran número de películas, cercanas al centenar de títulos, dedicados principalmente a los maestros de la pintura española, a obras significativas del patrimonio nacional y a escritores clásicos españoles. Para más datos puede consultarse su página oficial *on-line* en el link <http://www.Jesúsfernandezsantos.es/11.aspx>

⁷⁸⁹ Según han estudiado diversos autores como R. Günther o J. L. López Pintor, con el Decreto de la Presidencia del Gobierno de 21 de marzo de 1952, en el marco del Instituto de Orientación Cinematográfica, se había creado la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas. Este órgano contará con dos secciones, en las cuales continuaría estando representada la Iglesia Católica. Para más datos puede consultarse Richard Günther, *Política y cultura en España*, Madrid, CES, 1992, y Rafael López Pintor, *La opinión pública española: del franquismo a la democracia*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas 1982.

presentadas y, por tanto, desvinculada de la sección que llevaba a cabo la labor censora⁷⁹⁰. En dicho organismo, su activa presencia contribuiría de forma importante a promover subvenciones para los textos rodados por los nuevos cineastas, donde conocería a Juan Miguel Lamet, productor de Eco Films, quien le propondría hacer *Crimen de doble filo*⁷⁹¹.

Por aquellos años empezaban a dar sus primeros pasos el resto de profesionales del cine, provenientes de la Escuela. Así Mario Camus tocaba distintos temas, ya fuera de cómicos ambulantes (*Los farsantes*, 1963), el mundo del boxeo (*Young Sánchez*, 1964; sobre un relato de Ignacio Aldecoa) o el mundo gitano (*Con el viento solano*, 1965; también sobre la novela homónima de Aldecoa), mientras que Manuel Summers, tras un personal *Del rosa al amarillo* (1963), apostaba por textos de temática particular, ya fueran vistos desde la óptica infantil o desde el declive de los deportistas (*Juguetes rotos*, 1966 o *La niña de luto*, 1964), si bien pronto pasaría a hacer un cine más comercial ante la escasa respuesta del sector y los espectadores. Por último, cabría hablar del también aragonés Carlos Saura, punto y aparte del panorama cinematográfico, que por aquel entonces estrenaría *La caza* (1965) y poco después *La madriguera* (1969). De esta forma, con la eclosión final del NCE hacía 1963, Borau se quedaba completamente al margen del movimiento, ya que sólo podrá realizar dos películas industriales de género. Además, a pesar de que ambas estaban dirigidas con gran profesionalidad, los resultados finales de los textos acabarán pareciendo a todas luces frustrantes a nuestro autor⁷⁹². Así, aunque había sido uno de los alumnos más

⁷⁹⁰ Según Carlos F. Heredero con “el encargo expreso de apoyar en su seno las películas dirigidas por los alumnos del IIEC. La gran paradoja consiste en que, mientras su activa presencia en aquel organismo contribuye a promover subvenciones para los filmes rodados por los nuevos cineastas, nadie se muestra interesado en producir las suyas”. En “Borau”, *Diccionario del cine iberoamericano*, *op. cit.* Disponible en <http://www.sgae.es/recursos/especiales/2011/borau/biografia.html>

⁷⁹¹ En cuanto a la relación entre Borau y Lamet, nuestro autor señalaba: “a lo largo de las tempestuosas sesiones de la dichosa Junta, Lamet y yo solíamos coincidir en criterios y tácticas, por lo que nos habíamos identificado bastante. Él había escrito un guion con un amigo suyo, Rodrigo Rivero, llamado en principio El crimen del afinador, y me propuso dirigirlo. Yo se lo agradecí, en primer lugar porque Lamet no podía engañarse en cuanto al desinterés que García Escudero mostrara hacia cuanto no fuera cine de autor”. Según ha señalado Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 65. Por aquel entonces, Eco Films ya había hecho películas tan significativas como *La tía Tula* de Picazo o *Del rosa al amarillo* de Manuel Summers, a las que seguirían otros títulos como *Nueve cartas a Berta* de Patino (para algunos críticos, el film que inaugura realmente el Nuevo Cine Español). Este último retrata con estilo documental la vida en una capital de provincia a través de un joven universitario que se escribe con la hija de un republicano exiliado que vive en Londres. Mediante su relación epistolar intenta salir del ambiente de frustración familiar creado por las secuelas de la Guerra Civil y de la vida gris que lo oprime, pero sin éxito, porque al final es absorbido por el ambiente social atrasado y provinciano.

⁷⁹² En la última entrevista a Borau, concedida a Javier Olivares, a la pregunta “¿Por qué empezó con el *western*?” nuestro director contestaba: “Yo formaba parte de la Junta de Clasificación del ministerio.

prometedores, una vez finalizados sus estudios de cinematografía por los que tanto había luchado para acceder al IIECE, Borau encuentra sus proyectos “mutilados por el cine industrial”⁷⁹³.

Esta situación le impide subir al tren elitista de cine de autor -por aquel entonces dotado de cierto prestigio y consideración, mimado por autoridades y festivales- permaneciendo “en la estación” para bregar en el campo del cine de género o cine clásico. Alejado de la renovación en curso, la incursión en el *western* no contribuía especialmente al necesario cambio que se esperaba en los autores jóvenes, desorientando a los que hasta entonces habían seguido la trayectoria de Borau. La falta de inscripción en el NCE hace que su primer cine prácticamente no haya sido analizado por los especialistas ni se haya atendido a su singularidad. Sin duda alguna nuestro cineasta reunía todas las coordenadas definitorias para su inserción activa en el cine, sin embargo, como director debutante tendría serias dificultades, y eso a pesar de que ya por esa época comenzó a trabajar como profesor de guion en la Escuela de Cine y de dirección en la Universidad de Valladolid. Así Borau “despegaba” en la profesión con el citado encargo del productor Eduardo Manzanos, quien, como ha dejado entrever Carlos F. Heredero, probablemente se sentiría atraído no sólo por el potencial que presentaba Borau recién salido del IIEC, sino por su pertenencia a la Junta de Clasificación del Ministerio, al entender -inadecuadamente- que al proponerle trabajo como director quizá podría beneficiarse de cierta protección estatal⁷⁹⁴.

[José María] García Escudero, director General de Cinematografía y Teatro, como había sacado buenas notas (me habían dado el premio nacional fin de carrera), me llamó para la junta. Puse como condición no figurar también en la de censura. Un productor del régimen, Eduardo Manzanos, se especializó en producciones italianas, del oeste. En Hoyo de Manzanares (Madrid), había construido un poblado. Me llamó para hacer una película [*Brandy*]”, *op. cit.*

⁷⁹³ Como han indicado Carlos F. Heredero, Agustín Sánchez Vidal y Luis Martínez de Mingo, Borau suspendió el acceso al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas el mismo año que muere su autor favorito, Baroja, atravesando un momento personal complicado, pero que contó con la gratificación de entrevistar a Hemingway en las fiestas del Pilar. Al año siguiente, al mismo tiempo que conseguía aprobar el examen para entrar en la escuela, viajaría al Festival de Venecia, mostrando su interés literario por Italo Svevo, Vasco Pratolini, Alberto Moravia (a quien conocería en Nueva York) o Faulkner. Espectador cinematográfico universal y ávido lector lee lo poco interesante que se publica en España y lo mucho que llega desde Argentina. Le gusta el primerísimo Delibes, la trilogía de Barea (*La forja de un rebelde*), todo Quevedo y Cervantes. Entre los escritores de fuera, además de Hemingway, sus preferencias van hacia los americanos: Dos Passos, Steinbeck, Caldwell. (Texto GEA 2000, *op. cit.* http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=2463) Sin embargo, sería con los escritores de la Generación del 50 con los que mantendría una relación más cercana, conociéndolos por mediación de Jesús Fernández Santos en el café Gijón, en especial a Ignacio y Josefina Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio y cómo no, a Carmen Martín Gaité. En Antón Castro, “Entrevista: José Luis Borau”, 17 de abril de 2010, *op. cit.*

⁷⁹⁴ F. Heredero, *op. cit.*, p. 56.

Así pues, merece la pena destacar lo inusual de la impronta del texto filmico dentro del panorama cinematográfico, tanto en la temática como en el estilo, algo que refleja el profundo individualismo de nuestro cineasta desde sus comienzos en la dirección. Mientras otros autores como Picazo, Patino o Prosper conseguían presentar sus obras sin tantas dificultades, Borau se veía obligado a hacer una obra de encargo. Un *western* que, si bien gozó de un público considerable, no fue valorado por la crítica, ni por la nacional ni por la internacional. Sin embargo, revelaba a un autor conocedor del cine americano, recordando al *western* más clásico de la época, tal y como había hecho anteriormente *Tres hombres buenos (I trei implacabili)* de Joaquín Romero Marchent, 1963, basada precisamente en una obra de Malloquí⁷⁹⁵.

Con un guion imposible escrito por el propio José Mallorquí, a partir de una novela suya titulada *El sheriff de Losatumba* publicada en 1951, nuestro autor optó por reescribirlo en su totalidad, aunque sin la opción de salirse de las rígidas pautas de un género tan codificado⁷⁹⁶. El texto ponía de manifiesto el conocimiento del autor en el medio y como ocurriría en toda su filmografía posterior, intenta contar de manera sencilla la trama, huyendo de la retórica que supone la búsqueda de planos complicados o movimientos de cámara innecesarios. Sin embargo sí se constatan ciertas diferencias con su primer cortometraje, en el que suprimía la banda sonora, dejando que fluyera sólo la música diegética que provenía del coche de los turistas, mientras que en el *western*, como trabajo de encargo de Riz (Riziero) Ortolani, la música se transformará

⁷⁹⁵ La crítica del momento vertida por José Luis Egea (codirector junto a Erice y Guerin de *Los desafíos*, 1969) consideraba modestamente el film: “Ante otras como *La tía Tula* o *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1964), *Brandy* es un producto francamente modesto”. A pesar de ello, el crítico no menoscaba su talante como director y su capacidad técnica. “*Brandy* (1964). Un *western ibérico*”, *Un western ibérico*, op. cit. p.157. Por su parte, el cine de Sergio Leone es estudiado de manera excelente por el historiador cinematográfico Carlos Aguilar, *Sergio Leone*, Madrid, Cátedra, 1990, toda una referencia para los seguidores del director italiano, en particular, y del cine, en general. De manera anecdótica, podríamos sugerir una posible comparación entre Sergio Leone y Borau, ya que ambos pertenecen al numeroso elenco de cineastas maltratados y más tarde reivindicados por la crítica, en los que se inscribirían el inagotable Takeshi Kitano, el propio Clint Eastwood, Hitchcock con algunos filmes particulares. En cualquier caso, más allá de los gustos de la crítica, ha sido una parte del público la que ha sabido reconocer la valía de estos nombres y acudir nuevamente a ellos para convertir sus películas en clásicas.

⁷⁹⁶ El *western* europeo alcanzaría en España un número destacable de producciones con la conocida transformación del desierto de Almería en una réplica del de Arizona. Aunque la mayoría de los directores más importantes de este género fueron italianos, también hubo autores españoles como es el caso de Julio Buchs, Ignacio F. Iquino, los hermanos Alfonso y Jaime Jesús Balcázar, los también hermanos Rafael y Joaquín Luis Romero Marchent. Tras varios intentos por hacer renacer el género, los últimos coletazos se redujeron a parodias de escasa calidad, para acabar con el homenaje nostálgico de *800 balas* (Álex de la Iglesia, 2002) y contados intentos como *Blackthorn* (2011) de Mateo Gil, hasta la actual *Stop over in hell* (2016) de Victor Matellano.

en un elemento de gran importancia no sólo para implicar emocionalmente al espectador, sino para activar, dinamizar y hacer más lento el ritmo del texto e incluso, por momentos, para definir a los personajes y sus estados de ánimo.

Por su parte, en su segundo largometraje, ante una coyuntura que Miguel Marías ha caracterizado por la “inexistencia de una industria digna de tal nombre y la estrechez evidente del mercado interior” y la falta de apoyos –tanto públicos como privados– Borau conseguía hacer un nuevo film también de género, esta vez negro, *Crimen de doble filo*, al que accedería tras haber leído el guion de un amigo de Juan Miguel Lamet, Rodrigo Rivero⁷⁹⁷. El propio cineasta lo explicaría de la siguiente manera: “Solicité retocarlo, como siempre. «Pero poco, ¿eh? Hay que empezar en mayo», me dijo. Lo hice lo mejor que supe y pude, pero no era una película que considerara mía. La hice con mis compañeros de escuela”⁷⁹⁸. Con este segundo largometraje, fruto de una necesidad coyuntural, se inscribía definitivamente en el ámbito de los cineastas que trabajaban mirando las propuestas americanas –siguiendo, en cierta forma, la estela dejada ya por Buñuel–, si bien esta realidad se verá más acentuada en *Hay que matar a B* y especialmente en *Río abajo/On the line*⁷⁹⁹. El texto fílmico inicialmente pretendía narrar una mera intriga policiaca, si bien al dotar a los personajes de “algún costado humano” se quedaría “a medio camino”, faltando cierta profundidad en el móvil, algo esencial en los filmes de este tipo de género –la resolución del caso– pero manteniendo un destacado colorido humano de los personajes⁸⁰⁰.

En cualquier caso, puede entenderse como un texto incipiente dentro del “cine policíaco” que se llevó a cabo en España. Al margen de algunas excepciones recientes, los géneros menos habituales en la cinematografía española han tendido a suscitar sólo algunos acercamientos tímidos y arriesgados, ante la infrecuencia con la que en España

⁷⁹⁷ Miguel Marías, en “Borau en la frontera”, *op. cit.*

⁷⁹⁸ Javier Olivares, “La última entrevista de José Luis Borau”, *op. cit.*

⁷⁹⁹ Este americanismo, como es lógico, no tendría nada de peyorativo. Su admiración por el cine norteamericano lo vincula con Luis Buñuel, quien en su rebelde juventud proclamó su admiración por el cine comercial de Hollywood, para después, a una edad madura, llevar a cabo ciertas puestas en escena y estrategias narrativas aprendidas con gran aprovechamiento del cine norteamericano. En cuanto al panorama cinematográfico durante la época de *Crimen de doble filo*, cabe recordar que el texto veía la luz precisamente el mismo año en que Vicente Aranda presentaba su ópera prima *Fata Morgana*, dentro del género de la ciencia ficción. El paralelismo es propicio porque, de alguna manera, con este texto Vicente Aranda, vinculado a la herencia última de la Escuela de Barcelona, se constituía también como una suerte de *outsider*, respecto al núcleo de *Filmscontacto*, al igual que posteriormente supondría el trabajo de Gonzalo Suárez *El extraño caso del Dr. Fausto* (1969).

⁸⁰⁰ Martínez de Mingo, *op. cit.*, pp. 70-71.

se rompían –y se rompen- barreras de los cauces normalizados y convencionales en la historia del cine. Frente a este panorama fílmico, Borau realizaba un cine de género, pero de calidad. Trayectoria que se aúna al cine de género que venía surgiendo desde los años cincuenta, cuando la tradición de modelar la narrativa criminal, a base de *thriller* de corte vinculado al *cine negro*, era algo relativamente corriente. Autores como Ignacio F. Iquino, Antonio Isasi-Isasmendi, Juan Bosh, José Antonio de la Loma, Francisco Pérez-Dolz, Josep María Forn o José Antonio Nieves Conde, dieron buena muestra de ello, introduciéndose en este género tan brillante como desconocido, en el que Borau pondría su sello personal⁸⁰¹. Se puede decir que ambos largometrajes -*Brandy* y *Crimen de doble filo*- se hacían en oposición a lo que se respiraba en aquella época, en la que triunfaba la comedia, en especial en este último, demostrando gran habilidad narrativa, adentrándose en el mundo sórdido de los crímenes a la española, pequeños, vulgares, cometidos sin habilidad.

Finalmente, cabe apuntar como, por aquel entonces, nuestro cineasta compaginó su actividad detrás de la cámara con su labor docente como profesor-catedrático por oposición en la EOC, en la especialidad de Guion, cargo al que renunciaría voluntariamente por incompatibilidades con la cúpula del centro, manteniendo su trabajo como profesor de Dirección en los Cursos de Verano de la Universidad de Valladolid. Como se ha apuntado, a finales de la década, colaboró con Televisión Española, realizando varios programas para las series "Conozca usted España", "Fiesta", "Cuentos y leyendas" y "Dichoso mundo", además del especial con que se inauguraría la Segunda Cadena, al mismo tiempo que se consolidaba en el medio con diversos spots publicitarios.

⁸⁰¹ La vuelta a este género, como recoge José Antonio Luque Carreras (en *El cine negro español*, Barcelona, T & B Editores, 2015), se produjo en la década de los años noventa, cuando empezó a perfilarse un cine criminal acorde a la nueva sociedad española y su idiosincrasia, con producciones como *Días contados* (1994), de Imanol Uribe, *Adosados* (1996) de Mario Camus o *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar. En los últimos años la tendencia no ha hecho más que consolidarse con éxito, como muestra la nómina de los Premios Goya más recientes, con Enrique Urbizu (*La caja 507*, 2002, y *No habrá paz para los malvados*, 2011), Daniel Monzón (*Celda 211*, 2009, *El Niño*, 2014), Alberto Rodríguez (*Grupo 7*, 2012, *La isla mínima*, 2014) o incluso Almodóvar (*La piel que habito*, 2012), hasta llega a la actual *Toro* de Kike Maillo (2016).

b. La década de los setenta

Coincidiendo con la muerte de Franco y la llegada de la democracia, se incrementan diferentes tipos de cine⁸⁰²:

- Un **cine comercial**, mayoritario, en el que predominará la comedia “a la española” que mantiene los mismos esquemas de la década anterior, aunque se hace sexualmente más explícita (con directores prolíficos como José Luis Sáenz de Heredia o José María Forqué).
- Un **cine de oposición**, antifranquista y contestatario que pide una mayor apertura política, desde distintas posturas, intentando evitar la censura (derogada en 1978), a través de un lenguaje más simbólico y metafórico, que mantiene un uso explícito de las elipsis, como ya se había apuntado en algunos textos de los años cincuenta⁸⁰³.
- Un tercer cine o vía, un camino intermedio, propio de la coyuntura sociopolítica, con **textos más comerciales pero mucho más cuidados**, con actores más progresistas, que tratan temas de actualidad, levemente comprometidos, como el aborto y la libertad sexual (*Tocata y fuga de Lolita*, de A. Drove, 1974).

Borau, ligado a este segundo grupo más comprometido, realizará *Hay que matar a B* y *Furtivos*. Si bien, hay que reconocer que sus textos tienen una mayor complejidad para el historiador del cine, debido a su impronta original, difícil de inscribirse en una genealogía determinada, y de una herencia de nula identificación. Una indefinición propia de una época de “crisis de valores” que tan bien se identifica en su personaje Mitch (*Río abajo/On the line*), preocupado únicamente por la satisfacción propia, pero que en este texto responde a un sentido de coherencia personal, al situarse de una manera singular en un cine entre lo moderno y lo clásico, perfilando historias muy físicas, de condensada austeridad y aspereza.

En ambos trabajos, el autor conectará de manera dispar con el público, teniendo una crítica tibia en *Hay que matar a B*, pero siendo aplaudido por crítica y espectadores

⁸⁰² Siguiendo las directrices establecidas por Casimiro Torreiro, *op. cit.*

⁸⁰³ Como *El espíritu de la colmena* (1973), de Victor Erice, *Habla mudita* (1973), de Manuel Gutiérrez-Aragón y *Cría cuervos* (1975), de Carlos Saura, máximo exponente del cine metafórico,

en *Furtivos*. Mientras el primer film tuvo poco éxito de público -aunque fue aplaudido por cierta crítica, destacó en el festival de Teherán de 1974 y fue premiado por el Círculo de Escritores Cinematográficos-, el segundo, como ya hemos dicho, tuvo una excelente acogida. En este último texto, en el que nada de lo que se ve y se dice puede considerarse inocente, Borau se encuentra con un espectador (en su mayoría de clase media universitaria) que va al cine como un acto de resistencia contra el régimen. Sin embargo, *La Sabina* -su último texto realizado en esa década-, por su complejidad y abstracción, no gozó de una buena acogida.

En el texto de *Furtivos* se cuenta la historia de una violencia inusitada en un contexto especialmente conflictivo, las “últimas ráfagas del franquismo”. Algo que hace que gane en fuerza catártica la secuencia en la que Ángel expulsa a su madre de la alcoba que compartían, mientras Franco agoniza en el Palacio del Pardo; o la carga significativa que supone el diálogo de Martina con el Gobernador, indicándole que lo que acaba de comer no es caldereta, sino “sangre con berza”. Una violencia estructural, instalada en una sociedad que, en vísperas de la democracia, temía una respuesta sangrienta del régimen ante las nuevas libertades. El autor, que permite a los personajes cierta autonomía narrativa y, por tanto, los “libera” de una posible carga referencial, conseguía imponer su universo clandestino y feroz, sangriento y despiadado, bajo las apariencias bucólicas de un bosque de pretendida paz. Borau vencía la censura –a pesar de los grandes inconvenientes que esta le impuso- a partir de la simbología narrativa; de manera paralela a otros filmes, como el citado *Cría cuervos* de Saura. Con él, mantiene la misma visión de una familia desestructurada con un padre inexistente; al igual que se aprecia en *El desencanto* de Jaime Chavarrí. Tres textos en los que se presentaba la psicología patológica del franquismo, puesta de relieve a través de un universo claustrofóbico y evidentemente contaminado.

Por otra parte, resulta interesante apreciar cómo las críticas de ciertos especialistas que vieron en *Hay que matar a B* un texto filmico “mimético, porque ocurría fuera de España, y que yo demostraba con aquella película que había sido un alumno aplicado pero nada más”⁸⁰⁴, provocó que el autor se decidiera a escribir un texto filmico “carpetovetónico”. Borau reinventaba, en este nuevo proyecto, un lenguaje profundamente original, sin dejar de ser coherente con sus postulados más neorrealistas

⁸⁰⁴ Borau en la conferencia *Camisa ajena*, *op. cit.*

en la realización. Por otra parte, nos encontramos con que tanto *Hay que matar a B* como *Furtivos* son dos textos materializados en una etapa de crisis del sistema, donde la apertura del régimen de Franco avanzaba muy lentamente. En este contexto, aparte de desempeñar una función representativa, los citados textos gestan una función *expresiva*, reflejando una actitud subjetiva del realizador, y *conativa*, al reclamar al espectador su actitud crítica.

El director apostaba en ese momento -como al final de su carrera- por una temática más complicada, que podría vincularse a esa vía político-individual, al margen de que eso le pudiera acarrear una pérdida de público considerable⁸⁰⁵. Aunque pensemos que un texto político tiene muy pocas probabilidades de sobrevivir en una sociedad que se halla en proceso de transición política, las películas de Borau, Patino o Querejeta gozaron de un cierto estado de gracia⁸⁰⁶. Del mismo modo, en esa época podemos englobar una serie de textos fílmicos de mejor trabajo de producción, debido en gran parte al magisterio de Elías Querejeta, incluyendo algunos ya citados en este trabajo como *El espíritu de la colmena*, de Victor Erice, así como *El jardín de las delicias* (1970), de Carlos Saura, *Pascual Duarte* (1976), de Ricardo Franco, *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri y *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró⁸⁰⁷.

Esta flexibilidad que tuvieron ciertos filmes queda perfectamente ejemplificada por las palabras del mismo autor: “Un personaje fundamental de *Furtivos* es el

⁸⁰⁵ No estamos afirmando que un cierto fin político o un criterio de gobierno tenga que significar proselitismo o propaganda. Lo que convierte en “propaganda” una producción disminuyendo su valor artístico, es la subordinación de las intenciones estéticas contenidas en ella a finalidades políticas; realidad que también puede darse en obras de iniciativa y facturas privadas, como es el caso de las denominadas “obras de tesis”.

⁸⁰⁶ Peter Besas, *Behind the Spanish Lens*, Denver, Arden Press, Inc., 1985, p. 135.

⁸⁰⁷ Tanto Querejeta como Borau se adentrarían en lo que se ha dado en llamar cine de autor –a pesar de que manifestaran no tener parámetros para saber qué es eso del cine de autor-, con un film cuya calidad ha sido reconocida en festivales nacionales e internacionales y que ha contado con la firma de los mejores cineastas. Ambos autores, en su faceta de productores, solían tener una presencia activa en los rodajes que produjeron, a veces como coguionistas; algo que no ha impedido que mantuvieran buenas relaciones con la gran mayoría de los directores con los que trabajaron. Del mismo modo, la Junta Directiva de la Academia de Cine acordó nombrarles Miembros de Honor de la institución por su apoyo incansable a nuestra cinematografía, y por su dilatada trayectoria. Finalmente, ambos han influido en diversos cineastas, como reconocía Gutiérrez Aragón, presente en el estreno de *El productor* (Fernando Méndez Leite, 2007), un documental sobre Elías Querejeta en el que intervino el propio Borau. En el mismo destacaría: “Todos los que trabajamos con él luego le cogimos el tranquilo y nos fuimos por nuestro lado: pero, por lo menos en mi caso, el resto de mi filmografía guarda algo de ese espíritu Querejeta”. “El productor, una película que recorre la trayectoria profesional de Elías Querejeta”, *El Mundo*. Sección Cultura y Ocio, 11 de abril de 2007. Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/11/cultura/1176303763.html>

governador. Unos meses antes, no podría haber incluido a alguien como el gobernador, y unos meses después hubiera dado lo mismo que estuviera o no”⁸⁰⁸. De esta manera, *Furtivos* pudo, en cierta medida, beneficiarse de las incertidumbres de la época. El propio director añadía que se trataba de un tiempo de encrucijadas: “Estábamos en esa encrucijada crítica, en ese confuso punto de la historia, situado entre los meses anteriores y posteriores a la muerte de Franco, en que no estaba claro qué era y qué no era cine español”⁸⁰⁹. Su obra se vincula así a textos como *El espíritu de la colmena*, fiel a un “cinema herido”, herederos de una “estética de la derrota” que caracteriza el texto de Erice, en la presentación de un “ambiente [...] de corrupción moral, las huellas de una herida profunda dejada por un acontecimiento como la Guerra Civil”⁸¹⁰. Se trata de un tipo de cine que si bien ya existía, ahora -en su intento por realizar una crítica metafórica que afloraba a través de ciertos resquicios del relato, mediante enunciaciones vinculadas a infancias mutiladas y formas que buscaban la fusión de la historia y el mito en escasos, pero importantes filmes- llegaba a su máxima expresión⁸¹¹. Dichas circunstancias históricas facilitarían el hecho de que estas películas, al margen de la agudeza con la que se realizaron, gozaran de una mejor acogida por parte del público. En el caso de su particular tragedia rural, como señala Agustín Sánchez Vidal, terminaría “convirtiéndose en un elocuente diagnóstico del estado en que se encontraban todas y cada una de las instancias necesarias para que una película funcionase”⁸¹². No en balde, durante mucho tiempo, sería la película más taquillera del cine español, llegando a estar en Madrid 245 días en las carteleras y en Barcelona 285 días⁸¹³. Un film que en su reconocimiento se situaría lejos de *Hay que matar a B*, al que

⁸⁰⁸ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*

⁸⁰⁹ *Ibid.*

⁸¹⁰ Jaime Pena, *El espíritu de la colmena*, Barcelona, Paidós, 2004, recogiendo las palabras del ensayo de José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español*, Barcelona, Paidós, 2002. Del mismo modo, ese “cinema herido” retoma la expresión usada por Jesús González Requena, “Escrituras que apuntan al mito”, en VV. AA., *Escritos sobre el cine español (1973-1987)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pp. 89-100.

⁸¹¹ Citar a este respecto *Las inquietudes de Shanti-Andía* (Arturo Ruiz Castillo, 1946), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osmá, 1947), *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948), *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949), *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955) y el texto fílmico presentado en México -desde el exilio- *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1962; con guion e interpretación de la escritora M^a Luisa Elío), citado por José Luis Castro de Paz en su artículo “El infante huérfano. Escrituras que apuntan al mito en el cine español tras la Guerra Civil”, *Trama y fondo. Lectura y Teoría del texto*, 25 (segundo semestre de 2008).

⁸¹² Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 118.

⁸¹³ Sánchez Vidal, 1987, *op. cit.* En este mismo trabajo, se subraya la buena crítica en torno a este film. Hombres relevantes en la cultura como Buñuel o Vargas Llosa la valoraron positivamente, del mismo modo que diferentes periódicos internacionales como el *New York Post*, quien “la votó como una de las 10 mejores películas del año cuando se estrenó en EEUU y la International Film Guide, de Londres situándola en 1977 en quinto lugar, antes por ejemplo, que *Alguien voló sobre el nido del Cuco*”, *ibid.*, p.

según A. Sánchez Vidal, “los ‘entendidos’ suelen considerarla su mejor película, [...] a pesar de las acusaciones de su americanismo”⁸¹⁴. Realidad que nuevamente nos hace reflexionar sobre la crítica de cine, planteando la necesidad de una “crítica a la crítica” y que en parte explica que aunque con *Hay que matar a B*, Borau comenzara a despertar interés por algunos especialistas, también fueron ellos los que promovieron ciertos tópicos sobre su cine, algunos de ellos ya mencionados como su americanismo⁸¹⁵. En este sentido, teniendo en cuenta la importancia que supone lo extracinematográfico en la acogida del film, es fácil deducir que, a veces, el poder y el interés económico puede llegar a ser más importante que la propia concepción estética del texto. En cualquier caso, *Furtivos* permitió sobrepasar el viejo dilema españolismo-universalismo, vinculándose a otros filmes, como *El espíritu de la colmena* o *La prima Angélica*, en su manera de realizar una crítica elíptica, quedando a medio camino entre el cine metafórico del tardofranquismo, encabezado por Querejeta y la obsesión por el pasado y el pesimismo que caracterizarían el cine de la Transición.

En el Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (A.E.H.C.) que se celebró en Valencia en noviembre de 2001, Borau reconocía una cierta sensación de fracaso en los cineastas que trabajaron en aquellos años del fin de la dictadura. La muerte de Francisco Franco y la difícil apertura a la democracia se había intuido como un momento histórico para el cine español, paralelo a lo que había supuesto el fin de la segunda guerra mundial en el cine italiano. Sin embargo, la realidad desmintió en seguida esta perspectiva y se construyó una “generación sacrificada” que constató cierta sensación de fracaso en la evolución controlada que les tocó vivir, a modo de un espectáculo con un guion aún censurado al que la gran mayoría de los realizadores sólo podía asistir como espectadores y, a lo sumo, se les permitía subir de vez en cuando al

118. Carlos F. Heredero (*op. cit.*, p. 353) también subraya este hecho y añade cómo fue considerada la tercera película mejor de los años setenta, precedida por *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1979), según consta en *Cinema 2002*, núm. 61/62 (marzo, abril 1980). Finalmente también aparece como cuarta entre los mejores filmes del cine español, detrás de *El verdugo* (Luis G. Berlanga, 1963), *El espíritu de la colmena* y *Bienvenido Mr. Marshall* (Berlanga, 1952). En *Reseña*, febrero de 1976, citado por Heredero, *ibíd.* Más recientemente, en la revista *Fotogramas*, *Furtivos* aparecía en la posición decimocuarta como la mejor película española, por detrás de *La colmena* o *La caza*, por citar algunas.

⁸¹⁴ Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 72.

⁸¹⁵ Una de las acusaciones que circuló en torno a *Hay que matar a B* fue la de mimetismo, como apuntó Alfonso Sánchez, quien se empeñó en encasillar su film con las coproducciones comerciales de intriga policiaca. *Hoja del Lunes*, 16 de junio de 1975; recogido a su vez por Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*, p. 106.

plató, para contribuir a la ceremonia de la conformidad⁸¹⁶. Tras *Furtivos* y la muerte de Franco, el cine sufre cierta polarización entre la comedia costumbrista, vinculada a la descripción del comportamiento de los jóvenes, y una ola renovadora, como la ya citada *Arrebato* de su discípulo Iván Zulueta (1980) o *Maravillas* (1981) de su otro compañero Gutiérrez Aragón. Este cine -que como se ha mencionado anteriormente fue auspiciado en cierta forma por Borau-, a pesar de una constatable dosis de originalidad, se vio mellado por sus adversas condiciones industriales y por la fuerte competencia del cine multinacional, poniendo de relieve la importancia de la subvención estatal para la supervivencia del cine nacional. En este segundo grupo se encontrarían tanto *Hay que matar a B* como *Furtivos*, alejados de ese otro cine de fuerte carácter comercial.

En cuanto a su siguiente texto fílmico, resulta interesante establecer un paralelismo con Saura y su *Ana y los lobos* (1972), trabajo en el que, del mismo modo que en *La Sabina*, se eliminan los elementos naturalistas y sólo queda la representación simbólica, generando una estructura que necesita de una desautomatización por parte del espectador. Esta premisa supone a su vez una consecuente complejidad en la recepción, algo que explica el porqué el texto no gozó de una mayor acogida por los espectadores. *La prima Angélica* (1973), al margen del contencioso con la censura (algo que provocaría que se atacaran varios locales que exhibían el texto fílmico), plasmaba un microcosmos más personal, en un sofocante ambiente familiar que permite establecer paralelismos con *Furtivos*, y, como este, conseguía un mayor aplauso del público, llegando al reconocimiento internacional. Borau ya se había estrenado como productor de cortometrajes y largometrajes como *In memoriam* y *Estado de sitio* respectivamente; ahora, en su faceta de guionista -sin ser al mismo tiempo realizador- se estrenaba con *Mi querida señorita*, a la que se añadiría en esa misma década *El monosabio* y *Camada negra*. Todas ellas, merece la pena insistir, se alejaban de un cine comercial, aunque no todas presentan un enfrentamiento tan directo al régimen franquista como *Furtivos*, estrenada en la agonía del dictador⁸¹⁷. Así, mientras otros autores singulares como

⁸¹⁶ Una realidad de la que se hace eco Angelino Fons en *Conversaciones con Angelino Fons*, Murcia, Primavera Cinematográfica de Lorca, Universidad de Murcia, 2005.

⁸¹⁷ Antes del estreno de *Camada negra* se rompieron los cristales de las vitrinas donde se anunciaba la película, se pintó alguna frase firmada por los *Guerrilleros de Cristo Rey* y, en definitiva, “se dejaba constancia de la sinrazón”, como apuntaba Ángel Sánchez Harguindey desde las páginas de *El País* (5 de octubre de 1977), en un artículo titulado precisamente “*Camada negra*, ante los ataques constantes de la sinrazón”. Los intentos de sabotaje acabaron con la explosión de un cóctel molotov el lunes 3 de octubre, debido a lo cual, Harguindey afirmaba con contundencia: “Todo ello no resulta excesivamente dramático -si el dramatismo ha de ser cuantificado en víctimas- pero, a nuestro juicio, es lo suficientemente

Fernando Fernán Gómez realizaban *El extraño viaje* (1964), nuestro autor se vinculaba a Jaime de Armiñán quien dejaba la televisión para encontrar en Borau el suficiente resorte independiente para ofrecer y sostener *Mi querida señorita* (1971). El texto mantiene ciertos paralelismos con su siguiente film, *Jo, papá* (1975), también de marcada índole personal.

En todos los textos de Borau como guionista, supo adentrarse en la construcción simbólica de mapas conceptuales, que acabarán cuajando en *La Sabina*. Mediante este film, Borau buscaba rutas menos convencionales, alejadas de cineastas autóctonos más interesados en un cine “de aquí y de ahora”. La necesidad de salvar las fronteras reales así como las idiomáticas y culturales enlazarían posteriormente con *Hay que matar a B o Tata mía*. A su vez, este texto puede relacionarse en cierta forma con *Camada negra*, así como con otras películas de su amigo Gutiérrez Aragón como *El corazón del bosque*, *Demonios en el jardín* y *La mitad del cielo*, formando un retrato alegórico de la España ominosa del franquismo, en las que la ideología, el núcleo familiar y la presencia femenina cobran especial importancia⁸¹⁸. En suma, en esta década, Borau aparecía ya como hombre de cine en todas sus facetas, incluyendo la de actor -en *Un, dos, tres, al escondite inglés* o *Mi querida señorita*- y la de productor combativo, capaz de buscar financiación sueca, para, intentando apoyarse en el reconocimiento internacional obtenido en *Furtivos*, realizar *La Sabina*. Un compromiso coherente que le hace pasar de experimentar el éxito al “fracaso” (en cuanto a espectadores se refiere) en una distancia de tan sólo cuatro años, que subrayan su perspectiva como persona no gregaria, no perteneciente a grupo alguno, al mismo tiempo que se intuye su débito para con la mejor tradición cinematográfica universal. De alguna manera, esta

inquietante para comprobar, cuando menos, dos cosas: que los defensores del orden, los amantes del tradicionalismo más conservador son partícipes, cuando no iniciadores, del desorden negativo y que las autoridades competentes parecen aceptar como un mal menor estos hechos”.

⁸¹⁸ El denominador común fue una actriz de la talla de Ángela Molina (gracias a ellos y a Buñuel fue adquiriendo la dimensión que tiene hoy en día). La actriz supo representar esa mujer independiente e inteligente, antagónica a la mujer sumisa que tenía que esconderse en la sombra del hombre. El propio José Luis Borau, en el *Diccionario del cine español*, señalaba cómo cuando Luis Buñuel la elige en 1977 para protagonizar, junto a Fernando Rey, *Ese oscuro objeto del deseo*, le proporcionó ese renombre internacional, abriéndole las puertas de la cinematografía europea. En dicho texto, compartía personaje con la actriz francesa Carole Bouquet y exhibía un temperamento vivo y enigmático, combinado con otro dulce y suave. Buñuel afirmaría de ella que poseía “el rostro de una virgen pagana”, afianzando así el mito de mujer instintiva y pasional que conserva en su mirada cierto primitivismo. No es de extrañar por ello que en 1985 se le concediera el Gran Premio de la Crítica de Nueva York, para al año siguiente convertirse en la primera actriz extranjera en recibir el “David de Donatello” que otorgaba la academia italiana de cine. En Fernando Aroca, “El «David de Donatello» a los pies de Ángela Molina”, *ABC* 18 de agosto de 1986. Precisamente ese mismo año conseguiría con *La mitad del cielo* la Concha de Plata a la mejor actriz en el Festival de San Sebastián, siendo nominada en la primera edición de los Premios Goya.

independencia lo afianza en una suerte de exilio interior, en su no pertenencia a tendencia o capilla, peldaño fundamental de la España de aquel entonces.

b. Década de los ochenta

El proceso de normalización democrática que vive España desde finales de 1977, el final de la censura y el constante interés de la sociedad española por enterrar los restos del franquismo tuvieron como consecuencia la libertad creadora. En esta época los géneros predominantes fueron la comedia y el *thriller*, mientras que el drama se cultivó con rasgos genéricos menos definidos. Otros géneros clásicos como aventuras, musicales o cine fantástico tuvieron escasa importancia. Por último, el cine español cosecha algunos éxitos de cierta proyección internacional, como supone el Óscar a la mejor película extranjera por *Volver a empezar* (1982), de José Luis Garci, o nacional, como *Los santos inocentes* (1984), de Mario Camus. El trabajo de Borau de esta época puede ponerse en comparación con el de Josefina Molina, otra directora que después del enorme éxito obtenido con *Función de noche* (1981), una de las obras más interesantes y arriesgadas de este periodo, tardaría varios años en poder realizar una nueva película bajo la égida socialista: la cuidada recreación histórica *Esquilache* (1988). Por su parte, Borau, tras las pausas que siempre le imponía la incapacidad de obtener dinero para llevar a cabo sus proyectos, volvía al cine con *Río abajo/On the line* (1984), rodada en EE.UU, y *Tata mía* (1986), candidata ese año al mejor guion por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España.

Como ya hemos comentado, el primero de los textos de Borau, que supuso un homenaje al cine norteamericano que tanto le gustaba al autor, acabó teniendo numerosos problemas de producción y rodaje. Tal y como apuntaría el propio cineasta en numerosas ocasiones, se trataba de una experiencia que ya *a priori* no le apetecía mucho y que a la postre resultaría muy dolorosa⁸¹⁹. Por su parte, en *Tata mía*, Borau volvía sus ojos a la comedia americana clásica (Lubitsch, Hawks o Wilder) o más moderna (Allen, Rohmer, Tanner) como supieron hacer Fernando Colomo (*La línea del cielo*, 1983; *La vida alegre*, 1987; *Bajarse al moro*, 1988), o Fernando Trueba (*Opera*

⁸¹⁹ En la entrevista cedida por la Academia de Cine en 2003, para el proyecto Memoria Viva de la Cultura de la Fundación Autor, Borau comenta cómo era consciente de las dificultades de llevar a cabo un cine “extranjero” en el cine estadounidense y las distintas vicisitudes que tuvo que padecer.

prima, 1980), continuando en una vía a la que se acabarían adscribiendo autores como Pedro Almodóvar. Se trata de una comedia pluritemática y, por tanto, original en el panorama español, manteniendo unos cambios de ritmos en el texto que, en su momento, desorientaría a parte de los espectadores y de la crítica. A pesar de ello, al tratarse de un tipo de comedia “para no reír” el texto gozó de cierto reconocimiento⁸²⁰.

Además, el público no representaba a todas las generaciones, pues si bien el film mantiene una narrativa “fresca”, no se dirige hacia un espectador joven, más vinculado a la movida española, sino a una generación capaz de disfrutar del referente de Imperio Argentina y de adentrarse en un mundo rural afable. En cualquier caso, aunque Miguel Marías defendía que el film supondría un paso decisivo en la carrera de Borau “sobre todo en lo que se refiere al reconocimiento de su capacidad comercial y la consiguiente apuesta inversora en sus proyectos”, lo cierto es que volvería a encontrar una acogida tibia entre el público⁸²¹.

Por último, en esta década hay que atender no sólo a su trayectoria como director sino a la de cineasta global, creador más que de una escuela -algo francamente difícil al tratarse de un cine muy personal- de cineastas, manteniendo una labor docente constante desde el rigor absoluto que sólo una pasión por la profesión como la suya podía provocar. Si ya en los años setenta Borau había alternado su residencia entre Madrid y Los Ángeles, en esta década comienza a participar ocasionalmente en cursos y conferencias en la Universidad of Southern California (USC) –la cual le rendirá un homenaje en 1984-, en *The American Film Institute* (AFI) o en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA); actividades que se extenderían a otros lugares del país, como la universidad de Bloomington (Indiana) y la de Pittsburg (Pensilvania) o *El Pacific Film Archives* (San Francisco). Al mismo tiempo, de 1980 a 1995 impartirá

⁸²⁰ Siguiendo las palabras de Ángel Fernández Santos en la crítica realizada en *El País* en los momentos de su estreno. El autor elogiaría el texto, si bien echa en falta una mayor veracidad en la actuación de Xavier Elorriaga, apuntando que “ésta quiebra, hiere en su centro y por ello daña un film lleno de inteligencia cinematográfica y de rigor en su ejecución, pero que, pese a su perfección, cojea, a la manera de esos dibujos de alta precisión en el trazo en los que se cuele de rondón al dibujante un difuso borrón”. Hilario J. Rodríguez, *op. cit.*, p. 217.

⁸²¹ Miguel Marías se refería a la posibilidad de conseguir dinero para continuar haciendo dos realizaciones más –*Niño nadie* y *Leo*-, si bien el logro comercial, como hemos señalado, era exagerado. En la página ofrecida por el *Periódico de Aragón* (GEA) se recoge la defensa del crítico de cine, quien señalaba que lo que no le faltaba a Borau era “honestidad ni calidad”, con la esperanza de que nuestro autor tuviera mejor suerte. Disponible en “Borau en la frontera”, *op. cit.*, y cuya apreciación a su vez aparece en el link también citado de la *Gran Enciclopedia Aragonesa*: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=2463

cursillos y conferencias en diversas universidades y escuelas de cine de Hispanoamérica: Colombia (Cali), Argentina (Buenos Aires), Cuba (San Antonio de los Baños); Europa: Copenhague, Londres, París; y España: Sevilla, Valencia, San Sebastián, Zaragoza, etc.

En suma, se trata de una década en la que compaginaría reconocimientos, como la Medalla de Oro de las Bellas Artes (1988), con momentos duros, como su entrada en la industria norteamericana -recuérdese lo comentado sobre las dificultades de producción y rodaje de *Río abajo/On the line-*, siendo uno de los primeros directores españoles en probar suerte junto a figuras como Bigas Luna -quien por aquel entonces ya había realizado en ese país *Reborn* (1981) y se hallaba cerca de cerrar el trato para su próximo proyecto *Anguish* (1987)- y Ricardo Franco, que se embarcaba en su fallido *In 'n out* (1984).

d. Década de los noventa y primera década del siglo XXI

En estos años, la tendencia es compatibilizar las posibilidades comerciales con la calidad, porque se consideran imprescindibles los beneficios económicos para la existencia de la industria cinematográfica. También en esta época se produjo una fuerte renovación generacional, favorecida por el espíritu de la Ley Miró (que, como comentamos, fomentaba la calidad de los proyectos y el impulso a los nuevos realizadores). Nuestro autor, perteneciente al elenco de veteranos como Carlos Saura, José Luis Garcí, Gutiérrez Aragón o José Luis Cuerda, continuará su proceso creador.

En 1996 –año del estreno de *Niño Nadie-* llegaba al poder el Partido Popular, el cual cambiaría el sistema de ayudas estatales, concediéndolas a partir del rendimiento de taquilla, algo que supondría un incremento mayor de la competitividad. Sólo se conservarían ayudas previas para nuevos realizadores, por lo que a pesar de la competitividad y de las dificultades en la producción, con o sin ayuda estatal, una serie de jóvenes de gran impronta debutarán en ese momento. Sin ánimo de ser exhaustivos, se hace imprescindible nombrar a Juanma Bajo Ulloa, Enrique Urbizu, Julio Médem, Alex de la Iglesia, Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez, Manuel Gómez-Pereira, Icíar Bollaín, Achero Mañas y Fernando León de Aranoa. Junto a ellos habría que situar

nombres como Mariano Barroso, Isabel Coixet, Santiago Segura, Benito Zambrano, Juan Carlos Fresnadillo, La Cuadrilla, Azucena Rodríguez, Joaquín Oristrell, Miguel Albadalejo y un largo etc., hasta completar una larga lista de más de doscientos nuevos directores. En este contexto heterogéneo y de gran competitividad, con filmes que podían tratar los problemas sociales de índole emocional, sexual o amoroso, centrados en ocasiones en los desasosiegos vitales de los jóvenes, su relación con sus padres y el paso a la edad adulta desde una perspectiva individual, se fue configurando, aunque fuera de manera indirecta, una crítica social y política que comprendía temas como el desempleo, la inmigración, las drogas, la homofobia o la televisión.

El mismo año que Borau regresaba al cine –después de diez años- con *Niño nadie*, también lo hacía Miguel Hermoso con *Como un relámpago* -ocho años después de su fracaso con *Loco veneno-*, mientras que otros directores ya veteranos completaban esta temporada: Uribe y Gómez Pereira mantenían sus excelentes rachas de éxito con *Bwana* (1996) y *El amor perjudica seriamente la salud* (1996) y Aranda dirigía su polémica *Libertarias*. Junto a ellos se presentan autores más jóvenes como el anteriormente citado Bigas Luna quien se estrellaba con *Bámbola*; mientras Ventura Pons y Mario Camus continúan con sus irregulares trayectorias estrenando *Actrices* y *Adosados*, respectivamente. Por otra parte, se estrena *Gatuperio*, el proyecto más querido, acogido con bastante incompreensión por parte del público y la crítica por usar un lenguaje excesivamente teórico. El viejo proyecto de *Gatuperio*⁸²² había tomado cuerpo en un momento que quizá habría sido más pertinente en el panorama filmográfico de años atrás. Un film muy particular de difícil contextualización, ya que si bien podía vincularse al denominado Nuevo Cine español, en su poso existencial, su carácter sainetesco lo hacía más actual, generando una situación espaciotemporal indeterminada, de cierto desajuste, a medio camino entre los filmes menos brillantes de Woody Allen y Bergman. En el film el autor ofrecía una reflexión serena del proceso de decrecimiento, como el paso a la madurez, en un texto complejo de difícil aceptación por el público de la época. Consigue hacer una comedia sofisticada con algunos géneros tradicionales del cine español, como el cine costumbrista, la crónica negra, el drama familiar o el esperpento. A pesar de ello, tal y como ya hemos advertido, la obra no llegará a cuajar, manteniéndose siempre distante de un cine más convencional, sin un

⁸²² “Un empeño, casi un emperamiento que viene de lejos”, según apostilla el cineasta en una entrevista realizada a propósito de la aparición de la película, que aparece en *Dirigido por*, 256 (abril de 1997).

mínimo de ingredientes propios de textos fílmicos que mantienen un “recetario de éxito” (acción, violencia y cierto excentricismo), como el cine de Alex de la Iglesia (*Acción mutante*, *El día de la bestia* o *La comunidad*), encaminado hacia un público más joven mediante la mezcla del sainete negro, los *reality shows*, las citas a clásicos como a Hitchcock o los cómics y los efectos digitales. De esta forma, frente a textos fílmicos más dinámicos –como *Tesis* (1996), el debut de Alejandro Amenábar, o con mayor mezcla de géneros como *Éxtasis* (1993) de Mariano Barroso (1993) o *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa-, para el público joven Borau se presentaba excesivamente anquilosado.

Borau continuaría con su labor docente, y entre 1990 y 1998 ejercería como profesor de Guion en el Máster ofrecido en la Fundación Viridiana -de la cual era presidente- tanto en la Universidad Autónoma de Madrid, como en la Complutense. En 1994 sería elegido por unanimidad presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, prolongando el cargo hasta 1998. Tras estas actividades y después de trabajar dos años en el guion, Borau realizaría *Leo*, esta vez ayudado por Vía Digital y TVE (quizá por motivos relacionados con su posición en la Academia), teniendo menos dificultades que con el resto de sus producciones. La originalidad del film hace difícil su contextualización en la filmografía española, aunque puedan establecerse mínimos parecidos con otros filmes, como *Carne trémula* (1997) de Pedro Almodóvar y *La buena estrella* (1997) de Ricardo Franco, otro director aficionado a complicarse la vida por muy poco conveniente que fuese para su carrera⁸²³.

Si en *Furtivos* Borau retrataba de una forma entre realista y metafórica la fase final del franquismo, y al mismo tiempo trazaba un dibujo de la sociedad de la época, el texto de *Leo* se presentaba como su equivalente con la sociedad actual, algo que sin duda alguna habla de su originalidad. En este sentido podemos decir que si se hiciera una comparación entre ambos textos, obtendríamos un panorama de la evolución de la sociedad española a través de los ojos de uno de nuestros directores más reconocidos. Sin embargo, y a pesar del reconocimiento en los Goya (2002) como mejor director, el autor seguía lamentando las dificultades para producir su nuevo proyecto:

Pero primero tengo que recuperarme de *Leo*. Si va bien, filmaré con Luis Tosar *La pajarita de oro*, comedia que transcurre en provincias en la que

⁸²³ *Leo* y *La buena estrella* serían los últimos largometrajes de ambos directores.

pensé hace tiempo y cuyo contenido ahora está de mucha actualidad. No es que uno sea más listo que otro, sino que las cosas flotan en el ambiente y, o lo haces tú, o lo hace otro, como ocurrió en este caso. De todas formas, no voy a renunciar a *La pajarita...* porque digan que me acojo a contenidos que han funcionado a la fuerza porque nadie quiere producir lo que yo quiero hacer⁸²⁴.

El texto fílmico no produciría un importante beneficio económico, coincidiendo con una serie de películas dirigidas a ese sector de la población, que convertiría en grandes éxitos *El arte de morir*, *Año mariano* o *Torrente 4*. Cuajaba así un tipo de cine que iba encontrando paulatinamente su espacio, desde que en 1995 el éxito de *El día de la bestia* había puesto de manifiesto que el público va al cine, en general, a divertirse y evadirse (ver) más que a reflexionar (mirar)⁸²⁵. Por su parte, otros filmes como *Martin (Hache)*, *Fresa y Chocolate* o *Guantanamera* estaban destinados a un público más minoritario y exigente -a pesar de que luego lograsen excelentes resultados en taquilla-; todos distaban de *Leo* por tener diálogos más literarios y no dar un valor tan connotativo a las imágenes⁸²⁶. Conforme a esta realidad, no es de extrañar que tras *Leo* Borau decidiera no producir más películas, dejando futuros textos fílmicos, como el guion de *La pajarita de oro*, inconclusos, al no encontrar productor que los financiara. A tenor de lo dicho, cobra especial significado el final del que sería su último intento fílmico, que con el enigmático título *Después de Tokio*, presentaba un final revelador: “La gente aplaude como loca, y una cortina de seda blanca oculta el resto de la escena. La gente

⁸²⁴ Entrevista tomada de Internet, anterior a la presentación del texto fílmico de *Leo*, COLIPSA, Agosto, Agencia de Prensa Española Independiente

⁸²⁵ ¿Por qué textos como *El corazón del guerrero* de Daniel Monzón se estrelló a pesar de venir precedida de una intensa campaña de marketing, mientras que otras de ese mismo año como *Airbag* gozaron de una buena acogida? Quizá los caminos del público son aparentemente inescrutables. Agustín Almodóvar ha apuntado como tópico importado de Estados Unidos el hecho de que el cine español dependa mayoritariamente de un público adolescente, mientras que lo que mueve el cine en aquel país es el dinero; aquí, en cambio, existiría “gente mucho más romántica, que hace películas por otros motivos, porque quiere contar una historia o transmitir una sensación”, en *Academia*, 29 (invierno 2001). En cuanto a las salas en versión original, recientemente se han cerrado por ejemplo las salas *Renoir* (Zaragoza), que en su origen mantenía películas en versión original, por la falta de asistencia del público.

⁸²⁶ Sin embargo, es un cine que mantiene personajes asimilables, con los que el espectador puede empatizar y en los que el “extrañamiento” del receptor no va a ser tan considerable. A pesar de ello, existen excepciones destacables como *El perro del hortelano* de Pilar Miró, quien nunca pensó que una adaptación en verso de una obra de Lope de Vega fuese a funcionar en taquilla y llegar a ser rentable. Así ocurrió también con Antonio Pérez, responsable de Maestranza Films, al apostar por quien en aquel momento era un joven director sevillano desconocido, Benito Zambrano, para rodar su ópera prima *Solas*, con actores desconocidos y un tema espinoso, que acabaría siendo una de los éxitos del cine español en 1999. *Solas* convocó a más de un millón de espectadores, permaneciendo más de un año en cartel, arrasando en los Goya y teniendo una importante acogida internacional. En *Academia*, *ibid.*

vuelve a reír y a aplaudir. Se cuentan cientos de globos, blancos también, que ascienden voluptuosamente hacia el cielo”⁸²⁷.

Ciertamente, tras el análisis del contexto y de los filmes, no se tienen todas las claves de por qué *Furtivos* (1975) funcionó de una manera tan rotunda, si bien podemos plantear hasta qué punto el contexto histórico no sólo fue importante sino determinante. Y se afirma esto sin creer que el público corriera en masa al cine para ver una “metáfora de España”. Se entiende que un público inteligente no tiene por qué ir a ver metáforas, sino historias y, si es posible, buenas historias. La pregunta que cabría plantearse entonces es si, en nuestros días, un texto fílmico de estas características encontraría su espacio o su aprobación por parte de algún productor o del público en general. ¿Una tragedia rural, de incestos familiares, sin “happy end” ni personajes estrella a qué tipo de productor, público o franja de edad podría interesar?

A pesar de todos estos impedimentos, como hemos visto, Borau no renunciaría a su manera de entender el cine, como evidenciaría el guion de los nuevos proyectos que llegarían a rodarse. Las perpetuas dificultades no le hacen doblegarse ni siquiera al final de su trayectoria cinematográfica, como ejemplifica su arriesgada participación en *El verano de Anna* (*Anna's Summer*), invirtiendo un 10% del presupuesto total de la producción⁸²⁸. En suma, conforme a lo visto, podemos concluir afirmando que si por algo destacó su cine fue por lo inverosímil del mismo, en una búsqueda de cualidades fílmicas conforme al citado *estilo borauiano*, distante de las variadas prácticas de la cinematografía moderna internacional. Y es que si el cine de Borau supo tratar –interna y externamente- uno de los eternos problemas de las sociedades como es la frontera, también tuvo que moverse a lo largo de estos límites, entre cine independiente y cine industrial, emisor y receptor, llegando a una frontera textual, es decir, a la frontera asumida como espacio narrativo, que establece no sólo una referencia geográfica o social, sino una realidad imaginada, sentida y valorada:

El mundo se ha vuelto incrédulo, esquivo, y no se deja conquistar así como así. “Ya nadie se escandaliza de nada”, reconoce Breton al mismo Buñuel

⁸²⁷ Recogido por Javier Martínez en el diario *Hoy.es*, disponible en el [link http://www.hoy.es/v/20121128/sociedad/pajarita-borau-20121128.html](http://www.hoy.es/v/20121128/sociedad/pajarita-borau-20121128.html)

⁸²⁸ Se trataría de una coproducción en la que intervendría también Dagmar Jacobsen, Fanis Synadinos y otros asociados, como Alfred Hummer y la propia directora, en la que Borau se vincularía al trabajo de jefe de producción, llevado a cabo por Peter Gehring y a la producción delegada con Paul Muller y Michalis Dakalakis.

con amargura. El arrojo, el descaro, y más aún, el inconformismo, pasan inadvertidos en una sociedad irrespetuosa por definición, cuya regla general es precisamente provocar a quien se deje. Los afanes de vanguardia y experimento han quedado relegados al Departamento de Efectos Especiales, donde funcionarios de los grandes estudios tratan de enmascarar viejas historias con sustos y asombros nuevos. Justo lo contrario de lo que gentes como Man Ray o Picabia pretendían en sus años mozos. ¿Cómo imponer en tal situación un criterio personal, cómo dejarse escuchar, al menos, en medio de tal guirigay?⁸²⁹

4.4. La censura

*Televisión he hecho muy poquita. Hasta “Celia” (1993) no había vuelto a trabajar desde el año 68, porque me cabré con TVE por una película que me destrozaron. Era una adaptación de “Miau”, la obra de Galdós, que de 45 minutos me la dejaron en 22.*⁸³⁰

La censura puede entenderse como un elemento extratextual, en su doble acepción, ya sea como componente ideológico, por no ajustarse a las normas imperantes e impuestas desde el régimen político del momento, ya como componente industrial, por no adecuarse a los criterios de beneficio del cine como industria. Centrándonos en la ideológica -de la que ya hemos visto algún aspecto a lo largo del trabajo- es fácil entender que un autor como Borau, gestado “contracorriente” y ajeno a textos más convencionales, tanto en su creación personal de director, como en su trabajo de guionista o productor, debió lidiar con la censura de manera constante.

La censura del franquismo se erigió como instrumento de imposición de la concepción político-moral de los vencedores de la Guerra Civil, ejerciendo una visión monocroma de los vencedores⁸³¹. Dado que es un tema muy glosado por los

⁸²⁹ José Luis Borau, *Sin cañones*, extraído de *A cucharadas*, *op. cit.*, pp. 17-18. El artículo parte de una cita de Buñuel -en la que el autor se preguntaba por cuál habría sido el destino de Steinbeck o Hemingway de no haber tenido tras de sí las cañoneras americanas que les confrieron apoyos- para plantear una crítica sobre las dificultades de todo: “Steinbeck no sería nada sin los cañones americanos. Y meto en el mismo saco a Dos Passos y Hemingway. ¿Quién le leería si hubiesen nacido en Paraguay o en Turquía? Es el poderío de un país lo que decide sobre los grandes escritores. Galdós novelista es con frecuencia comparable a Dostoievski. Pero ¿quién le conoce fuera de España?”. Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Plaza Janés, Barcelona 1982.

⁸³⁰ Martínez de Mingo, *op. cit.*, 1997, p. 105. A pesar de que este proyecto frustrado ya se ha mencionado antes, merece la pena rescatar las palabras del propio Borau: “Me costó mucho hacer el guion, rodé la película y me la prohibieron. Fue al cabo de dos años cuando, aprovechando una conmemoración de Galdós, la pasaron reducida a la mitad y, claro, yo escribí un artículo a *ABC* diciendo que menuda manera tenía TVE de rendir homenaje a un autor, pero no me lo publicaron...”. *Ibíd.*

⁸³¹ No en balde la censura, según el *DRAE*, es la intervención que practica el censor en el contenido o en la forma de una obra, atendiendo a razones ideológicas, morales o políticas. Una concepción que no distaba del periodo de caza de brujas de Hollywood, e incluso salvando las distancias, del autoritarismo

especialistas, no pretendemos ofrecer un resumen de lo que esta supuso, pero sí situar las películas de Borau en ese contexto. La censura prohibía y cortaba, así como manipulaba el doblaje, los textos que le parecían de moral o ideología reprobables, según los valores impuestos por el régimen. En cuanto a la autocensura, con la que “se curaban en salud” los productores, al igual que la censura, se vinculaba a temas concretos, tales como la política, la religión, el sexo, la moral, la patria o el ejército. Todos ellos son subtemas que aparecen constantemente en la filmografía de Borau –quizá exceptuando el ejército, que no las autoridades- desde una visión netamente opuesta al discurso oficialista del franquismo. Si los textos de Buñuel, Berlanga o Bardem tenían que tener especial cuidado para presentarse en España, ya que su contenido podía perturbar la ética oficial, los de Borau se insieren en una manera distinta de contar, no tanto en la forma, como en el fondo. Así, mientras que sólo se podía hablar de amor de una manera abstracta e indirecta y el sexo -en especial la sexualidad femenina- era inadmisible, incluyéndose en la lista de tabúes temáticos, Borau apuesta por no rehuirlo e incluso en *Furtivos*, por advertir de los peligros de la represión. Incluso ya en su primera presentación al público, con su corto *En el río*, se versaba los conflictos y la dificultad que supone vivir en una sociedad represiva, que castra cualquier impulso o deseo sexual⁸³². Así, en este como en otros aspectos, Borau no doblega su libertad creativa a las circunstancias y escribe, realiza e incluso produce textos de temáticas fronterizas y siempre arriesgados, que abogan por receptores críticos.

El resto de temas propuestos durante el franquismo plantean, de alguna manera, subtemas desvinculados de la moral oficialista. Así por ejemplo en *Crimen de doble filo* (1965) se deja entrever una realidad conyugal bien distinta de la pareja ideal, donde la mujer permanece sin vida propia, a la sombra del marido. La imagen de un matrimonio burgués y convencional que teóricamente vive feliz, se viene abajo cuando nos detenemos en ella. Arañando el armazón de las apariencias, la falsa normalidad cae como un castillo de naipes, ante la presencia de un elemento ajeno, extraño a nuestra

de la Francia de Charles de Gaulle y, en el lado opuesto, del estalinismo que vetaba textos de Buñuel o textos de contenido religioso como *Los diez mandamientos* (1956).

⁸³² Lo que Hans-Jörg Neuschäfer en *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura*, Madrid, Anthropos, 1994, denomina “discurso de la censura”. Precisamente en esta obra se rompe ese esquematismo simplista que se ha propuesto como oficial, y que viene a considerar básicamente que la literatura y el cine español sufrió durante el franquismo un profundo y largo “letargo” y que después de 1975 “resurge”, sin entrar en muchas más consideraciones.

normalidad: un asesinato. El texto que, para Borau, no era “tan ajeno como Brandy”, no pretendía representar la realidad conyugal de la burguesía española. Más bien, la obra se construye en la quebradiza fragilidad de hombres desesperados ante la ruptura de su normalidad⁸³³. Pero, ¿acaso no se trata de una aparente cotidianidad, en cuya base se esconde una mentira silenciada? ¿No es una mentira más de un sistema que vende una moral impositiva, en un mundo de confusión ideológica, en el que los personajes se revelan igual de desarraigados que de torpes en una sociedad tan vanidosa como ineficaz? Fuera como fuese, lo cierto es que el film de Borau, sin ínfulas ni aspavientos, se abría a diversas lecturas sociopolíticas apoyadas en los matices interpretativos de sus personajes.

Respecto a su siguiente largometraje, cabe preguntarse dónde podía “cortar” la censura en *Hay que matar a B*, un texto en el que la invisibilidad formal convive con un espesor temático. ¿Dónde insertar la tijera en ese discurso, cuando el elemento extraño confiere al texto una vinculación al género policiaco?⁸³⁴ Y eso, a pesar de que el texto estaba planeado para que los protagonistas fueran vascos y el Ministerio le hizo cambiar la nacionalidad de los protagonistas, como prueba de la errática e incongruente política de la censura⁸³⁵. De este modo, Borau optó por hacer húngaro al protagonista y ponerle el apellido Kovaks⁸³⁶. Así, la obra se introducía en la historia de cine español, aportando una serie de modelos singulares, alejada en cierta forma de la corriente de la época, de la misma manera que posteriormente ocurrirá con *Furtivos*, *La Sabina*, *Río abajo/On the line* y *Leo*, repleta de personajes que intentan tener una “segunda oportunidad”. Un tipo de cine que en parte puede recordarnos al de Ruben Sax (conocido con el sobrenombre de Richard Brooks) -por citar sólo un ejemplo entre tantos otros-, al tener que convivir con un universo censurado y censor como el franquista.

⁸³³ “No era tan ajena a mí como Brandy, pero creo que con un paso más de guion hubiera estado mejor” Borau en la entrevista concedida a Luis Martínez de Mingo, 1997, *op. cit.* p. 70.

⁸³⁴ Cabe destacar que la falta de la censura no fue porque ésta dejara de existir, sino por la construcción de textos capaces de omitirla. Valga como ejemplo paradigmático lo sucedido con el proyecto de Jesús Franco, *Al otro lado del espejo*, prohibida inicialmente por el Ministerio de Información y Turismo y finalmente presentada unos cuatro años después. De todos modos, el estreno en España se realizó en una copia de tan sólo 80’ que carecía de sentido en el desarrollo, algo no tan atípico en aquella época, en la que las coproducciones y las dobles versiones para el mercado nacional y la exportación eran algo relativamente habitual. Sobre este texto en particular puede consultarse la obra de Carlos Aguilar, *Guía del vídeo-cine*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 54, o la obra de Augusto M. Torres, *Cineastas insólitos*, Madrid, Nuer Ediciones, 2000.

⁸³⁵ En la entrevista realizada por Javier Olivares – AISGE (citada), Borau afirma: “Aunque no existía ETA en su apogeo, (creada en 1968) era asunto delicado”.

⁸³⁶ Kovaks, Kovács, o en su variante eslávica Kovač, es un apellido de familia común, y que en húngaro significa ‘herrero’.

Cierto es que *Furtivos* sufrió los cortes de la censura, pero si lo fue por la temática, también lo fue por tratarse de una película “española hasta las cachas”, en palabras del propio Borau, aunque bien distante del resto de textos fílmicos que suponía el panorama nacional del momento. Aun así, a día de hoy, sigue pareciendo sorprendente que meses antes de la muerte de Franco se presentara un film que hablara de una sociedad en la que todos parecían furtivos ante la cobardía o complicidad o imposibilidad de acabar con el régimen. Quizá fue en esa plasmación de la sociedad franquista, que no da otra posibilidad al ciudadano que la de ser guarda forestal, o furtivo, donde, a nuestro entender, da un paso más que en otros textos de la época como *La prima Angélica* de Carlos Saura (1974), en los que también se aprecia una atmósfera asfixiante y condicionadora.

Esa originalidad en la reflexión moral y cívica sobre la dictadura de Franco y sus manifestaciones totalitarias en la sociedad, reducida a un bosque tenebroso, se presenta con enorme sutileza; quizá por ello consiguió vencer la censura y presentarla en la gran pantalla. No abundaremos en el final elegido por Borau y las dudas que manifestó en su momento al rodar un segundo final explicitando el suicidio de Ángel, ya que a todas luces el personaje parece firmar su propia sentencia de muerte. Pero sí nos gustaría constatar que, al no matarse, el lector del texto es el que inculpará a ese verdugo final, que no deja de ser otro que el gobernador, subrayado en una persona aparentemente afable o al menos distante de un prototipo déspota; algo que, en parte, supondría un acierto no sólo para vencer la crítica, sino para asentar una culpabilidad social -no en balde se trata del hermano de leche de Ángel-, de ahí su exacta caracterización como tragedia nacional. En definitiva, matar al ciervo del gobernador y no a la madre es lo que se intuye imperdonable e imposible de ocultar en la estructura de poder del momento y el espectador de la época sabe que las consecuencias de los actos de Ángel en realidad habrían sido imperdonables en el franquismo.

Por su parte, *El monosabio* (1977), obra en la que Borau participó en el guion junto a Pedro Beltrán, parece a priori un texto objeto de la censura por su temática y por el hecho de que fuera dirigida por Ray Rivas, un autor americano⁸³⁷. Sin embargo,

⁸³⁷ Como describe Borau a Carlos F. Heredero, Pedro Beltrán -a quien Borau conocía por ser íntimo amigo de Berlanga y Antonio Bienvenida- entraría en escena ante la iniciativa de nuestro cineasta: “La

la censura se evitaba al construir un tapiz que permitía la extraña mezcla entre esperpento y sainete, a través de un juego de espejos, usando el lenguaje propio del franquismo para volverlo ajeno e instalar en él su crítica. Cabe recordar cómo Borau llevó gran parte de la producción de este texto, realizando el montaje junto a Salcedo⁸³⁸. En cualquier caso, *El monosabio* era un producto arriesgado que se adentraba con pies de plomo, pero sin colores folcloristas, en un tema taurino, en una época en la que nadie parecía estar en contra del toreo y este era subrayado como “fiesta nacional intocable”. Es en suma su originalidad lo que hace que su cine sea difícil de catalogar y lo que, en definitiva, lo condena a una censura convencional por parte del público y de la industria cinematográfica, a veces acompañada de la crítica especializada. La misma compleja originalidad que hace que las “tijeras franquistas” se pierdan en sus textos.

En cuanto a su primer texto más personal, *Hay que matar a B*, se situaba en un país imaginario, no tanto por razones de facilidad temática, como por causa de la censura. La historia se desarrolla con una trama enrevesada, en la que nadie es lo que parece y los problemas de identidad van ganando en significado y perspectiva. En la originalidad de ese lenguaje en el que “nada es lo que parece”, la censura no supo definir su cine, como les ocurre todavía hoy a los críticos y estudiosos de su obra. Así sucedió con *Mi querida señorita*, un texto arriesgado, una cinta sobre la identidad, sobre el miedo a ejercerla y la libertad que proporciona, y que pasó ante los ojos de la censura según Borau: “La censura no se enteró. Tenía de malo que cortaba, se oponía o prohibía pero tenía de bueno que, como eran tontos, no se enteraban”⁸³⁹. No obstante, el texto se presenta con gran acierto, al mantener cierto “aire recatado” y sin que ninguno de los personajes llegue a hacer “algo punible” para la moral impuesta por el franquismo, siendo en apariencia “rectos seguidores de la decencia”. De esta manera nuestro

idea no estaba mal, pero la historia era muy elemental, por lo que propuse la intención de un guionista que realmente supiera de toros”. En F. Heredero, *op. cit.*, p. 154. Ray Rivas (Ramón Joseph Rivas) –hijo de un emigrante gallego- en ese momento apenas era conocido como actor y guionista de anuncios.

⁸³⁸ Según se comenta en la obra de Martínez de Mingo (*op. cit.*, p. 151), el guion de Pedro Beltrán es interpretado por Ray Rivas de forma “aséptica y convencional, sin sacarle partido de las situaciones planteadas y sin encontrar la manera de penetrar en los registros de mediocridad y sordidez en la que abundaba la imaginación del guionista”.

⁸³⁹ Entrevista concedida a Rocío Armas, “La clase política es la más perversa hablando, y después vienen los locutores”, *Málaga hoy. Sección Cultura*, 7 de febrero de 2011, p. 34. En la misma, Borau apunta un paralelismo entre *Mi querida señorita* y *Viridiana*, cuyo vértice estriba en la torpeza de la censura española: “A Buñuel le obligaron a cambiar el final de *Viridiana* y no se dieron cuenta de que era mucho peor el nuevo que el anterior y con *Mi querida señorita* pasó tres cuartos de lo mismo”.

cineasta sentenciaba: “pensaron que era una nueva versión de *La tía de Carlos*, de travestismo. Aparte de ser malos, eran tontos”⁸⁴⁰.

Caso aparte constituye *Camada negra*, que, en su origen, en 1975, provendría de un proyecto de José Luis Garci y Gutiérrez Aragón titulado *Mamá Zoo* y que posteriormente iría ganando en matices, al realizarse bajo el soporte económico de “El Imán”. En efecto, los dos autores fueron rehaciendo escenas del guion a lo largo del rodaje, a medida que el contexto político de España iba transformándose y les obligaba a ceder a los mecanismos censores heredados del franquismo. No es anecdótico que, a pesar de que la actriz inicialmente prevista para interpretar a la novia de Tatín fuera Marilina Ross, entraran también en contacto con Verónica Forqué y esta, advertida del carácter político del texto, declinara el ofrecimiento⁸⁴¹. Si ciertamente la participación de Borau en el rodaje es menos decisiva que en *Mi querida señorita*, también cabe notar que se trata de un texto más directo, en el que la originalidad se encuentra en los subtemas, más que en la plasmación de un cine combativo. Una distinción o especificación con el resto de su cine fácil de entender no sólo por tratarse de una colaboración, sino por el carácter apremiante que suponía la presentación de una extrema derecha que perduraba en el seno de la sociedad y el consecuente peligro de advertencia que subyace en el texto⁸⁴². *Camada negra*, el segundo texto fílmico y el más explícitamente político de Gutiérrez Aragón, fue oficialmente prohibido por la censura cinematográfica, postergando su exhibición en España hasta octubre de 1977, registrando además en su estreno diversos ataques de grupos ultraderechistas. Tal y como comenzaba el artículo de Ángel S. Harguindey en *El País*, “la comisión de calificación de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas, [léase censura] en su reunión del día 30 de marzo pasado [1977], ha procedido a examinar la película española de largo metraje titulada *Camada negra* tomando el siguiente acuerdo: Desestimar su exhibición en todo el territorio nacional con arreglo a las vigentes

⁸⁴⁰ *Ibid.*

⁸⁴¹ F. Heredero, *op. cit.*, p. 173. Del mismo modo, para interpretar a la madre del chico se pensó en Emma Pennella o Margarita Lozano, si bien ninguna de ellas aceptó el papel, que terminaría interpretando Luisa Ponte. Como anécdota, la realización se llevó a cabo con algunos interiores filmados en un chalet de Pozuelo, con una arquitectura que mantiene ecos fascistas y que denominaban “La casa Mussolini”, ya que se suponía que el *Duce* la había hecho construir para regalársela a Clara Petacci. El dato es mencionado por F. Heredero (*ibid.*) y reproducido fielmente por Martínez de Mingo (*op. cit.*, p. 158), si bien “la leyenda” no tiene ningún fundamento histórico.

⁸⁴² Una película muy actual, ante el resurgimiento de la extrema derecha en Europa, al tratar la educación ideológica en el seno de la familia, más que en el mapa de la España de la época.

Normas Cinematográficas (normas 5ª a y b)”⁸⁴³. Como se explicaba en este mismo artículo, estas normas en su doble apartado a y e señalaban lo siguiente:

- Apartado a: serán prohibidas aquellas películas que faltaran al debido respeto a “la verdad, no admitiéndose el falseamiento tendencioso de hechos, personajes o ambientes históricos o actuales”.
- Apartado e: serán prohibidas aquellas películas que no respeten “las exigencias de la defensa nacional, la seguridad del Estado, del orden público interior y de la paz exterior”.

Finalmente el propio articulista apostillaba, no sin cierta sorna, “que prohibir una película de ficción porque falsee la verdad no deja de ser osado y en cierto modo optimista, pues da a entender que los señores censores saben muy bien qué es lo verdadero y que no lo es (osadía) e intuyen que los creadores también (optimismo)”⁸⁴⁴. El texto filmico tuvo además que lidiar con el asesinato de los abogados laboristas en Atocha por parte de la extrema derecha (1977), lo cual contribuyó a un clima político especialmente tenso, por lo que fue autorizada muy lentamente, tal y como apunta Carlos F. Heredero: “a medida que los vientos de libertad van penetrando en el oxidado andamiaje del régimen anterior”⁸⁴⁵. A pesar de todo, llegaría a Berlín con la etiqueta de “Prohibida”, donde la película obtendría el Oso de Plata al mejor director “por su coraje y originalidad con las cuales esta historia explica la alienación causada por el fascismo y denuncia la naturaleza irracional de la violencia”⁸⁴⁶. Nuevamente el empecinamiento y la pericia de Borau -en este caso acompañada de la de Manuel Gutiérrez- harían que la obra acabara venciendo las limitaciones del contexto, tanto en lo ideológico como en lo industrial y llegara a las pantallas no si gran dificultad, pues si se pensaba estrenar en abril, seguiría oficialmente prohibida por la censura cinematográfica hasta octubre de 1977, registrándose en su estreno diversos ataques de grupos ultraderechistas⁸⁴⁷.

⁸⁴³ Ángel Sánchez Harguindey, “*Camada negra*, película prohibida por la censura, seleccionada para Berlín”, *op. cit.* Según se especificaba en este artículo, esta notificación de la mencionada Junta de Calificación, enviada con fecha 19 de abril, suponía, en definitiva, un eslabón más “en esa ya amplia cadena de actuaciones coherentes, unidimensionales y absolutamente retrógradas que la censura cinematográfica española, dependiente de la Dirección General de Cine”.

⁸⁴⁴ *Ibíd.*

⁸⁴⁵ F. Heredero, *op. cit.*, p. 175.

⁸⁴⁶ *Ibíd.* Desde el Ministerio de Información y Turismo se pensaba que bajo ningún concepto podía autorizarse la exhibición de la misma antes de las elecciones. Finalmente se proyecta y obtiene el citado premio por un jurado compuesto por W. Fassbinder, Ousmane Semnène, Andrei Konchalowski, Humberto Solás y el director español Basilio Martín Patino.

⁸⁴⁷ En el rechazo no se aludía a razones políticas, si bien existía el temor a la actuación de los grupos “incontrolados” de clara índole fascista, como recogía el artículo de Ángel S. Harguindey: “Si *La prima*

4.5. Panorama actual

*Borau es toda una revelación para nosotros,
aunque sabíamos de su prestigio.*⁸⁴⁸

Si se contrasta la producción entre la década de los años ochenta, en los que Borau produjo *Río Abajo/On the line* y *Tata mía*, con la de 2000/01 cuando realizó *Leo*, se perciben unos cambios fundamentales en el panorama cinematográfico. Así, la década de los noventa, en la que nuestro cineasta sólo produjo *Niño nadie*, coincide con un momento en el que el número de filmes producidos en España descendió hasta la mitad, mientras que a principios del siglo XXI, la producción se recuperaba en torno al 40%⁸⁴⁹. Del mismo modo, el flujo de películas españolas en distribución descendía constantemente hasta alcanzar un 21% de cintas sobre la cifra inicial en 2001, mientras que el rango de subida del precio medio en la producción de un film alcanzaba un 1.000%, destacando el comienzo de una tendencia de gran “desfase” de costes en algunos filmes en 2001, comenzando la tendencia a incrementar el presupuesto. En este contexto de producción es precisamente donde termina la aventura de Borau director, a pesar de que el número de producciones, ya fueran españolas o coproducciones internacionales, aumentaba⁸⁵⁰.

Según estos datos, se producía un nuevo paradigma en la producción, con mayores necesidades económicas, con la concentración de empresas productoras y el incremento del coste medio de las producciones, mientras paralelamente cambiaba los

Angélica, de Carlos Saura, y el *Miguel Servet*, de Alfonso Sastre supuso algún atentado en los locales en los que se exhibía *Camada negra*, parte *a priori*, con ciertas posibilidades de recoger las iras de los jóvenes fascistas. Todo ello, a nuestro juicio, no justifica en lo absoluto el rechazo del film. Piénsese, y en ello tendrán que pensar cada día con mayor dedicación los exhibidores, que los ciudadanos de este país exigen, y exigirán cada vez más, obras en las que el vodevil pseudoerótico no ocupe el lugar único y exclusivo. Si a ello se le añade el dato objetivo y cuantificable al que tan dado son los negociantes, de que *Furtivos*, filme de José Luis Borau y Manuel Gutiérrez Aragón como coguionista, ha sido una de las películas más rentables de la historia de la cinematografía española, lo que productor y distribuidor están intentando es convencer a algún exhibidor para que gane una importante cantidad de dinero, algo infrecuente”. Recogido en “Las dificultades extracinematográficas de *Camada negra*”, *op. cit.*

⁸⁴⁸ María Romero, “Drama edípico. *Furtivos*”, *Mercurio*, Santiago de Chile, 28 de mayo de 1978, p. 45.

⁸⁴⁹ Contrastando datos de la Dirección General de Cinematografía, Ministerio de Cultura, Madrid, desde 1981 hasta el 2000, según el Boletín informativo del Control de Taquilla. Datos de 1981 y Boletín informativo. Anexo cultural en cifras. Datos de 2000; I.C.A.A. Ministerio de Cultura, Madrid, 2001.

⁸⁵⁰ *Ibíd.* En cuanto a la cantidad de textos producidos, según los datos del Ministerio de Cultura, el cambio más brusco se produciría desde 1992 con 52 textos hasta el 2003 con 980 filmes y un total de 885 películas estrenadas.

hábitos y gustos de los espectadores, haciendo que textos personales como los de Borau tuvieran aún mayor dificultad para llegar a realizarse:

	Coste medio de Producciones	Nº de empresas que participan en un film	En 2 o 4 filmes
1996 <i>Niño nadie</i>	1.246.500	91	12
2003 <i>La pajarita de oro</i>	2.450.000	121	25

Al contrastar estos datos con los 330 millones que supuso el gasto en producción de *Leo*, a pesar de ser una cifra considerablemente más baja del gasto medio de los filmes por ese entonces, suponía una inversión ingente, siendo –tal y como señalaba el propio cineasta- un “disparate teniendo en cuenta que hay que multiplicar esta cifra en taquilla para recuperar la inversión”⁸⁵¹. Del mismo modo, en 1989 apuntaba “se hacen películas por milagro, como un fenómeno aislado. En 1971 se produjeron 150 películas, mientras que este año se han hecho sólo 30, y cada una ha supuesto un desafío al riesgo y a la lógica”⁸⁵². Junto a este incremento paulatino del coste en la producción y atendiendo a las películas más vistas de 1980 a 2001, se constata la dificultad que atravesaba su cine:

Título	Director/Productor/Estreno	Nº Espectadores
<i>LOS OTROS</i>	A Amenábar/Los filmes del escorpión- Sogecine 31/08/01	5.756.260
<i>TORRENTE 2</i>	Santiago Segura/Lolafilms -Amiguetes entreinment 16/03/01	5.267.046
<i>MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS</i>	Pedro Almodóvar/El deseo-Laurenfilms 16/03/88	3.344.507
<i>TORRENTE</i>	Santiago Segura/ Rocabruno-Cartel 13/03/98	3.007.623
<i>EL CRIMEN DE CUENCA</i>	Pilar Miró/ Incine-Jet 26/06/81	2.621.545
<i>TODO SOBRE MI MADRE</i>	Pedro Almodóvar/ El Deseo 16/04/99	2.588.052
<i>LA NIÑA DE TUS OJOS</i>	Fernando Trueba/ Cartel-F. Trueba-Lolafilms 13/11/98	2.497.179
<i>AIRBAG</i>	Juanma Bajo Ulloa/Marea-Asegarce-Road movies-MGN 26/05/97	2.151.464
<i>TWO MUCH</i>	Fernando Trueba/F. Trueba-Lolafims-Sogetel-O. Media 28/11/95	2.131.446
<i>TACONES LEJANOS</i>	Pedro Almodóvar/ El deseo-Ciby 15/10/91	2.072.536
<i>LOS SANTOS INOCENTES</i>	Mario Camus/ Ganesh, S. A. 23/04/84	2.033.273
<i>LA VAQUILLA</i>	Luis Gª Berlanga/ Incine-Jet films 27/02/85	1.907.031

⁸⁵¹ En la entrevista concedida a Manuel Montero en *El Periódico*, 2 de noviembre de 1999, p. 55.

⁸⁵² *El País*, 1989, *op. cit.*

La realidad se imponía: la “modernidad” del capitalismo no entendía de “viejas glorias” y autores como Borau vieron incrementadas sus dificultades para llevar a la pantalla otros textos bajo su característica insignia personal. Tan sólo “gigantes” como Saura o Berlanga conseguirían perdurar, ya fuera reinventándose en cada texto en el primer caso o fiel a un patrón de comedia que trascendía lo clásico en el segundo. En este sentido, se podría trazar una trayectoria de la filmografía de Borau atendiendo no tanto a su contexto histórico o las críticas recibidas como al número de espectadores⁸⁵³:

- En 1963, *El sheriff de Losatumba* (que recordemos no fue producida por él) obtuvo la nada despreciable cifra de 939.844 espectadores.
- En 1966, tras dilatar el estreno en Barcelona hasta febrero de ese año, *Crimen de doble filo* obtuvo 372.062 espectadores.
- En marzo de 1970, se estrenó el primer largometraje de ficción producido por “El Imán”, *Un dos tres al escondite inglés*, de Iván Zulueta, contando con 262.138 espectadores.
- En febrero de 1972, *Mi querida señorita* ofrece la sobresaliente suma de 1.783.060 espectadores⁸⁵⁴.
- En el año 1974 en Barcelona y en Madrid en 1975 se estrena *Hay que matar a B*, obteniendo 349.372 espectadores.
- En 1977 es el turno de *Camada negra*, con 390.509 espectadores. Ese mismo año se estrena *In memoriam*, de Enrique Brasó, con 41.397 espectadores.
- En 1978, *Monosabio* reúne a 217.486 espectadores.
- En 1979, *La Sabina* obtiene la digna cifra de 679.187 espectadores, si bien la rentabilidad del film no fue muy alta.
- En 1984, *Río abajo/On the line* en español y en versión original subtitulada (Cine Infantas y Cines Amaya y Tívoli) con 393.199 espectadores.
- En 1986, *Tata mía* consigue 223.851 espectadores.
- En 1997, *Niño nadie* obtenía 71.986 espectadores.
- En 2000, *Leo*, con el escaso resultado en taquilla, con 75.906 espectadores.

⁸⁵³ Según datos oficiales del Ministerio de Cultura.

⁸⁵⁴ El texto de Jaime Armiñán fue candidato al Oscar a la mejor película de habla no inglesa, pasando a formar parte de la lista que filmes que lo habían conseguido hasta ese momento como son *La venganza*, de Juan Antonio Bardem (1958); *Plácido*, de Luis García Berlanga (1961); *Los Tarantos* (1963) y *El amor brujo* (1967), ambas de Francisco Rovira Beleta, y *Tristana*, de Luis Buñuel (1970).

Faltaría por añadir los éxitos de *Celia*, la serie que si bien era una producción para televisión, obtuvo un aforo de público altamente significativo, contando en su estreno en TVE (la Nochevieja de 1993) con cerca de cuatro millones de espectadores y alcanzando, al final de la serie, la cifra de siete millones, y *Furtivos*, la cual, según datos oficiales, alcanzaba en 2002 los 3.581.000 espectadores⁸⁵⁵. No es de extrañar que a pesar del paso del tiempo, su nombre haya seguido asociado a *Furtivos*, algo que de alguna manera lo relacionara con Orson Welles y ciudadano Kane: “A mi escala es un poco como lo que le pasó a Orson Welles, que hizo películas estupendas después de Ciudadano Kane, pero sólo se recuerda ese título”⁸⁵⁶. En cualquier caso, conforme a los datos aportados, podemos constatar sus dificultades y el riesgo financiero que supuso su cine. Valga el ejemplo de *In memoriam*, película en la que, además de la aportación de “El Imán”, Borau puso el 25% o trabajos personales como *Río abajo/On the line*, que si bien contaron con una asistencia de público considerable, supusieron que Borau contrajera una deuda importante. Por otro lado, se aprecia cómo textos fílmicos que fueron recibidos con cierta frialdad por parte de la crítica con otros que sí contaron con su aprobación, obteniendo además diversos reconocimientos institucionales, mantuvieron un número de espectadores similar, según demuestra *Niño nadie* y *Leo*. Se percibe, pues, la diferencia entre público y crítica, si bien cuando el éxito es evidente, como en *Mi querida señorita*, los reconocimientos sí estaban garantizados⁸⁵⁷.

Ahora, tras su muerte, ganan todavía más en relevancia y significado sus palabras cuando, en una entrevista que concedió con motivo de la publicación de su libro *Camisa de once varas*, se le preguntó qué película le habría gustado dirigir. Por ese tiempo Borau contestaba: “*La pajarita de oro*, que es el guion que tengo escrito hace un año y

⁸⁵⁵ Según datos barajados por el Ministerio de Cultura, la cifra de espectadores de *Furtivos* iría desde su lanzamiento hasta 2002, según el artículo “Veinte años no es nada” de Ramiro Gómez B. de Castro en *Caleidoscopio*, Valencia, 5 (junio de 2002), disponible en http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio/inicio_uch.htm

⁸⁵⁶ Recogido en *Academia*, con ocasión de la muerte de Borau: “Borau, absolutamente cinematográfico” 23 de noviembre de 2012, disponible en https://www.academiadecine.com/la_academia/noticia.php?id_noticia=837

⁸⁵⁷ Esteve Rimbau da una personalísima interpretación del público en su capítulo “Elogio de un historiador ‘dominguero’”, *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau*, coord. por Hilario J. Rodríguez, Madrid, Colección Trayectorias, 2008. Rimbau frivoliza el hecho de que en la actualidad se dé tanta importancia al público, hasta el punto de partir de su consentimiento para realizar un determinado guion: “el público es impredecible, en ocasiones torpe, comodón, atávico, banal y muchas veces no sólo no tiene razón, sino que se equivoca penosamente. Eso de que el público es soberano y debe mandar porque paga, es una solemne estupidez”, p. 28.

no merece la atención de ningún productor”⁸⁵⁸. Aunque el guion nunca llegó a estrenarse, si bien no deja de ser otra heroica transgresión de las normas y prácticas actualmente vigentes en la industria del cine. Del mismo modo, gana en presencia y relevancia sus profundas convicciones de cómo debe asentarse una industria cinematográfica, partiendo de bases modestas, pero honestas, inscritas en la reflexión y el conocimiento, de la necesidad de potenciar un cine que no desvirtualice la relación ente los receptores y la pantalla. Y para ello, ya en los años setenta, el propio Borau proponía la solución desde sus posibilidades:

De esta situación, sólo se puede salir con un gran esfuerzo de voluntad y con mucha humildad, pensando que se puede hacer una película para dar un pequeño paso hacia delante, pero no para redimir al país⁸⁵⁹.

En definitiva -y sin ánimo de intentar trasladar una visión subjetiva amordazada por el pesimismo- se puede decir que en el cine en general se busca la homogenización de textos, presentados como un sistema de tipo circular, en que cada momento concreto del texto es el "input" del siguiente, perpetuando una naturaleza más continuadora que transformadora; y de tipo conservador, en el sentido que tienden a perpetuar el esquema que los grandes estudios producen. No en balde, el propio Borau puso de manifiesto las dificultades con que un director se encuentra al dirigir:

Con toda la que se nos avecina, según dicen los políticos y los financieros – que son los que la han convocado– la crisis, el año pasado (refiriéndose al 2007) se hicieron en España ciento setenta películas. Más que en Italia, más que en Alemania, quizás más que en Francia o, al menos las mismas y, por supuesto, mucho más que en Inglaterra. No tenemos mercado para ciento setenta películas. La mitad de esas películas [...] no se han estrenado. Y la mitad de la mitad, o sea, la mitad de las que se han estrenado, se han estrenado para poder aspirar a un ‘Goya’ y se han estrenado en pequeñas ciudades⁸⁶⁰.

En este contexto, siguiendo las huellas del Borau profesor, cabe reflexionar sobre la proliferación de cintas contra las que un film tiene que competir, junto a la competencia norteamericana, así como el gusto del público, condicionado y condicionante, que hacen del cine una herramienta de creación vedada a unos pocos privilegiados o empecinados en ponerse detrás de una cámara. Sus filmes son propios

⁸⁵⁸ Presentación del libro *Camisa de once varas*, *El Mundo*, 6 de mayo de 2003.

⁸⁵⁹ Antón Castro, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, pp. 103-104.

⁸⁶⁰ FORO COMPLUTENSE, Escritores en la Biblioteca. Conferencia de José Luis Borau titulada “Cine y literatura”, moderada por Carlos Berzosa y celebrada en 16 de octubre de 2008 en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Puede consultarse por internet en la página oficial de la UCM en http://www.ucm.es/info/fgu/descargas/forocomplutense/conf_jlborau_161008.pdf

de un cineasta furtivo, alejado de modas. Como los de su amigo y discípulo Gutiérrez Aragón, desde la crónica, la comedia, la tragedia y/o fábula entreverada, es un cine que en esencia habla de personajes, de gente con conflictos verosímiles, en un tiempo en el que, hoy como ayer, estas alquimias parecen raras. Quizá esta evidencia llegó a su máxima expresión en 2001, cuando, a pesar de que Borau ganó el Goya al mejor director, *Leo* apenas se había dejado notar por las salas del país, pasando desapercibida en la cartelera. Tras la celebración de la gala de los Goya de ese año, el crítico E. Rodríguez Marchante manifestaba cierta indignación ante la falta de acogida de este tipo de cine:

La primera, entre impresión y conclusión, es la vergüenza total. En algún lugar de la cadena, tal vez los distribuidores, o los exhibidores o el propio público, han debido de sentir un enorme sonrojo al observar que dos de las películas triunfadoras de la noche, *El Bola* y *Leo*, han pasado por las carteleras de puntillas. José Luis Borau, el ganador del Goya a la mejor dirección, parpadeó y quitaron su película de cartel. Qué vergüenza. La «Españeta» pura y dura, que se agolpa tontamente delante de cualquier película absurda en una cartelera absurda, confeccionada por unos programadores con la misma sensibilidad que el cuero de una bota de vino⁸⁶¹.

4.6. Borau: lecciones de moral filmica

*Sobran las palabras.*⁸⁶²

José Luis Borau pertenece a la generación aparecida durante la Transición, inmediatamente posterior a la de Berlanga y Bardem. Una generación que sigue en activo aunque con resultados y aceptación diversos. Borau es uno de los pocos cineastas de ese grupo que ha rodado una película cada muchos años, ofreciendo

⁸⁶¹ E. Rodríguez Marchante, “es aburridillo, larguirucho y tontorrón, pero tan entrañable y simpático”, *ABC*, 5 de febrero de 2001.

⁸⁶² La escritora Carmen Martín Gaité, en la inauguración en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Valencia de las jornadas sobre “El guion en el universo de José Luis Borau” el 22 de marzo de 1999 apuntó “Siempre me decía: sobran las palabras”. En el artículo de Ferrán Bono en *El País*, “Martín Gaité destaca la influencia del cine en el amor y en la creación literaria. Homenaje a Borau como “maestro de una generación”, 23 de marzo de 1999. La escritora salmantina no sólo trabajaría con Borau en *Celia*, sino que mantendría con él una gran amistad, apareciendo como extra en *Tata mía*, en la que interpreta a una mujer en un cóctel. El propio Borau participaría en el homenaje que la escritora recibió en Madrid con el título de *Encuentros con Carmen Martín Gaité. Premio Nacional de las Letras Españolas 1994*, organizado por la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, del Ministerio de Educación y Cultura, en colaboración con la Fundación Juan March, entre el 20 y el 27 de noviembre de 1995. Posteriormente Borau participaría en homenajes póstumos a la muerte de la escritora, destacando el celebrado el 8 de agosto de 2000, en el Paraninfo de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.

visiones muy personales del país en que vivimos, de Estados Unidos o incluso de países imaginarios, subrayando así su condición de “francotirador” tanto a nivel nacional como internacional. Un cineasta que, tras *Leo* (2000), tuvo –aunque no quisiera– que dejar de rodar. Frente a él, por ejemplo, estaría Vicente Aranda, quien, desde esa misma fecha y hasta su fallecimiento en 2015, produjo *Juana la Loca* (2001), *Carmen* (2003), *Tirant lo Blanc* (2006), *Canciones de amor en Lolita's Club* (2007) y *Luna caliente* (2010)⁸⁶³. Esta falta de continuidad en sus realizaciones, a pesar de deberse fundamentalmente a motivos de producción, ha hecho que el público no sea consciente de la impronta y la personalidad de su cine. Así, dado que sus textos filmicos buscan un espectador más asentado, menos joven –al que se dirige, por ejemplo, un autor de una generación mucho más reciente como Alejandro Amenábar–, parece lógico que encuentren mayor dificultad para acceder al público. Los protagonistas de sus obras no son modelos de fácil identificación con un público joven, que acude a las salas en busca de estereotipos o en pos de un cine menos reflexivo⁸⁶⁴.

Borau, como profesor de toda una generación de cineastas, fue un personaje fundamental de la cultura española del siglo XX. En más de una ocasión, el propio autor ha reconocido su relación de amistad con algunos de sus alumnos, como Pilar Miró, Iván Zulueta, Antonio Drove, Gutiérrez Aragón o Jaime Chávarri, así como con Jaime de Armiñán, por su relación familiar. A lo largo de este trabajo hemos ido viendo apuntes de su labor docente, muchos imbricados con la reflexión teórica en sus propios textos. Sin embargo, cabe ponderar su influencia en esa generación de cineastas,

⁸⁶³ José María Otero, director del Instituto Cinematográfico, cita la recaudación de las películas que se presentaron en la misma época que *Leo*: “Las películas españolas consiguen superar los 1000 millones de recaudaciones. La recaudación y los espectadores de las películas coinciden en general con las de más calidad: *Two much*, *Airbag*, *Abre los ojos*, *Torrente*, *La niña de tus ojos*, *Todo sobre mi madre*, *La comunidad*...”, al obtener más de 1000 millones de recaudación cada una de ellas crea un clima de euforia”. José María Otero, “Dos cuatrienios decisivos, 1992-1995/ 1996/2000”, en *El Sueño Loco* de Andrés Vicente Gómez, Málaga, Festival de Cine español de Málaga, 2001, p. 93. En la lista no aparece *Leo*, ya que no se había acercado al número de espectadores de las películas citadas. Ante un panorama como el expuesto, resulta fácil entender que *Leo* no encontrara un público tan receptivo como el de *Torrente*, *Airbag* o *Two much*. No se acerca al cine de Alejandro Amenábar, mucho menos a las propuestas melodramáticas de Pedro Almodóvar o más histriónicas de Alex de la Iglesia. En la industria del cine parece que sólo pueden sobrevivir los autores que han alcanzado un eco internacional o los textos filmicos más propios de las “comedias gamberras” o “románticas”. Precisamente, el mismo año en que Borau obtenía el Goya, Diego Galán, en su labor de crítico cinematográfico, denunciaba que las nuevas películas españolas estaban dando la espalda a los buenos argumentos. No en balde, esa fecha suponía el fin del cineasta como director y “comenzaba” su corta proyección literaria.

⁸⁶⁴ Citando a Enrique González, “el público es conservador, quiere que una película sea igual a otra que le ha gustado”, *Academia. Revista de Cine Español*, núm. 29 (invierno 2001).

precisamente en un país como España, en el que, frente a otros países, han convivido perfectamente las distintas generaciones de autores⁸⁶⁵.

A su vez, Borau es heredero del realismo que, no sin problemas, terminó por colarse en el cine de nuestro país, en un primer momento como excepción en el panorama cinematográfico de la época, propiciando títulos ampliamente significativos, tanto por lo que contaban como por lo que callaban. Textos fílmicos como *Esa pareja feliz* (Berlanga, 1951), *Surcos* (Antonio Nieves, 1951), *Calle Mayor* (Bardem, 1956), *Los golfos* (Saura, 1959) o *El mundo sigue* (Fernán-Gómez, 1963) son ejemplos de filmes que pueden considerarse verdaderas hazañas. Por ello, cuando se define a Borau como autor a contracorriente, no hay que olvidar los comienzos de otros directores anteriores, que realizaron su trabajo “contra viento y marea”, como ejercicio de tenacidad y sin perder la vitalidad y el humor de los que también hacía gala el autor. En unos casos, mostraron lo que nadie quería que saliera a la luz y en otros (ya con la democracia) enseñaron historias que no interesaban ni a productores ni a un público mayoritario.

Además de la vinculación de nuestro cineasta con esos autores que, antes que él, tuvieron que luchar contra numerosos obstáculos para rodar sus películas, cabe también relacionarlo con los que, como él, se formaron en instituciones cinematográficas. En 1962 se creó la fundación de la EOC, escuela en la que se formaron estéticamente los directores del NCE, entre los que, junto a Borau, destacan Carlos Saura, Basilio Martín Patino o Mario Camus; mientras que Gonzalo Suárez o Vicente Aranda pertenecen a la Escuela de Barcelona, caracterizada por mantener estructuras más abiertas e innovadoras. De entre ellos, Borau tiene un lugar destacado, habiendo sido elogiado por sus compañeros, como Carlos Saura, quien llegó a declarar: “es el que mejor rueda de

⁸⁶⁵ Podríamos citar de manera muy somera y con una selección más personal que sistemática, a Berlanga y Bardem; José Luis Borau, Carlos Saura y Picazo; Gutiérrez Aragón, Pilar Miró, Alfonso Ungría, Mario Camus y José Luis García Sánchez. En los años ochenta aparecen Pedro Almodóvar y Fernando Trueba. Y los años noventa ven el debut de numerosos autores jóvenes; sin ánimo de ser exhaustivos: Juanma Bajo Ulloa, Enrique Urbizu, Julio Médem, Alex de la Iglesia, Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez, Manuel Gómez-Pereira y Fernando León de Aranoa. Obviamente se trata de una lista muy simplificada para entender la convivencia de distintos autores de diversas generaciones. En esos mismos años habría que hablar de Mariano Barroso, Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Santiago Segura, Benito Zambrano, Achero Mañas, Juan Carlos Fresnadillo, La Cuadrilla, Azucena Rodríguez, Joaquín Oristrell, Miguel Albadalejo y un largo etc. hasta completar una larga lista de más de doscientos nuevos directores, donde hay que destacar la abundancia de mujeres (una treintena). Por su parte, directores con una trayectoria asentada continúan en pleno proceso creador: Carlos Saura, José Luis Garci, Gutiérrez Aragón, José Luis Cuerda, Bigas Luna, Pedro Almodóvar, Fernando Trueba o Montxo Armendáriz.

todos nosotros”⁸⁶⁶. A pesar de que este cine es el que ha dejado más huella en el panorama cinematográfico actual y de que algunos de sus directores siguen trabajando en nuestros días, lo cierto es que cada vez quedan menos y su cine tiene más dificultad para colarse en la gran pantalla.

Borau se ha convertido en una de las figuras cinematográficas que probablemente haya contribuido más al cine español, como director, guionista, y productor, pero también como pedagogo, investigador y presidente de la Academia y por su vida de cineasta, un ejemplo para las generaciones de estudiantes futuras. Cuando la Escuela desapareció en 1972 y fue sustituida por la rama de Imagen de la Facultad de Ciencias de la Información, Borau seguiría transmitiendo sus enseñanzas sobre el lenguaje y la práctica del cine en diversas instituciones⁸⁶⁷. Como profesor formó a excelentes directores, con una docencia fiel a su manera de entender el cine, sin buscar el aplauso fácil del estudiante, de la misma manera que hacía con su público. Como apunta Gutiérrez Aragón, una manera de practicar la docencia también “a contracorriente”, presentando en sus clases “la práctica de la puesta en escena. No las ideas sobre cine, sino más bien la práctica concreta”, defendiendo la importancia de trabajar en la “imagen cinematográfica”⁸⁶⁸. Su posición ética le ha llevado a vivir el cine

⁸⁶⁶ Recogido por Antonio Fernández Alba, “Calígrafo de las texturas del tiempo”, *Turia*, *op. cit.*, p. 248. Según el autor, la valoración de Carlos Saura sería posterior al estreno de *Furtivos* en Nueva York (1978); tras el que afirmaría Buñuel: “es una de las mejores películas que yo he visto en mi vida” (*ibid.*, p. 247).

⁸⁶⁷ A este respecto, Borau declaró: “Es muy curioso, porque la Escuela, de hecho, murió con Franco a pesar de ser muy antifranquista” (declaraciones del cineasta recogidas en *The Children of Franco in the New Spanish Cinema* (*op. cit.*), reproducidas, a su vez, por F. Heredero, *op. cit.*, p. 99. Asimismo, sobre el final de la Escuela, Borau señala a Luis Martínez de Mingo: “La escuela era muy caótica, es cierto. Iba muy tocada del ala ya cuando entró Baena, pero el trato de resolverlo *manu militari* y pasó lo que pasa siempre: un país con dificultades cae en manos de los militares y la Dictadura lo destruye. Baena, por ejemplo, llegó a poner policías camuflados en la clase y, así, yo el día que descubría que unos alumnos estaban rodando unos guiones que yo no habría aprobado, me fui de la Escuela. Antes que yo lo habían hecho Berlanga, Picazo, etc. Que se haya perdido esa Escuela es lamentable y, además, yo no creo que se pueda poner otra en pie. Deseo equivocarme con todas las fuerzas del mundo, pero... Cuando además el cine no le interesa a nadie. Por eso tendremos siempre el baldón de que en la época franquista es cuando se hizo la Escuela” (*op. cit.*, pp. 52-53). Tras abandonar las aulas de la EOC, en plena crisis terminal de la escuela, Borau continúa su labor en distintos centros de todo el mundo, como en Estados Unidos: Universidad de California (UCLA), Universidad del Sur de California, American Film Institute; Cuba: Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños; en diversas universidades y escuelas españolas, así como en la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual (ECAM) de Madrid, en la que llegó a ejercer como tutor de la asignatura de guion.

⁸⁶⁸ Entrevista de Carlos F. Heredero con Gutiérrez Aragón. En la misma, el director y discípulo de Borau apuntaba: “Con él aprendí que una de las cosas más difíciles que hay en el mundo es conseguir hacer una imagen cinematográfica [...]. Sus enseñanzas, muy realistas, muy vistosas y desagradables de oír para los estudiantes, porque a ellos les gustaba que les hablaran de alienación y del sentido último del mundo, pero no de las dificultades para construir verdaderas imágenes cinematográficas. Borau no halagaba los oídos de sus alumnos. Iba contracorriente y era mérito suyo, porque en aquellos tiempos esa

con ilusión y a transmitirlo como ejemplo para las futuras generaciones de guionistas, directores, productores y estudiantes de cine, trascendiendo incluso su propia obra.

Carlos F. Heredero considera que hablar de la huella de Borau en toda una generación de cineastas o *familia artística* en el periodo que se extiende entre 1964 y 1977 –fechas de sus últimas producciones para otros directores–, tal y como defendió la especialista Marsha Kinder y posteriormente Agustín Sánchez Vidal, resulta un ejercicio excesivamente abstracto⁸⁶⁹. Ciertamente Marsha Kinder acota el campo de influencia de Borau a unos pocos nombres y más exactamente a una “familia artística, con su íntimo amigo Luis Cuadrado como operador y antiguos alumnos como Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime Chávarri, Iván Zulueta y Antonio Drove como coescritores y directores, adjudicándose a sí mismo el papel de patriarca benevolente”⁸⁷⁰. Heredero, en cambio, propone englobar por un lado a todos aquellos autores que, tras haber sido alumnos suyos, han trabajado con él, se encuentran entre sus amistades o han sido amparados por la productora “El Imán”, en sus distintas modalidades; y, por otro, a aquellos que han recibido una influencia clara de Borau. Como observa Luis Megino:

Es probable que la “escuela de Borau no exista, aunque “efectivamente, para mucha gente haya sido un maestro importante. Pero la influencia, si la hay, se produce más en el campo del guion que en el de la dirección porque su estilo es muy personal, y eso no es algo que se busque, que se adapte o que se herede, sino que simplemente, como decía Azorín, se deja tras de sí”⁸⁷¹.

De igual modo, Manuel Gutiérrez de Aragón defiende su mecenazgo en el guion, quien constata que en este campo Borau ejerció un importante papel:

Como una especie de consejero. Me consta que Pilar Miró; Méndez-Leite - conocido especialmente por su versión de *La Regenta* (1995) para TVE- yo mismo y otros varios hemos hablado con él sobre los guiones que queríamos rodar⁸⁷².

era mucho más dura que ahora. La moda era hablar de Visconti y no precisamente de John Ford, que estaba en sus horas más bajas”. En Carlos F. Heredero, 1990, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁷⁰ Marsha Kinder, *op. cit.*

⁸⁷¹ En Heredero, *op. cit.*, p. 103. Del mismo modo, recoge las palabras de Antonio Drove, quien confiesa que en él ha convivido “una influencia muy grande”, así como “una enorme discrepancia llena de respeto y frecuentemente ambas al mismo tiempo”. Junto a estas palabras, también resaltamos la opinión de Gutiérrez Aragón cuando sentenciaba “si el cine de Borau tiene alguna influencia sobre el nuestro, será tan discreta que apenas se note. Si uno recibe una influencia de Welles o de Buñuel se apreciaría enseguida, pero una influencia de Borau será muy sutil y se hallará más en las maneras que en el propio contenido de las imágenes. A ese nivel es posible que, de hecho, se esté dando ya entre la gente de mi generación”. *Ibid.*, p. 104.

⁸⁷² Citado por Heredero, *ibid.*, p. 103, que a su vez recogería la entrevista del autor con Diego Galán.

Más categórico es Luis Martínez de Mingo, quien precisa cómo Borau se desmarcaba del concepto de “esa familia”, si bien menciona a un grupo de autores que compartirían sus mismas ideas, añadiendo a la lista de Marsha Kinder y de Méndez autores como Luis Megino⁸⁷³. Lo cierto es parece que el legado de Borau traspasó sus textos filmicos, a su influencia como cineasta y profesor se une su vida y su amor al medio como fuente y ejemplo de inspiración:

Es una profesión que implica una vocación firme que no debe ser consecuencia de un arrebato momentáneo. Hay muchos que se quedan por el camino. A mí siempre me ha pasado que basta que una cosa no se pueda hacer para querer hacerla. Soy como esos perros que muerden el palo y no saben soltarlo. Es una profesión ardua, porque se juega con las ilusiones de los autores⁸⁷⁴.

Una relación –la de Borau y el cine- que aunque en su origen partió de la pasión irracional, fue fundamentalmente intelectual y supo cultivarse con el empeño y la reflexión. Son numerosos los alumnos que reconocen la ayuda que les prestó; incluso la directora y guionista Ángeles González Sinde afirmaría en más de una ocasión que se dedica al cine y, “más importante aún, se gana la vida con ello, gracias a Borau”⁸⁷⁵. Su manera de entender el cine se convirtió en su verdadero legado, a modo de una “lección de moral filmica”, dejando en su filmografía y perspectiva cinematográfica la imagen de un trabajo que nos permite asistir a la vez al pasado, al presente y al futuro del cine... algo que tan sólo cabe en los grandes cineastas. En efecto, son numerosos los cineastas que desde Josefina Molina o Pilar Miró hasta Ángel Fernández Santos, han reconocido en mayor o menor grado la influencia de Borau. Sin embargo, más que en un determinado campo –guion, dirección, producción- fue en su manera de enfrentarse a los modelos convencionales que suele imponer el cine como industria, es decir, en su perspectiva moral, en la que más calado tiene su magisterio. En este sentido, Borau se erigió como referente ético del cine español; permitió producir a autores como Zulueta y Chávarri, y mantuvo como estrechos colaboradores y escribió algunos de los hitos cinematográficos españoles con Drove y Gutiérrez Aragón. Es por eso por lo que nos hacemos eco de las palabras de Luis Martínez Mingo: “su cine y su obra entera carece

⁸⁷³ En la misma entrevista reconoce el talento del director señalando, que a pesar de que a veces trabajara demasiado deprisa, él estaba convencido de su talento, *ibíd.*, p. 53.

⁸⁷⁴ Entrevista de Marta Caballero, *op. cit.*

⁸⁷⁵ Como señala la propia autora en “Del falso mito del artista autodidacta”, *Un extraño entre nosotros*, *op. cit.*, pp. 17-20. González Sinde conoció a Borau como alumna del Máster de Guion Cinematográfico de la Fundación Viridiana.

de parentesco en el cine español, pero es admirado y respetado por toda la profesión”⁸⁷⁶. Un cine tan netamente propio difícilmente podía generar escuela, si bien, podía trazar caminos.

Para apreciar más sus aportaciones cinematográficas es conveniente ofrecer algunas pinceladas sobre sus allegados más conocidos y relevantes; aquellos que mantendrían una manera similar de ver el cine, como manera de percibir y entender el medio en particular y el mundo en general. De entre todos ellos, quizá resalta especialmente la relación mantenida con Iván Zulueta, desde que en octubre de 1964 ingresara en la Escuela Oficial de Cinematografía coincidiendo con otros estudiantes como Pilar Miró, Álvaro del Amo, Juan Tébar, Antonio Drove y Jaime Chávarri. Allí Borau ejercería como profesor de guion y acabaría convirtiéndose en su mentor a lo largo de toda su carrera. El propio Zulueta ha reconocido que el proyecto de *Último grito*, que comenzó a rodarse en noviembre de 1968, procedía de Borau, quien le ofreció elementos del programa de TVE, y le sugirió la idea de “trabajar sobre unos jóvenes tratando de boicotear el festival de Eurovisión. A todos nos daba mucha vergüenza este montaje y la oportunidad de ponerlo en solfa le parecía muy estimulante”⁸⁷⁷. Así, codo a codo con Jaime Chávarri se puso a trabajar en el guion, con la idea de incluir por lo menos diez *play-back* de canciones, y en menos de una semana ya estaban rodando. Borau “había firmado un contrato con Zulueta para producirle tres películas más (tras *Un, dos, tres al escondite inglés*)” y el incumplimiento por parte del donostiarra “no impidió que siguiese contando con él para la elaboración de los carteles”⁸⁷⁸. A pesar del aprecio evidente entre ambos autores, Borau siempre lamentó la inconsistencia de Zulueta por no llevar a cabo más trabajos que pusieran de relieve su faceta creativa, reflejada en su máxima obra, *Arrebato*⁸⁷⁹.

⁸⁷⁶ Martínez de Mingo, *op. cit.*, p. 219.

⁸⁷⁷ Apuntado por F. Heredero (*op. cit.*, p. 137) y recogido posteriormente por Martínez de Mingo (*op. cit.*, p. 145). Rodada prácticamente en su totalidad en interiores, numerosos actores fueron compañeros de la Escuela.

⁸⁷⁸ En Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁷⁹ *Arrebato* le daría la fama de *director maldito* a Zulueta, aunque sigue considerándose “un film de culto” para cierta minoría. Esto se debe en parte a su mezcla de formatos y el juego al que somete al *tempo del movimiento*, así como la arriesgada mezcla de géneros tan propia de su mentor Borau, resultante de juntar terror y drama en la temática, por no hablar de la forma narrativa omnisciente, con caneos de miradas directas a la cámara. Sobre su obra puede consultarse el amplio trabajo de Francisco Javier Gómez Tarín, *Guía para ver y analizar “Arrebato” de Iván Zulueta*, Valencia, Octaedro Editorial, 2001.

También la trayectoria de Pilar Miró supone una relación con la manera “contracorriente” de posicionarse frente al cine de Borau. Pocas figuras como esta directora generaron tanta controversia; en su día tan querida y admirada como odiada y vilipendiada. Hoy su obra y el poso del tiempo permiten ver, como en Borau, que su trabajo fue impecable y que sus creaciones fueron, en líneas generales, incomprensibles. No podemos olvidar que en la crítica no sólo interviene la mirada del receptor, sino todo el universo *extrafílmico* y, más fundamentalmente, la función comercial del producto final. Precisamente estudiando los altibajos de su reconocimiento y la heterogeneidad que en ocasiones han provocado opiniones críticas por parte de los especialistas -a favor y en contra-, la carrera cinematográfica de Borau y Gutiérrez Aragón presentan asimismo una cierta simetría digna de estudio. Con todo, esas tiranteces a los que cierta crítica sometió a ambos autores pueden contextualizarse. Por su parte, Antonio Drove, como director de cine y guionista, mantuvo como Borau también la faceta de crítico – colaborando en la revista *Nuestro Cine* y en *El Mundo*- y estudioso del cine –entre otros proyectos realizó un documental sobre Luis Buñuel- y diversos textos fílmicos tanto para cine como para televisión⁸⁸⁰. Finalmente, su colaboración con el productor Elías Querejeta daría lugar a la parte más reconocida de su producción: el documental cáustico sobre la familia del poeta Leopoldo Panero, *El desencanto* (1976); *A un dios desconocido* (1977), una reflexión acerca de la decadencia y el paso del tiempo, y la desconcertante *Dedicatoria* (1980), junto a otros más recientes como su versión de la novela de Eduardo Mendoza *El año del diluvio* (2004) y *Camarón* (2005).

Como se aprecia, nuestro autor, a quien Jean Tulard dio el calificativo de “éminence gris du cinéma espagnol”, influyó más o menos en una serie de autores de manera sutil, sin imposiciones⁸⁸¹. Manuel Gutiérrez Aragón comentaba que Borau había sido “una isla desierta” en el panorama cinematográfico español⁸⁸² y ahí, tal y como

⁸⁸⁰ En el cine señalar *La primera comunión* (1966), *La caza de brujas* (1967), *Tocata y fuga de Lolita* (1974), *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (1975), *Nosotros que fuimos tan felices* (1976) y sus transposiciones *La verdad sobre el caso Savolta* (1980) y *El túnel* (1987). En cuanto a televisión, estaría su trabajo de *Los pintores del Prado* (1974), *Curro Jiménez* (3 episodios en 1977), *Eurocops* (2 episodios en 1989 y 1990), *La huella del crimen 2: El crimen de Don Benito* (1991) y *Crónicas del mal: Su juguete favorito* (1992).

⁸⁸¹ Jean Tulard, “Borau”, *Dictionnaire du Cinéma*, París, Les Réalisateurs, 1987.

⁸⁸² Manuel Gutiérrez Aragón recogido por Heredero, *op. cit.*, p. 103. El mismo autor cita a Diego Galán, quien todavía se pronunciaría más categórico: “Es difícil que en este momento -1973- el cine de Borau alcance alguna influencia sobre el resto de la producción nacional. Y no porque no tenga capacidad de influir, sino porque vivimos una época de feroz aislamiento, donde la gente no está por la labor de aprender algo o de renunciar a nada. No existe solidaridad alguna, las películas parecen hacerse sin tener

hemos señalado, estriba su máximo legado. Pese a que no le gustara que su cine fuera encasillado como cine de autor lo cierto es que este, al no buscar ante todo y sobre todo el éxito, es independiente. Hoy como ayer, el cine industrial exige una mayor producción –y más hoy en día si cabe, al margen de que las nuevas tecnologías permitan hacer pensar en una falsa democratización de su ejercicio- y su distribución, su exhibición, es siempre ardua.

Autores como Borau, precisamente porque fueron capaces de hacer lo que creían que tenían que hacer -esto es lo que querían y necesitaba hacer algo que no tenía por qué ser lo que el mercado les dictaba- lograron que algunas de sus imágenes sobrevivieran al tiempo y al olvido y perdurarán con persistencia en la memoria y en la retina de algunos de sus espectadores. Sus filmes y sus silencios llegaron a espectadores capaces de reflexionar –consciente o inconscientemente- sobre sus principios éticos y estéticos cinematográficos. Con él, como con otros directores de su momento, gran parte del público y la crítica acudieron a las salas buscando que les sugiriesen más que les explicaran y mostrando como lo que para algunos era hermético, para otros podía ser todo lo contrario. La *construcción boraniana* nacida de una coherencia personal y de una manera comprometida de entender el cine, algo que a todas luces no responde a las leyes impuestas por el cine como industria, encontró la máxima complicidad del espectador en *Furtivos*. Sin embargo, si del mismo modo que su coherencia implica unas dificultades, impone también un valor, y más en el caso de un autor que, como él, resultó fiel a sus convicciones desde el comienzo de su filmografía, Borau también tuvo, aunque minoritarios, espectadores fieles. Pero es sobre todo en sus dificultades en lo que se cuestiona no sólo al espectador sino al cine como industria así como a los exhibidores cinematográficos y sus herméticas razones, incapaces de arriesgarse en estrenar filmes más independientes. En España, el apoyo del gobierno a este tipo de cine más radical ha sido hasta ahora prácticamente nulo, por lo que películas de estas características tienen gran dificultad para sobrevivir⁸⁸³.

La generación de cineastas que se abrió camino durante la Transición española sólo puede continuar, a no ser que entren elementos nuevos, o lo que es lo mismo,

en cuenta lo que está pasando en el país y es como si existiera una cierta incomunicación entre los diferentes directores, como si no hablaran entre ellos y cada uno fuera por su lado. Se niegan todo tipo de referencias externas y se camina hacia un individualismo estúpido y febril” (ibíd.)

⁸⁸³ J. Hopewell añade que se trata: “de una de las piedras angulares de toda cultura democrática moderna”, *op. cit.*, p. 433.

nuevos jóvenes directores. “Cualquier joven que entre en la industria del cine empujará a alguien mayor que él⁸⁸⁴. Borau ha sido luz y taquígrafo de esta realidad, de la evolución de España y la evolución de su cine como director, guionista y productor, así como en su breve peripecia literaria. Heredero de un tiempo de cambio, desde el franquismo, la Transición y el postulado como “cine moderno”, su trayectoria se caracteriza por una apuesta valiente y crítica, a pesar de no pretender crear polémicas. Quizá, precisamente por eso, fuera un auténtico polemista. Nuestro autor, como otros tantos directores de su generación, simplemente hizo lo que más le gustaba, pensando en el discurso narrativo y en las posibilidades textuales de la historia más que en obtener la aceptación del espectador, que no es ni tonto, como continúan pensando algunos productores, ni soberano, como tienden a legitimar otros.

⁸⁸⁴ Esta disyuntiva no deja de ser obvia, por muy perversa que parezca, ante el hecho de que la mayoría de los directores españoles dependa de las limitadas subvenciones que no siempre se dan por adelantado. La ecuación no puede ser más contundente: ante recursos económicos limitados se impone un limitado número de directores. Esta realidad no se circunscribe al trabajo de dirección, ya que también incluye el de los propios técnicos y artistas, fundamentalmente estos últimos, que suelen vivir de una manera más dramática el paso de las nuevas generaciones, en especial si se trata de mujeres de mediana edad, ante la escasez de papeles existentes para ellas.

5. CONCLUSIONES: BORAU IMPRESCINDIBLE

Las imágenes son el fruto macerado de nuestras ideas, de nuestro proceso cognoscitivo, por decirlo así, de nuestra fisiología intelectual, aunque ellas, las imágenes, alumbren a su vez una nueva reflexión y vengan a ser como los eslabones pares de esa cadena sin fin que es el conocimiento humano.

J. L. Borau, *La imagen cinematográfica* (2003)

Una búsqueda implica reencontrarse con la desaparición de un objeto o de un sujeto. A partir de aquí, se inicia el recorrido en el espacio y en el tiempo para hallar algo perdido, oculto en el tiempo, pero no inexistente: en este caso Borau (el sujeto) y su obra fílmica (el objeto). En la tesis presentada no hemos pretendido abordar en su totalidad la polifacética trayectoria de nuestro cineasta, dado lo inabarcable que supone acercarse “al Roseboud del ciudadano Borau”. Se trata, por supuesto, de un creador no unitario, sino múltiple, un sujeto atravesado por diversas experiencias personales, sociales, religiosas, sexuales, genéricas... literarias y cinematográficas. A pesar de ser conscientes de que su carácter poliédrico no le conduce a la dispersión, sino que le permite, por el contrario, tejer una tupida y pródiga madeja de referencias, por motivos metodológicos nos hemos centrado en el análisis de su filmografía para reivindicar su posición en el canon cinematográfico español. Es evidente que las historias del cine nacional necesitan una revisión profunda, siquiera para hacerlas más completas; no sólo porque las fuentes utilizadas distan de ser exhaustivas, sino porque unifican y contextualizan una gran heterogeneidad de textos con intención de instituir *cánones culturales nacionales*. En medio de la excesiva euforia alrededor de nuestro cine, que deriva en una mirada complaciente y en la sobrevaloración de no pocas películas, la filmografía de Borau sobresale por su coherencia y unidad estilísticas, por su audacia narrativa, por su dominio de los elementos del tiempo y el espacio y porque, en esencia, incita/invita a la polémica. Y esa, creemos, es la función esencial de todo texto: confrontar puntos de vista discrepantes, propiciar la reflexión y avivar la crítica.

La última parte de nuestro trabajo perfila la imagen de un hombre siempre en lucha para sobrevivir en la vorágine del celuloide industrial, y que acabó por dedicarse

más a la literatura en sus últimos años de vida. Las múltiples perspectivas desde las que la obra de José Luis Borau se acerca a un conocimiento de la identidad propia y de las circunstancias ajenas hacen que, desde su primera obra cinematográfica, se intuya lo que podríamos denominar una suerte de *cubismo emocional*. Esa multiplicidad descubre elementos básicos con los que elaborar una *biografía emocional*, lo que nos aproxima más a la identidad del autor. Por eso, los textos fílmicos de Borau siempre se van completando con cada nueva obra, fundiéndose en un cuadro amplio donde lo espacial y temporal se mezclan tanto en su condición técnica como temática. Así, a pesar de que en su obra no exista un intento de testimonio autobiográfico, en ella se perfila un carácter determinado y propio, vinculado a su trayectoria vital y a su coherencia personal. Sus textos ofrecen una *más-cara* cada vez más reconocible y menos fragmentada del autor, proyectada tanto en la elaboración de los personajes como en la técnica con la que se construye el universo donde estos se mueven. La configuración de un mundo propio, con su característico y obstinado rigor en la estructuración temática, se desvela como un todo indisoluble, en el que se acentúa la disolución del discurso teórico, para mostrarse de manera más directa y cercana.

En ese sentido, la identidad de Borau se proyecta especularmente en el conjunto de su obra. Esta afirmación no responde a un mero juego conceptual, sino a la intención del autor de mantenerse fiel a su manera de entender el cine. A la par que el autor, su escritura, su obra, su mensaje, han ido configurándose como interrogantes sobre los temas fundamentales que envuelven la vida cotidiana. El amor y la muerte, la felicidad y la tristeza, la tragedia y lo grotesco, se muestran como elementos claves de *su metafísica*. Todos sus textos conducen a un cuestionamiento de la posibilidad/imposibilidad de conocer el mundo que nos rodea, dejando la respuesta al espectador: “Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar”⁸⁸⁵.

Su obra, en oposición a otras de su época, puede entenderse como un raro ejemplo de modernidad, no tanto por su pretensión de innovar, sino por la ausencia de tal pretensión, probablemente la más “moderna” de las opciones. Su cine, que gravita constantemente en torno a unos mismos elementos, es fiel a un “código” de coherencia personal. Se asienta sobre los pilares del realismo, desde la elaboración de los guiones

⁸⁸⁵ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 73.

hasta su rodaje y montaje. Sin duda, la realidad imaginaria del cine es más fuerte que la verosimilitud de los hechos; sin embargo, cuanto más realista son sus películas, más potencian la ficción y su autonomía, creando una *realidad imaginaria*. En efecto, Borau es uno de los pocos autores capaces de inventar absorbentes historias sin adormecer al espectador, ni tener que trasladarlo a un mundo irreal, sino ofreciéndole nuevas inquietudes e incertidumbres que le ayuden a mantenerse crítico en el mundo en el que le ha tocado vivir. Es, en definitiva, un cineasta peculiar y un referente de nuestro cine por ser un maestro de irónica inteligencia, por ser un director a contracorriente, que consiguió sortear con valor todos los obstáculos a la hora de afrontar sus proyectos.

Borau, sin hacer ruido ni convocar a grandes audiencias ni a los poderes mediáticos, logró realizar poco a poco una carrera cinematográfica personal y en ocasiones directamente “anticomercial”, pero que entusiasma a los cinéfilos más exigentes y especializados. Definido por Mario Vargas Llosa como “un hombre de ideas”, tan vocacional como militante, fue un solitario del cine, un "outsider" de la industria cinematográfica española, a quien más que a nadie cabe aplicar el término de *cineasta*, por la diversidad de cometidos que desempeñó en relación con esta profesión, pues fue crítico, investigador, profesor, productor, guionista, director, actor ocasional, editor y promotor, hasta llegar a la presidencia de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España (1994-1998). No fueron los reconocimientos hacia Borau, en vida y a su muerte, los que hacen que su cine no haya caído en el olvido. Tampoco la obtención del premio Goya a la mejor dirección con *Leo* lo que evidencia que el cineasta gozaba y goza del aplauso de un público más o menos minoritario. Fue su doble compromiso como hombre y como cineasta incorruptible y de insobornable tenacidad lo que le ha granjeado un sitio privilegiado en la historia de nuestro cine.

La reconocida maestría de nuestro cineasta, aunque ha sido circunscrita normalmente al ámbito del guion y la dirección, también destacó en la producción. Autores como José G. Jacoste, que trabajó con él en la producción de *Camada negra*, *El monosabio*, *Hay que matar a B*, *Mi querida señorita*, *La Sabina* y *Río abajo/On the line*, se declaraba discípulo suyo en este campo. Y ciertamente conviene subrayar ese espacio no siempre mencionado de “producción creativa”, entendida como esa especie de tensión que se crea entre productores y autores, que tiene su peso e importancia, y

sirve de guía⁸⁸⁶. No es nuestra intención glosar una vez más su legado como productor, pero sí creemos digno de resaltar cómo diseñó un modelo de producción inequívocamente *boraniano*, que permite trazar paralelismos con productores comprometidos, como Elías Querejeta o Luis Megino. No en balde ambas figuras le serían cercanas. Por ese intento de dar a conocer a otros autores y otro tipo de cine, y precisamente por su compromiso con las obras que sostuvo, su trabajo de producción, como hemos visto en este trabajo, se integra tangencialmente en su propia filmografía. Si la peor situación que puede vivir un guionista es tener una buena historia y no saber contarla, para el productor lo más grave es tener una historia bien contada y no obtener financiación. Borau escribió, dirigió y produjo sus obras, sin renunciar a sus ideas, permaneciendo fiel a su discurso narrativo, a pesar de los inconvenientes que tal actitud provocaba a la hora de encontrar productor⁸⁸⁷.

Cuando Godard afirmó que el cine había muerto, estaba invitando a mirar de frente la realidad, es decir, a la opción de utilizar las posibilidades cinematográficas para escribir discursos y narrar temas y personajes con un punto de vista, un estilo y una escritura propios. En este sentido, aunque Borau, como Rossellini, creara películas para televisión, no se dejó llevar como otros directores por un lenguaje vanguardista, adoptado por figuras como Bergman -quien haría para televisión su espléndida *Flauta mágica*- o, desde otras posturas menos convencionales, Chris Marker o François Girard, en sus trabajos en vídeo, soportes multimedia o formato DVD (como atestigua por ejemplo *Immemory*). En el caso de Borau, su único acercamiento experimental proviene de su apoyo a ciertas obras y festivales, así como de su labor de productor de películas de otros autores; mientras que en las propias, se refleja su fidelidad a la manera de contar historias. Una opción que es la que más le gustaba también como espectador: un cine narrativo que da prioridad a la acción del guion y a la construcción realista de las imágenes. Esto, tal y como hemos señalado, no implica que su cine sea equiparable con “el cine americano”, ya que si lo hiciéramos, presentaríamos meras abstracciones generalizadoras y, por tanto, equívocas. En efecto, de la misma manera que no se puede

⁸⁸⁶ “Aun a riesgo de caer en la tautología, se puede hablar de producción creativa y de productores creativos, término que debe reservarse a aquel productor que, partiendo de unos talentos propios (personalidad), aporta su visión creativa (creatividad) a la obra fílmica, en consonancia con las aportaciones del resto del equipo creativo”. Alejandro Pardo, “La creatividad en la producción cinematográfica”, en *Comunicación y sociedad*, 2 (2000), p. 248.

⁸⁸⁷ Ramiro Gómez B. de Castro, “Sobre la producción”, en VV.AA., *Las mil caras de la comunicación. Homenaje al profesor don Ángel Benito*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2001, Vol. II.

decir que el cine de Rohmer, Rossellini o Mizoguchi es un cine americano, y a pesar de las voces de ciertos especialistas que en su momento lo tildaron así, no se puede mantener que el cine de Borau lo sea⁸⁸⁸. En todo caso, se puede afirmar que el suyo es un cine de corte más clásico, pero manteniendo sutiles distanciamientos con el mismo. Un clasicismo que puede vincularse a aquellas obras cinematográficas calificadas como obras de arte según valores estéticos, temáticos o éticos o cualidades técnicas, como resultado de utilizar las estrategias cinematográficas establecidas en la tradición norteamericana durante el periodo comprendido entre 1900 y 1960. El *cine clásico* pretende ante todo construir una narración que simule ser lo real, dejando oculta la naturaleza del relato. Para ello, se sirve del montaje lineal con el fin de enfatizar la lógica acción-consecuencia, manteniendo la búsqueda de una transparencia que esconda “la enunciación”. Estas características a su vez, y a pesar de la aparente paradoja, subrayan una particularidad del *cine borauiano*, a saber, que resulta tan inimitable como genuino.

En efecto, su aparente “normalidad visual” es lo que forja su singular rareza y lo que obliga a mirar más que a ver sus filmes ante cierto hermetismo narrativo porque “hermética es también la vida, de la que sólo los malos autores dicen conocer sus leyes y secretos”⁸⁸⁹. Además, el hecho de usar una estructura narrativa clásica, organizada secuencialmente, de tal manera que la historia y el discurso coincidan, no menoscaba sus obsesiones y la presentación de problemáticas constantes. En cualquier caso, como se ha visto, Borau no es fiel a un tipo de cine determinado, porque aunque sus relatos sigan una planificación diáfana para narrar historias aparentemente convencionales, esa

⁸⁸⁸ Reflexión de Miguel Marías, “José Luis Borau: El francotirador responsable” (*op. cit.*), asumida también por Carlos F. Heredero, Agustín Sánchez Vidal y Luis Martínez de Mingo. El propio Borau en su artículo “Sambenito americano” señala con cierto humor el tópico que le ha tocado padecer, fingiendo enfrentarse a un crítico empeñado en tildarle de americanista: “Señor qué cruz, como se decía antes, con esto del cine americano y mi supuesta devoción por él. De nada servirá, lo sé muy bien, recordarle a este hombre que entre mis directores favoritos hay muchos que nunca pisaron un plató en aquel país, como Dreyer, como Rossellini, Mizoguchi o el mismo Buñuel. O que si lo pisaron no fue para ofrecernos ninguna de sus mejores películas, como en el caso de Renoir y Ophüls. Y que una gran parte –yo diría la mayor parte- de Hollywood habían nacido precisamente en este viejo continente: Lang, Lubitsch, Murnau, Von Stroheim, Chaplin, Whale o el ínclito Hitchcock, don Alfredo... Entonces, si una buena parte de los autores que amo nunca pisaron aquella tierra, si más de la mitad que trabajaron allí habían nacido y crecido aquí, y si me desentiendo de cuanto se está haciendo ahora por allá, ¿a qué viene esa etiqueta, el sambenito fatal de director “a la americana”? ¿No será que me gusta contar cosas lisa y llanamente –a menos las importantes- y que, como aragonés, sigo el sabio consejo de la brevedad? Creo que la acción –la física y la moral, cuidado- purifica al cine, y es expresión visual en movimiento. Pero eso ¿es un crimen? O peor aún, ¿tienen los americanos la exclusiva de pensar y obrar así?”. En Borau, “Sambenito americano”, *Cambio 16*, 682 (24 de diciembre de 1984), p. 7.

⁸⁸⁹ “NCE a la vista. IIEC: Patino, Picazo, Borau, Summers” *Film idea*, 61 (1 de diciembre de 1960), p. 12.

normalidad siempre presenta puntos de fuga importantes por los que fluye una transgresión evidente. Eso sí, esta transgresión se hace desde un discurso clásico, con un inicio con intriga, imágenes con una composición estable, puesta en escena que acompaña a los personajes... Una organización narrativa de carácter secuencial, acorde a la tonalidad buscada, basada en la intertextualidad y que tiende a presentar “finales epifánicos”. Todo un legado multidimensional que nos permite valorarlo sobre el eje de su pasión por el cine y su determinación inquebrantables.

Cpm *Furtivos*, parecía que Borau había llegado a su cénit y encontrado la fórmula para “narrar”, gracias a un discurso narrativo complejo que caracterizaría un cine muy personal y particular. Empezaba entonces a despuntar el denominado “Nuevo Cine Español”, un movimiento que, en sus afanes de “autoría”, no ofrecía especial predilección por ningún tipo de género⁸⁹⁰. Sin embargo, más allá del periplo casi milagroso al que tuvo que enfrentarse el autor de manera no sólo tenaz, sino astuta e inteligente para poder burlar la censura y ver estrenada su película (el 16 de septiembre de 1975), cabe preguntarse por qué este texto fílmico llegó a tener una acogida tan buena. Ciertamente es que esta “batalla particular” pudo incrementar el afán y la expectación por ver finalmente la obra en las grandes pantallas. El texto, aunque se inscribió en un contexto histórico convulso y difícil, supo imponerse a todas las vicisitudes. Borau consiguió con *Furtivos* crear una fábula atemporal. El director otorga al espectador la capacidad para que complete con destreza y acierto “lo apenas entrevisto”. La concisión y abstracción narrativas generan un estallido provocador, en el que, para explorar la frontera entre lo legal y lo tolerado, se mezclan el humor y el horror, la fantasía y la piedad, rodeadas por la omnipresencia de la muerte. El autor ofrece una estructura compleja, basada en la disposición lineal de incidentes, episodios o acontecimientos relacionados entre sí que conducen a la resolución dramática, alcanzando así un grado de complicidad máxima con el receptor.

La poca acogida que tuvo su cine posteriormente cabe preguntarse si esta concreción narrativa desapareció posteriormente. Es indudable que otros textos

⁸⁹⁰ Según comenta el propio Borau: “A partir de 1973 cuando dirigí *Hay que matar a B*, empecé a ser considerado en serio como realizador cinematográfico; luego vinieron *Furtivos* (1975), que tuvo un gran éxito envuelto en una gran polémica que para mí llegó a ser agobiante, y *La Sabina* (1979)”. En la entrevista concedida al *ABC. Sábado Cultural*, 12 de enero de 1985, p. 44.

filmicos, como *La Sabina* o *Niño nadie*, encierran una mayor dificultad, probablemente por la multiplicación de personajes, pero también es cierto que, pese a las dificultades que el lenguaje de Borau entraña, no dejan de ser, en el fondo, fábulas atemporales. Ejemplo de ello es también *Tata mía*, estrenada durante el primer gobierno socialista. La historia, de una evidente contemporaneidad, se hace atemporal porque, aunque presenta un contexto histórico definido, los personajes viven un eterno retorno, volviendo al pasado para poder cerrar las heridas del presente.

Sólo su tenacidad y manera de entender el cine explica que, tras *Furtivos*, se embarcara en una aventura tan distinta como *La sabina* (1979), quizá su proyecto más ambicioso, combinando el relato fantástico con las peripecias sentimentales de un grupo de extranjeros en Andalucía, bajo una coproducción sueca y -de nuevo- un equipo actoral fuera de lo corriente: Ángela Molina, Ovidi Montllor, Harriet Anderson, Jon Finch, Carol Kane y Simon Ward. O que dos años antes de *Furtivos*, Borau realizara *Hay que matar a B*, un texto diferente del resto de películas del panorama español de la época: por convertir Madrid y Galicia en escenarios sudamericanos de una dictadura⁸⁹¹, por el elenco internacional de actores (Darren McGavin, Stéphane Audran, Patricia Neal, Burgess Meredith) y por el hecho de que se tratara de un *thriller* casi minimalista, cruzado con una historia de amor crepuscular. En suma, la articulación de su forma de narrar nos permite extrapolar la cita de Fernando Savater que apunta que "la novela moderna nace para contar la desazón del hombre traicionado por todas las historias"⁸⁹², para definir una forma *boraniana* de conocimiento o apropiación del mundo, con la que abordar el desasosiego del hombre que se sabe parte de un fin.

De igual manera, textos como *Niño Nadie* suponen una constatación de esa búsqueda desesperada de una explicación de la existencia, un sentido o punto de apoyo sobre el que sostenerse. Borau se mantiene en una lucha personal por establecer espacios de reflexión y discursos independientes; no cree en un modelo textual

⁸⁹¹ En este sentido, el film tiene cierta relación con *Los ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*, 1959) de Buñuel y su mirada a un país donde la dictadura se instala. Del mismo modo, se podrían establecer ciertas relaciones con otras de Borau (*Brandy* y *Crimen de doble filo*), ya que en el film, Buñuel no pudo controlar el guion en la medida de sus deseos y al ser varios los colaboradores que intervinieron, la impresión final es de superposición de ideas ante las constantes discusiones con los productores y los cambios de guion a los que se vio obligado.

⁸⁹² Fernando Savater, *La infancia recuperada*, Madrid, Alianza, 2005, p. 34.

complaciente, acomodado a las necesidades del lector⁸⁹³. Por eso, su cine es antecesor de lo que será ese cine pequeño, independiente, minoritario y más artesanal que deberá luchar con barreras casi infranqueables para llegar al público, en un momento en que se asiste a un cambio en la manera de ver cine⁸⁹⁴. En ese sentido, si se estrenara hoy *Furtivos*, seguramente su rica simbología, más allá del contexto histórico, pasaría desapercibida para la mayoría del público o el texto simplemente sería obviado, sin posibilidad de llegar a las grandes salas. Y ello a pesar de que su visceralidad se mantiene intacta a través del poder de las imágenes⁸⁹⁵.

Borau no cambió su manera de entender el cine a pesar de las circunstancias y de las transformaciones sobre los modelos culturales. El cuestionamiento de la verdad en su relato *El interfecto*, la visión de la verdad como mentira que el hombre necesita en la reconstrucción de su pasado, como en *Jonás*, o la multiplicación del yo en *Bendita nevada*, proponen el fin de los grandes relatos vinculados a explicaciones totalitarias y absolutas. A su vez *El interfecto*, *Pira*, *Reina a perra*, *Peña de dos*, *La Sabina o Tata mía* son textos que replantean el conocido aforismo de Barthes: “El que habla en el relato no es el que escribe en la vida y el que escribe, no siempre es el que es”. Al final del viaje, sólo queda nuestra evidente finitud, en un mapa conceptual de impresiones, como espejo roto en el que reconstruir la intrahistoria de la sociedad. Ante la incertidumbre de los ideales y la subjetividad plasmada en sus personajes, la única empatía posible con ellos tiende a ser la soledad; en última instancia, proyección del desconsuelo del propio Borau. Sus obras presentan un torrente de sensaciones contradictorias, capaces de impactar al lector ante su despiadada honestidad, agobiante

⁸⁹³ En la entrevista filmada cedida por la Academia de Cine en 2003, para el proyecto Memoria Viva de la Cultura de la Fundación Autor (SGAE) y realizada por Carlos F. Heredero, Borau insiste en que, aunque era una película muy difícil de escribir y de rodar, le “asombró la indiferencia glacial y alguna crítica tremebunda [...] o el pasmo con que la recibió la mayoría del público, el poco público que fue a verla”. En la entrevista confiesa cómo siempre ha pensado en volver a realizar el film de manera disimulada o pasarlo a novela –tal y como le aconsejó Miguel Marías- porque cree “que si no se cumplió el tema del film fue quizá por culpa suya, o sin quizá, pero no me resisto a que se pierda”. Esta constatación no sólo evidencia la humildad de Borau, sino el compromiso con sus historias.

⁸⁹⁴ Este dato se subraya más a día de hoy cuando las distribuidoras independientes en España sólo alcanzaron el 18% de la cuota de mercado (según datos del Observatorio Europeo Audiovisual del 2012) frente al 82% del resto.

⁸⁹⁵ Como lamenta Robert Gubern: “ha habido un cambio en los usos y costumbres del público para ver el cine en todo el mundo occidental [...]. Algo que “en el caso de España se agrava porque no ha habido una voluntad política para defender este sector, como tampoco a su hermano el teatro. El mundo ha cambiado y las generaciones jóvenes se han pasado al digital masivamente”. En Rosario G. Gómez y Rocío García, “Cine de muchos, cine de pocos”, *El País*, 20 de abril de 2013. Para Gubern, como para Borau, el cine era un “refugio y fábrica de sueños” y su infancia quedó marcada por su impronta.

y admirable a la vez. Una prosa cinematográfica y literaria demoledora pero precisa, con un lenguaje de secretos que sólo el emisor y el receptor parecen conocer, mientras transmite sensaciones íntimas que pertenecen a muchos, pero que somos incapaces de expresar.

No obstante, junto a estas premisas, el sentido del humor de Borau permite enfrentarse a sus historias sin dramatismos, planteando la misma inviabilidad de “la verdad”; ya que si este talante sirve para revelar la seriedad de lo frívolo, también desvela la frivolidad de lo serio⁸⁹⁶. En este marco aparece la ironía como manera cómplice de desdramatizar y buscar la relación con el espectador. Se podría decir que la ironía se convierte en un principio de proporciones *metafísicas* en su obra, valorando lo singular, lo íntimo y lo personal de sus personajes; ese carácter trascendental se concreta en relaciones que, si bien parecen previsibles, no dejan de ser inéditas. Relaciones insolidarias que ahondan en el individualismo y la indiferencia de los personajes en relación con su entorno, y que contienen una crítica soterrada, anunciada sin dramatismos desde la situación del emisor y la nuestra, la de los receptores, como máxima metáfora social. Borau propone una reflexión sobre los poderes fácticos y sobre el exacerbado individualismo de la sociedad, y alerta de lo contraproducente que es carecer de ideales y posturas éticas, carecer del valor para comprometerse, posicionarse y caminar invariablemente solo.

El existencialismo filosófico considera que la existencia del ser humano es una condición que se encuentra por encima de la de su propia esencia. Como afirmaba Sartre: "la existencia precede a su esencia" o, dicho de otra forma, no existe naturaleza humana que defina la condición del hombre, sino que son sus actos los que la determinan. Borau trasladó esta actitud vital al cine, entendiendo su vida como una existencia comprometida por completo con el séptimo arte. Es esta ética la que, desde una aparente objetividad, se desprende de manera subjetiva del comportamiento de sus personajes. Estos dejarán una serie de “pistas” al lector/espectador, para que, salvando la complejidad de los temas tratados y sin darle toda la información, adopte una postura crítica sobre ellos; le dota al mismo tiempo de una serie de herramientas que, pese a su

⁸⁹⁶ En Roxana Kreimer, *Artes del buen vivir. Filosofía para la vida cotidiana*, Buenos Aires, Ediciones Anarres, 2002.

aparente banalidad -o precisamente por ella-, obligan a una reflexión sobre la coherencia, incoherencia o *coherente incoherencia* de sus actos.

Como hemos visto en la tesis, los personajes de los textos fílmicos -y de los textos literarios- de Borau están marcados por su pasado y su presente. El tiempo y el espacio actúan como elementos identificadores de quienes los habitan, presentándonos sus fracasos vitales sin dramatismos. Se revela así la mezquindad moral, los momentos en los que se sedimenta la memoria o la perplejidad humana, bajo cuyo armazón suprarrealista se adivina un profundo desencanto. Este, a su vez, toma cuerpo como metáfora del momento actual, con protagonistas sumidos en una superestructura individualista neoliberal, en la que el hombre es especialmente proclive al temor y a la angustia como expresión de una época posmoderna. En este contexto de constante y creciente temor, la pregunta eterna de qué es el hombre adquiere indudable protagonismo. El interrogante del existencialismo -fruto de la propia modernidad- es abordado por Borau como reflexión *en construcción*, buscando un receptor cómplice, capaz de afrontar destellos en el espejo, con lecturas críticas y éticas ante el comportamiento de la sociedad y el hombre.

Bajo esta retórica, la muerte no siempre supone el temor máximo, superada por la construcción y reconstrucción de discursos fundados en la mentira, que además se manifiestan como estructuras axiomáticas e impuestas. El miedo a la deshumanización del hombre, a su alineación en una masa sin personalidad, se presenta a través de personajes que viven en principio ajenos, pasivos en su asfixia social, subyugados y ahogados por una época tan contradictoria como la moderna, e incapaces de romper ese círculo vicioso. El paisaje evidencia asimismo que la soledad es uno de esos problemas palpitantes del alma humana que nos afecta a todos, independientemente de la situación material o del nivel intelectual. No existe ni un solo personaje en toda su obra que pueda presumir de no haber sentido nunca ese estado humano tan doloroso. En su cine, así como en su literatura, la manifestación del miedo a la soledad, siempre ligado a la necesidad del ser humano de relacionarse con otras personas, implica una reflexión sobre la incomunicación en la sociedad posmoderna. Esos ecos existencialistas se enmarcan en un fondo grisáceo y fronterizo y se traducen en la falta de fe en el hombre más que en un Dios trascendental (aunque sin negar su escepticismo).

Sin embargo, sin obviar esta realidad, sus obras tienden a mantener un cierto carácter lúdico, que explica su constante juego con las palabras y la comunicación; ya sea cambiando el sentido de las frases, a través de registros poco usuales o distorsiones artificiales, ya sea intercalando otros elementos comunicativos, desde el ruido de una avioneta (*Río abajo/On the line*) o de un motor (*En el río*), construyendo así significados muy pertinentes en el contexto significativo de la obra⁸⁹⁷. Todo ello tiende a provocar confusión en sus personajes, que parecen actuar sin ser conscientes del sentido dramático de la historia narrada, y que puede ocasionar también la confusión de un lector/espectador “menos experimentado”. Esta realidad se hilvana con una invitación continua a la reflexión y el rechazo a toda falsa emotividad.

Cuando en *El río* se contaba una historia mínima en un día de verano, en un pueblo del interior, desolado y reseco, ya se estaba evocando un ambiente propio de Borau. Con él demostraba una sólida inclinación al realismo crítico, absorbiendo de Rossellini su cuestionamiento sobre la utilidad del objeto estético, y denostando los experimentos vanguardistas de la Nouvelle Vague por formalistas. Se presentaba así como lo que siempre ha sido, un autor de historias mínimas, algo que se reflejaba ya en la elección de un enclave rural reducido, sin folclorismos ni mitificaciones. Aunque a lo largo de su filmografía rehuiría de él, como de la retórica ampulosa, las grandes estrellas o las historias fáciles, al apostar por la calidad y riesgo tanto en su cine como en su literatura⁸⁹⁸, es un escenario construido como marco para un hombre sencillo, propio de su opción por centrarse en la “intrahistoria”. *En el río*, como en su primer relato publicado “El país de Arituyena”, mantenía una decidida sobriedad y sencillez, aunque no gustara “al respetable”. Una decisión que parte de su férrea creencia en el realismo, en la narración y, en suma, en las historias que contar; creencia capaz de hacerle

⁸⁹⁷ Como recuerda Carlos F. Heredero, en la primera secuencia de *Río abajo*, la distorsión artificial de la voz de Mitch “increpando a los ilegales desde su avioneta, retumba en la soledad nocturna del Río Grande como si naciera de una garganta sobrenatural”; algo que ya señalaba el propio Borau: “Tenía que sonar como si fuera la voz de Dios, ya que en ese momento todavía no se conoce al personaje”. En José Luis Borau (1990, *op. cit.*, p. 395). Lo mismo ocurriría con el coche del “Gabacho”, las respuestas de la maquinita electrónica o la presencia constante de las botas tejanas de Chuck en toda la primera parte de la cinta (*ibíd.*).

⁸⁹⁸ Así se deduce, por ejemplo, de su crítica a *Brindis al cielo* (José Buchs, 1953): “La Andalucía del mal teatro y del folklore, con todos sus inevitables personajes es lo que se nos ofrece aquí, con la ayuda de una técnica de veinticinco años atrás. Y unos actores que están siempre a punto de hablarnos con acentos de romance barato”. Publicada en *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau*, coordinador por Hilario J. Rodríguez, Madrid, Colección Trayectorias, 2008, p. 260.

mantenerse firme aunque pudiera “tener miedo a que tanto ascetismo no fuera apreciado por parte de sus profesores”⁸⁹⁹.

Sin duda podemos afirmar que la obra de Borau aboga por un enriquecimiento del espectador/lector “de forma totalizadora”, ya que permite aprender a ver cine, a pesar del esfuerzo, invitando a tantas lecturas, comentarios, interpretaciones y notas a pie de página como los que han merecido las grandes obras⁹⁰⁰. Evidentemente, cuando el autor utiliza una serie de recursos para “unir lo diferente” o “separar lo fusionado”, creando retruécanos entre palabras locales, arcaicas o vinculadas a errores gramaticales busca precisamente el guiño cómplice del receptor, capaz de leer desde esa perspectiva realista. Apuesta así por la heterogeneidad del lenguaje, creando en ocasiones una coincidencia entre opuestos; como ocurre en *Peña de dos* (dos clases sociales, dos consecuencias, dos caras de una misma moneda: victoria y derrota) y en *La Sabina* (dos mundos, dos países, dos realidades, caras también de una misma moneda: el mito y la vida, el folclore y el análisis de las pretendidas élites culturales). El cineasta aragonés había sabido conjuntar una historia de amores imposibles, la propia historia de amor del pasado gravitando y repitiéndose sobre el presente, junto a aspectos muy específicos de las relaciones entre el hombre y sus mitos; todo ello con un telón de fondo andaluz que se orientaba en sentido contrario a los tópicos habituales de la charanga y la pandereta y colocaba como objeto de análisis a los intelectuales y escritores que fascinados por esta tierra hicieron de ella su propio motivo de investigación.

No obstante, hemos de reconocer que su cine se sustenta sobre el silencio, inherente a la condición de ciertos personajes como Ángel (*Furtivos*), Salva (*Leo*) o los protagonistas de *Amigo de invierno*; vinculado con el misterio y la intuición como fuentes de evidencias cartesianas. El lenguaje tiene que ser escuchado no por lo que se pretende decir, sino por lo que en verdad se dice, adoptando la ironía como consecuencia lógica. Como Hegel, que entendía que todas las cosas condicionadas tienden a destruirse en el “aparente caos” de la ironía, Borau conjuga su crítica con su sentido del humor, capaz de jugar con la autoconciencia y con una conciencia que

⁸⁹⁹ Agustín Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*

⁹⁰⁰ José Enrique Monterde, “Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978”, *Dirigido por...*, 58 (octubre 1978).

pierde la referencia de la realidad. Su ironía es consecuencia de una mirada realista, porque la vida del hombre no puede dejar de entenderse irónicamente, al “estrellar” todo idealismo contra el “muro” de la crítica realista. La imposibilidad de dar a conocer una historia de manera absoluta, en unas líneas o en unos planos, permite la construcción de las imágenes o del lenguaje, para dar paso al desierto de, valga la paradoja, la dificultad de comunicarse. Sólo entendiendo el gusto por el *antihéroe*, consagrado en los personajes de *Leo* o de “Micomicona y el gato”, entenderemos el aislamiento no como muestreo social de una clase determinada, sino como análisis de la propia humanidad. La incomunicación, de manera paradójica, se sustenta en el empeño por comunicar.

Tras la muerte de Borau se constata su huella indeleble como figura fundamental para el cine español, su compromiso con el medio cinematográfico y la necesidad de hacer un cine ético y reflexivo. En todas sus obras, hay una proyección de lo ético al plano personal, pues el compromiso ético implica el propósito y la decisión firme de superar aquellas situaciones que se oponen a la realización plena del hombre en todas sus dimensiones. De alguna manera, este posicionamiento recuerda el pesimismo vital de Cioran cuando apuntaba que “cuantas más desgracias sufrimos, más fútiles nos volvemos: ellas cambian hasta nuestra manera de andar. Nos invitan a pavonearnos, ahogan en nosotros a la persona para despertar al personaje... Si no hubiera sido por la impertinencia de creerme el ser más desgraciado de la tierra, hace tiempo que me habría hundido”⁹⁰¹. De ahí que en aras de mantener un fondo nítido dentro de la densa pintura de personajes y de la ambigüedad que destilan sus relaciones personales, textos como *Río abajo/On the line* hunda sus raíces en la frontera, rodándose para ello, en ese marco físico; lo mismo puede afirmarse de las zonas suburbanas de *Leo*, o del desdibujado paisaje del relato “Otarios”.

El cine de Borau, sugerente más que explicativo, propone siempre la colaboración activa del espectador, quien, a veces, ve el texto como un complicado crucigrama. Esa manera de contar una historia, concreta e inconcreta al mismo tiempo, la precisión para que no falte ni sobre nada en el guion, en la composición de planos o en la actuación de los actores y la mezcla de géneros supone una serie de aspectos que

⁹⁰¹ E. M. Cioran, *Silogismos de la amargura*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 77.

hacen ganar o perder el pulso con el espectador ¿Cabría quizá hablar de la calidad del espectador? Una vez apagadas las luces de nuestra “cámara textual” y corrida nuevamente su cortina, la respuesta, creemos, ya ha sido ampliamente respondida en los capítulos anteriores. Cabe al lector la decisión de aportar su contribución al discurso textual que se le ofrece.

A pesar de las dificultades e inconvenientes que acompañaron la obra cinematográfica de Borau y de las dificultades que tiene su legado para perdurar⁹⁰², este se mantendrá mientras siga existiendo un espectador capaz no sólo de interpretar ese discurso, sino de valorarlo como corresponde. Mientras en el cine español películas como *Torrente 4* obtenían en su primer fin de semana 8,3 millones de euros, el autor aragonés, hasta poco tiempo antes de fallecer –aunque no fuera detrás de una cámara– continuaba alzando su crítica como disidente imperturbable del cine⁹⁰³. Lo que nos recuerda que el cine puede ser casi tan contundente como la vida.

Decía Flaubert que, para él, un libro era “una manera de vivir”. Aunque escribir, contar o rodar no supongan siempre una manera de vivir, sin duda en el caso de Borau sí lo fue. Antes de hacer películas, fue un estudioso del cine, de ahí que se negara a andar por caminos trillados y optara por hacer su propio camino. Consciente de que la narración puede agotarse en sí misma, fue recurriendo a nuevas y constantes incursiones en las sendas de la personalidad humana y de los problemas sociales. Además de su triple legado, sin duda el más conocido, como director, guionista y productor, en el que cabría incluir el de actor, nos quedan sus textos fílmicos, sus reflexiones sobre la influencia del cine en nuestro lenguaje, un reciente premio de guiones que,

⁹⁰² En el homenaje que se hizo a Borau en el paraninfo de Zaragoza, dos meses después de su muerte, Bernardo Sánchez expresó uno de los últimos sueños de este humanista que algún día espera que se cumpla: el estreno de la versión teatral de *Mi querida señorita*.

⁹⁰³ En el año 2000, con motivo del tercer Festival de Cine de Málaga, ante la pregunta de por qué tienen sus películas tantas dificultades para salir adelante y si ello se debía a una censura de las televisiones hacia determinados temas o ciertos autores, o a la falta de apoyo al cine español, Borau contestaba con firmeza: “No hay censura, simplemente es un condicionamiento económico muy grande: la gente tiene tendencia a ganar dinero con el cine. Respecto a la financiación, en Italia, Francia, y Alemania, la participación de las televisiones es infinitamente mayor que en España. Incluso hace cuatro o cinco años se llegó a un acuerdo con las televisiones españolas en el que éstas se comprometían a invertir dinero. Pues ese acuerdo, pese a ser de mínimos, tampoco se ha cumplido. Y hay alguna televisión [refiriéndose a Tele 5] que alardea de no cumplirlos y de que no los va a cumplir nunca”. En la entrevista concedida a Javier López Rojas, José Luis Borau: “Al cine español le faltan mercados y le sobran subvenciones” (entrevista citada).

merecidamente, llevará su nombre, pero sobre todo, un legado inmaterial en el que ha demostrado con creces ser un incommensurable hombre de cine desde el conocimiento, la voluntad, la tenacidad y la reflexión.

Borau ha recibido sendos reconocimientos a su obra, no cuando más cine realizaba, sino años después, cuando su cine yacía en silencio. El autor que rehusaba publicar muchos de sus trabajos que habían permanecido durante años en el cajón de su despacho, obtuvo en “su darse a conocer” un primer reconocimiento literario. Un cambio que se explica no sólo por la imposibilidad de seguir haciendo cine ante las constantes negativas a las que tenía que enfrentarse, sino también por la búsqueda de un nuevo público. En la incursión en un lenguaje distinto, el literario, sigue presente el estilo tan personal e inconfundible del autor, que una vez más, fiel a sí mismo, busca nuevos lectores.

Borau entregó su vida al cine y sólo por eso debe merecer el máximo reconocimiento. No se trata, por supuesto, de ensalzar hasta las alturas, pero tampoco obviar que su obra, la realizada y los proyectos que no llegó a realizar, forma parte de nuestra historia del cine y de nuestra memoria colectiva. Esta tesis ha ido modificándose y reconstruyéndose constantemente, acaso como las películas del propio autor, ofreciendo un final abierto que plantea las posibilidades y dificultades que supone un cine a “contracorriente”. Mi papel como espectador ha evolucionado a lo largo del trabajo, pasando de un espectador común a un espectador “especializado”, es decir, con un conocimiento del contexto original en el que se produjo el texto fílmico y en todo momento consciente de mi propio contexto de recepción, para intentar interpretar críticamente y adaptar, transferir, apropiarme y redefinir el sentido de su filmografía. Este trabajo bien podría ser inabarcable y seguir dando vueltas a las posibilidades ilimitadas de la obra de Borau, pero concluye con la esperanza de no haber generado más sombras que luces. Nuestro intento ha sido iluminar la trayectoria de este “aventurero ingenuo, intelectual gruñón, niño grandote y profesor reflexivo”, como le definió Carlos F. Heredero. En este sentido nos consuela pensar que con trabajos como este se colabora, humildemente, a que su labor “de ilustre cineasta y escritor de cine” sea menos desconocida:

Todavía hoy puede afirmarse que sigue siendo un ilustre desconocido para los grandes públicos, pese a fogonazos intensos pero intermitentes de nombres como Saura, Almodóvar, Bigas Luna o Amenábar. Y pese también a la atención creciente, y con frecuencia admirativa, de estudiosos e historiadores repartidos por universidades y centros de cultura audiovisual a lo largo de medio mundo⁹⁰⁴.

⁹⁰⁴ Borau en “La larga marcha del cine español hacia sí mismo” *Cine y artilugios en el panorama español* Rafael Utrera Macías (editor) Serie comunicación, Padilla Libros Editores, Libreros Sevilla 2002), que a su vez pertenece al prólogo del libro *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, de José M. del Pino y Evans Peter William Evans en *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 27. No. 1. Society of Spanish & Spanish-American Studies, 2002.

CONCLUZII: BORAU, FIGURĂ INDISPENSABILĂ Î

Imaginile sunt rodul macerat al ideilor noastre, al procesului nostru cognitiv, ca să spunem așa, al fiziologiei noastre intelectuale, chiar dacă ele, imaginile, dau naștere unei noi gândiri și ajung să fie ca ochiurile aceluia lanț fără sfârșit care este cunoașterea umană.

J. L. Borau, *Analiza imaginii cinematografice* (2003)⁹⁰⁵

În teza prezentată nu am încercat abordăm întreaga traiectorie a lui José Luis Borau cu multiplele ei fațete, având în vedere cât de imposibilă e apropierea de "Roseboud-ul cetățeanului lui Borau"; în ciuda faptului că acest caracter multifățet nu îl conduce la dispersie, ci din contră, îi permite să țese o rețea densă și generoasă de referințe. Ne-am concentrat pe analiza filmelor sale pentru a-i susține poziția în canonică cinematografie spaniolă. Este evident că poveștile cinematografe naționale au nevoie de o examinare aprofundată, chiar și pentru a le face mai complete; nu numai pentru că sursele utilizate sunt departe de a fi exhaustive, ci pentru că aduc împreună și contextualizează o mare eterogenitate a textelor cu intenția de a stabili *canoanele culturale naționale*. Pe fondul excesivei euforii create în jurul cinematografe noastre, în urma căreia rezultă o complezență și o supraevaluare a unui număr nu mic de filme, filmele lui Borau ies în evidență prin coerență și unitate stilistică, îndrăzneală narativă, stăpânirea elementelor timp și spațiu și pentru că, în esență, încurajează / invită la polemici. Și aceasta, credem noi, că este funcția esențială a oricărui text: să confrunte puncte de vedere divergente, să încurajeze reflecția și să stimuleze critica. "

Prima parte a lucrării noastre conturează imaginea unui om care se luptă în permanență să supraviețuiască în vârtejul celuloidului industrial, și care, în cele din urmă, se concentrează pe literatură în ultimii ani de viață. Multiplele perspective din care opera lui José Luis Borau se apropie de o cunoaștere a identității proprii și a împrejurărilor externe, fac ca, încă de la prima sa lucrare cinematografică, să se

⁹⁰⁵Prelegerile ținute la Fundația Juan March în "clasa deschisă" cu privire la imaginea cinematografică, în perioada 11 februarie - 6 martie 2003.

intuiască ceea ce am putea numi un fel de *cubism emoțional*. Această multiplicitate descoperă elemente de bază care dezvoltă o *biografie emoțională*, care ne aduce mai aproape de identitatea autorului. De aceea, textele cinematografice ale lui Borau se completează întotdeauna cu fiecare lucrare nouă, fuzionând într-un tablou mai amplu în care timpul și spațiul se amestecă atât în condiția tehnică cât și în cea tematică. Astfel, în ciuda faptului că în opera sa nu există vreo încercare de mărturie autobiografică, în ea se profilează un caracter determinat și propriu, legat de traiectoria sa în viață și de coerența sa personală. Textele sale oferă o mască a autorului ce poate fi tot mai bine recunoscută și care este tot mai puțin fragmentată, proiectată atât în crearea personajelor cât și în tehnica cu care este construit universul în care acestea se mișcă. Configurarea unei lumi proprii, cu rigoarea sa distinctivă și obstinată în structura tematică, este dezvăluită ca un întreg indisolubil, în care se pune accent pe disoluția discursului teoretic într-o concretitudine a unui crez stilistic, cu intenția de a-și arăta povestirea în mod direct și apropiat.

În acest sens, identitatea lui Borau este proiectată ca o oglindă în toate lucrările sale. Această afirmație nu răspunde unui simplu joc conceptual, ci intenției autorului de a rămâne fidel modului său de a înțelege cinematografia. Împreună cu autorul, scrisul său, opera sa, mesajul său s-au configurat ca întrebări cu privire la aspectele fundamentale ale vieții de zi cu zi. Dragostea și moartea, fericirea și tristețea, tragedia și grotescul, sunt prezentate ca elemente cheie ale *metafizicii* sale. Toate textele sale duc la chestionarea posibilității / imposibilității de a cunoaște lumea din jurul nostru, lăsând răspunsul la latitudinea spectatorului: “Un text, așa cum apare în suprafața (sau manifestarea) sa lingvistică, reprezintă un lanț de artificii de exprimare pe care destinatarul trebuie să le actualizeze”⁹⁰⁶.

Opera lui Borau, spre deosebire de alte lucrări ale epocii sale, poate fi văzută ca un exemplu rar de modernitate, nu atât de mult datorită pretenției de inovare, cât mai degrabă prin lipsa unei asemenea pretenții, probabil cea mai “modernă” dintre opțiuni. Filmele sale, care gravitează în permanență în jurul aceluiași elemente, sunt fidele unui “cod” de coerență personală. Se așează pe pilonii realismului, de la conceperea scenariilor până la filmare și montaj. Fără îndoială, realitatea imaginată a cinematografului este mai puternică decât verosimilitatea faptelor; cu toate acestea, cu cât

⁹⁰⁶ Umberto Eco, *op.cit* (1987), p. 73.

mai realiste sunt filmele sale, cu atât le este potențată ficțiunea și autonomia, creând o *realitate imaginară*. Într-adevăr, Borau este unul dintre puținii autori capabili să inventeze povești captivante fără a-l adormi pe spectator, sau fără a fi nevoie să îl strămute într-o lume ireală, ci oferindu-i noi preocupări și incertitudini care îl vor ajuta să își mențină un ochi critic asupra lumii în care i-a fost dat să trăiască. Este, pe scurt, un cineast aparte și un punct de reper pentru cinematografia noastră, dat fiind că este un maestru cu o inteligență ironică, fiind un regizor care merge împotriva curentului, care a reușit să depășească cu curaj toate obstacolele în abordarea proiectelor sale.

Borau, fără a face prea multă gălăgie și fără a convoca audiențe mari sau mogulii media, a reușit să construiască treptat o carieră cinematografică personală și, uneori, direct “anti-comercială”, dar care îi entuziasmează pe cinefilii cei mai exigenți și specializați. Supranumit de Mario Vargas Llosa “un om cu idei”, atât la nivel vocațional cât și la nivel militant, a fost un personaj solitar al cinematografeii, un “outsider” al industriei filmului spaniol, care, mai mult decât oricine, merită să fie denumit cineast, datorită diversității pe care a implementat-o față de această profesie, dat fiind că a fost critic, cercetător, profesor, producător, scenarist, regizor, uneori actor, editor și promotor, până a devenit președintele Academiei de Arte și Științe Cinematografice din Spania (1994- 1998). Nu au fost recunoașterile aduse lui Borau, în viață și după moarte, cele care fac ca filmul lui să nu fie uitat. Nici câștigarea premiului Goya pentru cel mai bun regizor cu *Leo*, ceea ce ne arată că acest cineast s-a bucurat și se bucură de aplauzele unui public mai mult sau mai puțin minoritar. A fost dublul său angajament ca om și ca regizor incoruptibil și de o tenacitate de nesurmontat ceea ce i-a adus un loc special în istoria cinematografeii noastre.

Recunoscuta măiestrie a lui Borau, cu toate că, în general, s-a desfășurat cel mai mult în sfera scenariilor și a regiei, s-a remarcat și în producție. Autori ca Jose G. Jacoste, care a lucrat cu el la producerea filmului *Gașca Neagră, Ucenicul picadorului, Trebuie să-l omorâm pe B, Draga mea domnișoară, Sabina și În aval*, se declară discipolul său în acest domeniu. Și, cu siguranță, ar trebui subliniată importanța sa ca “producător creativ”, înțelegând lucrarea sa ca fiind “acel tip de tensiune, care se creează între producători și autori, cu greutatea și importanța sa, și servește drept

orientare⁹⁰⁷. Un model de producție care implică în cele din urmă un dialog creativ cu regizorul care nu poate decât să se întemeieze pe o cultura cinematografică profundă. Nu este intenția noastră de a disimula încă o dată moștenirea sa ca producător, dar credem că este demn de evidențiat modul în care și-a conceput un model de producție *boranian* fără echivoc, ceea ce permite trasarea unei paralele cu producătorii de succes, cum ar fi Elias Querejeta sau Luis Megino. Nu e de mirare că cei doi îi erau apropiați. Datorită acestei încercări de a cunoaște și alți autori și alt tip de filme, și tocmai datorită angajamentului său față de operele pe care le-a susținut, activitatea sa de producător, așa cum am văzut în această lucrare, este tangențial integrată în propria sa filmografie. Dacă pentru un scenarist cea mai gravă situație pe care o poate trăi este aceea de a avea o poveste bună și a nu ști să o spună, pentru producător cel mai grav este să aibă o poveste bine spusă și să nu obțină finanțare. Borau a scris, a regizat și și-a produs lucrările, fără a renunța la ideile sale, rămânând astfel fidel discursului său narativ, în ciuda inconvenientelor pe care o astfel de atitudine le genera când venea vorba de găsit un producător⁹⁰⁸.

Când Godard afirmă că cinematografia a murit, era invitat să privească realitatea în față, și anume opțiunea de a utiliza posibilitățile cinematografice pentru a scrie discursuri și a povesti subiecte și personaje cu un punct de vedere, un stil și scrieri proprii. În acest sens, deși Borau, ca și Rossellini, crea filme pentru televiziune, el nu s-a lăsat dus, ca alți regizori, de un limbaj de avangardă, adoptat de figuri precum Bergman- care a făcut pentru televiziunea sa splendidul *Flautul Fermecat*- sau, din alte posturi mai puțin convenționale, Chris Marker sau François Girard, cu lucrările lor pe format video, multimedia sau format DVD (cum reiese, de exemplu, din *Immemory*). În cazul lui Borau, unica sa abordare experimentală vine din sprijinul său pentru anumite lucrări și festivaluri, precum și din activitatea de producător al unor filme aparținând altor autori; în timp ce în lucrările proprii se reflectă loialitatea față de modul în care se spune povestea. Una dintre opțiuni, care este și cea care îi plăcea cel mai mult ca spectator: un cinematograf narativ acordă prioritate acțiunii scenariului și construirii realiste de imagini. Acest lucru, așa cum am observat, nu înseamnă că filmul său este comparabil cu “cinematografia americană”, pentru că, dacă am face acest lucru, am

⁹⁰⁷ José G. Lacaste, citându-l pe Bertolucci în *Flash MRC Amintindu-ne de José Luis Borau*, p. 2, en http://www.mrc.es/administrador/lib/adjuntos/1355916416_JOSE%20LUIS%20BORA%20U.pdf

⁹⁰⁸ Ramiro Gómez B. de Castro, “Despre Producție”, în VV.AA., *Cele o mie de fețe ale comunicării. Omagiu Profesorului Ángel Benito*, Madrid, Facultatea de Științe informatice, 2001, Vol. II.

prezenta niște simple abstracții generalizatoare și, prin urmare, eronate. Într-adevăr, în același mod în care nu se poate spune că filmul lui Rohmer, Rossellini sau Mizoguchi este film american, și în ciuda vocilor unor specialiști care la un moment dat l-au numit așa, nu se poate spune acest lucru despre filmul lui Borau⁹⁰⁹. În orice caz, putem spune că filmul lui are o croială clasică, menținând în același timp subtile înstrăinări de acesta. Un clasicism care poate fi legat de aceste lucrări cinematografice calificate ca opere de artă, pe baza unor valori estetice, tematice sau etice sau calități tehnice, ca urmare a utilizării strategiilor cinematografice definite în tradiția americană în perioada cuprinsă între 1900 și 1960.

Filmul clasic, înainte de toate, dorește să construiască o poveste, care pretinde a fi reală, ascunzând natura poveștii. Pentru a face acest lucru se face apel la montaj, pentru a sublinia logica de acțiune-consecință, păstrând căutarea unei transparențe care ascunde “enunțarea”. Aceste caracteristici, la rândul lor, și în ciuda paradoxului aparent, subliniază o particularitate a *filmului boravian*, adică originalitatea sa, cu toate că nu are fani, oricât de inimitabile sunt filmele sale, nici referințe evidente, dat fiind că, în ciuda influenței anumitor regizori, nu vrea să imite un anumit stil, fie prin regizorii neorealismului sau al cinematografului clasic american, ci dorește să își dezvolte propriul stil. În plus, faptul că face uz de o structură narativă clasică, organizată secvențial, astfel încât povestea și discursul să coincidă, nu îi subminează obsesiile pentru prezentarea problematicilor constante. După cum am văzut, Borau nu este fidel unui anumit tip de film, pentru că, deși poveștile lui urmează o diafană planificare

⁹⁰⁹ Considerațiile lui Miguel Marías, “José Luis Borau: Lunetistul responsabil” (art. cit.), asumat și de Carlos F. Heredero, Agustín Sánchez Vidal și Luis Martínez de Mingo. Borau însuși în articolul său “Eticheta americană”, prezintă cu un ușor umor afrontul pe care a trebuit să îl sufere, pretinzând că se confruntă cu un critic care vrea neapărat să îl eticheteze drept americanism, “Doamne ce cruce, cum se spunea înainte, cu cinematografia asta americană și presupusul meu devotament pentru ea. Nu va servi la nimic, știu foarte bine asta, să îi reamintesc acestui om că printre regizorii mei preferați sunt mulți care nu au pus niciodată piciorul într-un platou din acea țară, cum ar fi Dreyer, ca Rossellini, Mizoguchi sau chiar Buñuel. Sau dacă au călcat pe acolo nu a fost pentru a ne oferi unul dintre cele mai bune filme ale sale, cum a fost cazul lui Renoir și Ophuls. Și că în mare măsură- așa spune că cea mai mare măsură- din Hollywood s-au născut tocmai pe acest vechi continent: Lang, Lubitsch, Murnau, Von Stroheim, Chaplin, Whale sau faimosul Hitchcock, dl. Alfredo...Prin urmare, dacă o bună parte dintre autorii pe care îi iubesc nu au pus niciodată piciorul în acea țară, dacă mai mult de jumătate din cei care s-au născut și au crescut aici, și mă fac că nu știu ceea ce se întâmplă acum pe acolo, ce e cu acea etichetă, eticheta fatală de regizor “pe stil american”? Nu este pentru că îmi place să spun lucruri în mod simplu și lin-cel puțin pe cele importante- și că, fiind aragonez, urmez sfatul înțelept al conciziei? Cred că acțiunea- cea fizică și morală, atenție, purifică filmul, și este expresia vizuală a mișcării. De aceea, e o crimă? Sau, mai rău, au americanii exclusivitate la a gândi și lucra așa?”. În Borau, “Eticheta americană”, *Ed. 16*, num. 682 (24-12-1984), p. 7.

pentru a expune povești aparent convenționale, această normalitate are întotdeauna importante puncte de scurgere, prin care se curge o transgresiune evidentă. Această transgresiune este făcută dintr-un discurs clasic, cu un început cu intrigă, imagini cu o compoziție stabilă, puse în scena care însoțește personajele... O organizare narativă cu caracter secvențial, în concordanță cu nuanța dorită, bazată pe intertextualitate și care tinde să prezinte “finaluri epifanice”. Tocmai datorită acestei moșteniri multidimensionale, el trebuie să fie prețuit, păstrând ca axă pasiunea sa pentru film și determinarea sa de nezdruncinat.

După cea mai mare recunoaștere a lui cu *Braconierii*, se pare că José Luis Borau ajunsese la punctul culminant și găsisese o modalitate de a “povesti”, datorită unui discurs narativ complex ce caracterizează o cinematografie foarte personală și particulară. Începea atunci să iasă la iveală așa-numitul “Noua Cinematografie Spaniolă”, o mișcare care, din dorința sa de a fi “de autor”, nu oferea vreo predilecție specială pentru un anumit gen⁹¹⁰. Cu toate acestea, dincolo de periplul aproape miraculos căruia a trebuit să îi facă față autorul nu numai cu tenacitate, ci și cu vicleie și inteligență pentru a ocoli cenzura și a-și vedea filmul lansat (16 septembrie 1975), ne întrebăm de ce acest text de film a ajuns să fie primit atât de bine. Este adevărat că această “bătălie particulară” a putut crește dorința și așteptările de a-și vedea în cele din urmă lucrările pe marile ecrane. Textul, deși s-a înscris într-un context istoric tulbure și dificil, a știut să se impună în fața tuturor vicisitudinilor. Cu *Braconierii*, Borau a reușit să creeze o fabulă atemporală. Regizorul oferă privitorului capacitatea de a finaliza cu succes și îndemânare “ceea ce e aproape întrevăzut”. Abstracta și concizia narativă generează o explozie provocatoare, în care, pentru a explora granița dintre legal și tolerat, amestecă umorul și groaza, fantezia și evlavia, înconjurate de omniprezența morții. Autorul, așa cum am văzut, oferă o structură complexă, bazată pe aranjamentul liniar al incidentelor, episoadelor sau întâmplărilor interrelaționate, care conduc spre o rezolvare dramatică, ajungându-se astfel la un grad maxim de complicitate cu receptorul.

⁹¹⁰ După cum comenta însuși Borau: “Începând din anul 1973, când am filmat *Trebuie să îl omorâm pe B*, am început să fiu luat în considerare în mod serios, ca realizator cinematografic; Apoi a venit *Braconierii* (1975), care a fost un mare succes înfășurat într-o mare controversă care pentru mine a devenit copleșitoare, apoi *Sabina* (1979)”. *Interviul acordat postului ABC la emisiunea Sămbăta Culturală, 12-01-1985, p. 44.*

A dispărut această realizare narativă ulterior? Fără îndoială, alte texte cinematografice, cum ar fi *Sabina* sau *Copilul nimănui*, cuprind o mai mare dificultate, probabil datorată înmulțirii personajelor, dar este adevărat și că, în ciuda dificultăților pe care limbajul lui Borau le implică, în fond, nu încetează să fie fabule atemporale. Un exemplu grăitor este și *Dădaca mea*, lansată în timpul primului guvern socialist. Povestea, cea a unei contemporaneități evidente, devine atemporală pentru că, deși are un context istoric bine definit, personajele trăiesc o eternă întoarcere, întorcându-se înapoi în trecut pentru a putea vindeca rănilor prezentului.

În mod similar, tenacitatea sa explică faptul că, în urma succesului cu *Braconierii*, s-a angajat într-o aventură atât de diferită cu *Sabina* (1979), probabil cel mai ambițios proiect al său, combinând povestea fantastică cu aventurile sentimentale ale unui grup de străini în Andaluzia, în cadrul unui echipaj suedez și - din nou - cu o echipă de actori ieșită din comun: Ángela Molina, Ovidi Montllor, Harriet Anderson, Jon Finch, Carol Kane și Simon Ward. Sau că doi ani înainte de *Braconierii*, Borau realiza *Trebuie să îl omorâm pe B*, un text total diferit de alte filme ale peisajului spaniol al acelor vremuri: datorită transformării Madridului și Galiției în scenarii sudamericane, datorită pleiadei internaționale de actori (Darren McGavin, Stéphane Audran, Patricia Neal, Burgess Meredith) și datorită faptului că este vorba despre un *thriller* aproape minimalist, îmbinat cu o poveste de dragoste crepusculară. În concluzie, articularea manierei sale de a povesti, ne permite să extrapolăm citatul lui Fernando Savater, care afirma că “romanul modern s-a născut pentru a povesti supărarea omului trădat de toate poveștile”⁹¹¹, pentru a defini o formă boraniana de cunoaștere sau de însușire a lumii, cu care abordează frământarea omului care știe că este parte dintr-un scop.

În mod similar, textele cum ar fi cel al *Copilului Nimănui* reprezintă o constatare a acestei căutări disperate a unei explicații a existenței, a unui sens sau punct de sprijin pe care să contezi. Borau se menține într-o luptă personală prin stabilirea spațiilor de reflecție și a discursurilor independente; nu crede într-un model textual complex, adaptat la nevoile cititorului⁹¹². Acesta este motivul pentru care filmul lui este

⁹¹¹ Fernando Savater *Copilăria recuperată*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 34.

⁹¹² În interviul filmat pus la dispoziție de Academia Spaniolă de Film în 2003, pentru proiectul Memoria Vie a Culturii al Fundației Autor (SGAE) și realizat de Carlos F. Heredero, Borau insistă asupra faptului

precursorul a ceea ce va reprezenta atât de nesemnificativul cinematograful independent, minoritar și mai artizanal, care va trebui să lupte cu bariere aproape de netrecut pentru a ajunge la public, într-un moment în care asistăm la o schimbare a modului în care este văzută cinematografia⁹¹³. În acest sens, dacă s-ar difuza azi *Braconierii*, cu siguranță simbolismul său bogat, dincolo de contextul istoric, ar trece neobservat de către cea mai mare parte a publicului sau textul pur și simplu ar fi ignorat, fără a avea posibilitatea de a ajunge în marile cinematografe. Și asta în ciuda faptului că visceralitatea lui rămâne intactă prin puterea imaginilor⁹¹⁴.

Borau nu s-a schimbat, în ciuda circumstanțelor și schimbările survenite în modelele culturale, în modul lor de înțelegere a filmului. Chestionarea adevărului în *Defunctul*, viziunea adevărului ca minciună conform căreia omul are nevoie de reconstruirea trecutului său, ca la Iona sau multiplicarea sinelui în *Bendita înzăpezită*, propun scopul marilor povești legate de explicații totalitare și absolute. La rândul său, *Defunctul*, *Pira*, *Regina nesuferită*, *Gașca de Doi*, *Sabina sau Dădaca mea* sunt texte care abordează cunoscutul aforsim al lui Barthes: "*Cel care vorbește în poveste nu este cel care scrie în viață, iar cel care scrie, nu este întotdeauna cel care este*". La sfârșitul călătoriei, nu rămâne decât evidenta noastră limitare, pe o hartă conceptuală de impresii, ca o oglindă spartă în care se reconstituie povestea din interiorul societății. În fața incertitudinii idealurilor și a subiectivității impuse a personajelor sale, unica formă posibilă de empatie cu ele tinde să fie singurătatea; în cele din urmă, proiecția propriei amărăciuni a lui Borau. Lucrările sale prezintă un torent de sentimente contradictorii, capabile să lovească cititorul în nemiloasa lui onestitate, copleșitoare și admirabilă în același timp. O proză cinematografică și literară zguduitoare dar precisă, cu un limbaj

că, deși a fost un film foarte greu de scris și filmat, "a fost uimit de indiferența glacială și unele critici înfiorătoare [...] sau uimirea cu care l-a primit cea mai mare parte a publicului, puținul public care a mers să-l vadă". În interviu mărturisește cum se gândea mereu că va realiza din nou un film în mod disimulat sau îl va face roman - așa cum l-a sfătuit Miguel Marías, deoarece crede "dacă nu a fost epuizat subiectul filmului a fost, probabil, din vina sa, sau fără, poate, dar nu vreau să se piardă". Această constatare nu evidențiază numai umilința lui Borau, ci angajamentul său față de poveste.

⁹¹³ Această dată este mai accentuată în prezent atunci când casele de film independente din Spania au ajuns la doar 18% din cota de piață (în conformitate cu Observatorul European al Audiovizualului 2012).

⁹¹⁴ După cum regreta Robert Gubern "a avut loc o schimbare în uzanțele și obiceiurile publicului pentru a vedea cinematografia filmul în toată lumea occidentală [...].Ceva ce "în cazul Spaniei se agrava, deoarece nu exista o voință politică pentru a apăra acest sector și nici pentru fratele său teatrul. Lumea s-a schimbat și generațiile mai tinere au trecut masiv la digital". În Rosario G. Gomez și Rocio García, "Cinema pentru mulți, cinema pentru puțini" *El País*, 20/04/2013. Pentru Gubern, cât și pentru Borau, filmul era "un refugiu și fabrică de vise", iar copilăria sa a fost marcată de aceasta.

de secrete pe care numai emițătorul și receptorul par să le cunoască, în timp ce transmite sentimente intime care aparțin multora, dar pe care nu sunt în stare să le exprime.

Cu toate acestea, împreună cu aceste premise, simțul umorului specific lui Borau, îi permite să se confrunte cu poveștile sale fără dramatisme, ridicând aceeași problematică a imposibilului “adevăr”; dat fiind că umorul servește pentru a dezvălui gravitatea frivolității, nu este mai puțin adevărat că dezvăluie frivolitatea gravității⁹¹⁵. În acest context, ironia apare ca un mod complice la dedramatizare și căutarea relației cu spectatorul. S-ar putea spune că ironia devine un principiu de proporții *metafizice* în opera sa, valorând singularul, caracterul intim și personal al personajelor sale; acest caracter transcendent se concretizează în relații, deși par previzibile, sunt totuși inedite. Relațiile dissociate care se îngroapă în individualism și indiferența personajelor în raport cu mediul lor, și care conțin o critică ascunsă, anunțată fără dramatism din situația emițătorului și a noastră, cea a receptorilor, ca cea mai mare metaforă socială. Borau propune o reflecție asupra puterilor factive și asupra individualismului exacerbant al societății, și trage un semnal de alarmă față de ceea ce reprezintă lipsa idealurilor și a pozițiilor etice, lipsa curajului de a-și lua un angajament, de a te poziționa și merge, invariabil, singur.

Existențialismul filosofic consideră că existența ființei umane este o condiție care este mai mare decât propria sa esență. Așa cum afirma Sartre: “existența precedă esența”, sau spus într-un alt mod, nu există nicio natură umană care să definească condiția umană, ci acțiunile sale sunt cele care o definesc. Borau mută această atitudine vitală în cinematografie, înțelegându-și viața ca pe o existență complet dedicată celei de-a șaptea arte. Este tocmai această etică cea care, dintr-o aparentă obiectivitate, se desprinde în mod subiectiv din comportamentul personajelor sale. Acestea vor lăsa o serie de “indicii” cititorului / spectatorului, astfel încât, salvând complexitatea subiectelor tratate și fără a-i da toate informațiile, să adopte o poziție critică asupra lor; îi oferă în același timp o serie de instrumente care, în ciuda aparentei lor banalități -sau tocmai din cauza ei - , obligă la o reflecție asupra coerenței, incoerenței sau *incoerenței coerente* a acțiunilor sale.

⁹¹⁵ În Roxana Kreimer, *Înainte de bunăstare. Filosofie pentru viața cotidiană*, Buenos Aires, Ediciones Anarres, 2002.

Așa cum am văzut în teză, personajele din textele de film- și din textele literare-ale lui Borau sunt marcate de trecutul și prezentul lor. Timpul și spațiul acționează ca elemente de identificare pentru cei care le populează, prezentându-ne eșecurile de viață fără dramatism. Se dezvăluie astfel meschinăria morală, momentele în care memoria se sedimentează sau perplexitatea umană, sub a cărei protecție suprarrealistă se intuiește o profundă deziluzie. Aceasta, la rândul ei, se conturează ca o metaforă a momentului actual, cu protagoniști cufundați într-o suprastructură individualistă neoliberală individualistă, în care omul este în special predispus la frică și anxietate ca expresie a unei epoci postmoderne. În acest context de teamă constantă și în creștere, problema eternă despre ce este omul dobândește un rol incontestabil. Întrebarea privind existențialismul- fruct al modernității în sine- este abordată de Borau ca o reflecție *în construcție*, în căutarea unui receptor complice, capabil să se confrunte cu reverberațiile în oglindă, cu lecturile critice și etice în fața comportamentului societății și al omului.

Pe baza acestei retorici, moartea nu reprezintă întotdeauna cea mai mare frică, depășită prin construcția și reconstrucția discursurilor fondate pe minciuni, care, în plus, se manifestă ca structuri axiomatice și impuse. Teama de dezumanizare a omului, de aliniere la o masă fără personalitate, este prezentată prin personaje care trăiesc în principiu fără legătură, pasivi în asfixia lor socială, subjugăți și sufocați de o epocă atât de contradictorie cum este cea modernă, incapabili să rupă acest cerc vicios. Peisajul ne arată și că singurătatea este una dintre acele probleme presante ale sufletului uman care afectează pe toată lumea, indiferent de situația materială sau de nivelul intelectual. Nu există un singur personaj în toate lucrările sale, care să se poate lăuda că nu a simțit acel stadiu uman atât de dureros. În filmografia și literatura sa, manifestarea fricii de singurătate, întotdeauna legată de nevoia ființei umane de a interacționa cu ceilalți, implică o reflecție asupra lipsei de comunicare în societatea postmodernă. Acele ecouri existențialiste se încadrează într-un fundal cenușiu și limitrof și se traduc prin lipsa de încredere în om, mai degrabă decât într-un Dumnezeu transcendent (deși fără a-i nega scepticismul).

Cu toate acestea, fără a omite această realitate, lucrările sale tind să mențină un anumit caracter ludic, ceea ce explică constantele sale jocuri de cuvinte și comunicarea; fie prin schimbarea sensului propozițiilor, prin înregistrări neobișnuite sau distorsiuni artificiale, fie prin intercalarea altor elemente de comunicare, de la zgomotul unei avionete (*În aval*) sau al unui motor (*Râul*) și construind astfel semnificații foarte pertinente în contextul semnificativ al lucrărilor⁹¹⁶. Toate acestea tind să provoace confuzie în personajele sale, care par să acționeze fără a fi conștiente de sensul dramatic al poveștii spuse și care poate provoca și confuzia cititorului / spectatorului “mai puțin experimentat”. Această realitate se schițează printr-o continuă invitație la reflecție și respingerea tuturor sentimentalismelor stridente.

Așa cum am văzut, când în *Râul* povestea minimală se spune într-o zi de vară, într-un oraș de provincie, pustiu și uscat, se evocă o atmosferă proprie lui Borau. Un autor de povestiri minimale, care se reflectă deja în alegerea unei mici enclave rurale, nesticată de folclorismul degenerat. Chiar dacă de-a lungul carierei sale cinematografice va fugi de el, ca și de retorica bombastică, de marile vedete sau poveștile ușoare, preferând calitatea și riscul, atât în film cât și în literatură⁹¹⁷, este un scenariu construit sub formă de cadru pentru omul simplu, care alege să se concentreze pe “povestea din interior”. În *Râul*, ca și în prima sa povestire publicată “Țara lui Arituyena”, a menținut o fermă sobrietate și simplitate, chiar dacă nu era considerat “respectabil”. O decizie care izvorăște din puternica sa credință în realism, în narațiune și, pe scurt, în poveștile de spus; credință care îl face capabil să rămână ferm chiar dacă ar putea să “îi fie frică de faptul că atât de mult ascentism nu ar fi apreciat de către profesorii săi”⁹¹⁸.

⁹¹⁶ Așa cum își amintește Carlos F. Heredero, în prima secvență a filmului *În aval*, deformarea artificială a vocii lui Michth "dojenindu-i pe răufăcători din avionul său, răsuna singurătatea nocturnă a Rio Grande ca și cum lua naștere dintr-un gât supranatural"; ceva remarcant chiar de Borau: "Trebuia să sune ca vocea lui Dumnezeu, dat fiind că în acel moment încă nu se cunoaște personajul". În José Luis Borau (1990, *op. cit.*, p. 395). Același lucru se întâmplă cu masina "Franțuzului", răspunsurile mașinii electronice sau prezența constantă a cizmelor de cowboy ale lui Chuck de-a lungul primei părți a peliculei (*ibid.*).

⁹¹⁷ Astfel rezultă, de exemplu, din critica sa pentru Toast cu Cerul (José Buchs, 1953): "Andaluzia teatrului și folclorului rău, cu toate personajele sale inevitabile este ceea ce ni se oferă aici, cu ajutorul unei tehnici de acum douăzeci și cinci ani. Și actorii care sunt mereu pe punctul de a ne vorbi cu accente de romantism ieftin". Publicată în *Un străin printre noi, Aventurile și utopiile lui José Luis Borau*, coordonator Hilario J. Rodríguez, Madrid, Colectia Traietorii, 2008, p. 260.

⁹¹⁸ Agustín Sánchez Vidal, 1990, *op. cit.*

Cu siguranță putem spune că lucrarea lui Borau pledează pentru o îmbogățire a spectatorului / cititorului într-o manieră “totalizatoare”, deoarece i se permite să vadă filme, în ciuda efortului, invitând la lecturi multe, comentarii, interpretări și note de subsol de pagină ca și cele pe care le-au meritat marile opere⁹¹⁹. Evident că, atunci când autorul folosește o serie de resurse pentru a “uni ceea ce e diferit” sau a “separa ceea ce a fuzionat”, creând jocuri de cuvinte locale, arhaice sau legate de greșeli gramaticale, urmărește tocmai acel semn cu ochiul complice al receptorului, capabil să citească din acea perspectivă realistă. Se pariază astfel pe heterogenitatea limbajului, creând uneori o coincidență între elemente opuse; așa cum se întâmplă în *Gașca de Doi* (două clase sociale, două consecințe, două fețe ale aceleiași monede: victoria și înfrângerea) și în *Sabina* (două lumi, două țări, două realități, fețele aceleiași monede: mitul și viața, folclorul găsit în scorburile pretinselor elite culturale). Acest mod de a nara răspunde valorii pe care autorul o dă confuziilor lingvistice, rod al constatării lipsei de comunicare a omului și încercarea lui de a transcende și a ajunge la comunicarea cu sine însuși și cu mediul.

Cu toate acestea, trebuie să recunoaștem că filmul să are la bază tăcerea, inerentă condiției anumitor personaje, cum ar fi Angel (Braconierii), Salva (*Leo*) sau personaje principale din “*Prietenul de Iarnă*”; relaționate cu misterul și intuiția ca surse de dovezi carteziene. Limbajul trebuie să fie auzit nu prin ceea ce dorește să se spună, ci prin ceea ce de fapt se spune, adoptând ironia ca o consecință logică. Ca și Hegel, care a înțeles că toate lucrurile condiționate tind să se distrugă în “haosul aparent” al ironiei, Borau își susține critica cu umor, care se joacă cu autocomplezența și cu o conștiință care pierde referința realității. Cu alte cuvinte, ironia este rezultatul unui aspect realist, pentru că viața unui om nu se poate să nu fi înțeleasă în mod ironic, atunci când tot idealismul se “izbește” de “zidul” criticii realiste. Incapacitatea de a face cunoscută o poveste într-o manieră absolută, în anumite linii sau planuri, permite reelaborarea imaginilor sau a limbajului, pentru a face loc gafelor, paradoxului, dificultății de a comunica. Numai prin înțelegerea gustului pentru antierou, reprezentat de personajele lui *Leo* sau “*Micomiconă și pisica*” vom înțelege izolarea nu ca pe o eșantionare socială a unei

⁹¹⁹ José Enrique Monterde, “Cronicile tranziției. Film politic spaniol 1973-1978”, *coordonat de...*, num. 58 (octombrie 1978).

anumite clase, ci ca pe o analiză a umanității în sine. În mod paradoxal, lipsa de comunicare se bazează tocmai pe efortul de a comunica.

După moartea lui Borau se constată amprenta pe care o lasă ca figură cheie a cinematografiei spaniole, angajamentul său față de cinematografie și necesitatea de a face film etic și reflexiv. În toate lucrările sale, există o proiecție a eticii la nivel personal, dat fiind că angajamentul etic implică scopul și decizia fermă de a depăși acele situații care se opun împlinirii depline omului în toate dimensiunile sale. Într-un fel această poziționare reamintește de pesimismul vital al lui Cioran, când spunea că “cu cât trecem prin mai multe nenorociri, cu atât devenim mai neînsemnați: ele ne schimbă până și felul în care mergem. Ne invită să ne fălim, îneacă în noi persoana pentru a trezi personajul.. Dacă nu aș fi avut impertinența de a mă crede cea mai nenorocită ființă de pe a pământ, aș fi murit demult.”⁹²⁰ Prin urmare, pentru a menține fundalul clar în densa pictură de personaje și de ambiguitate în care coexistă relațiile lor personale, textele cum ar fi *În Aval* își au rădăcinile în frontieră, înconjurându-se pentru aceasta în acel cadru fizic; același lucru este valabil și pentru zonele suburbane ale lui *Leo*, sau ale încețosatului peisaj al povestirii “Otarios”.

Cinematografia lui Borau, mai mult sugestivă decât explicativă, propune întotdeauna colaborarea activă a spectatorului, care, uneori, vede textul ca pe un complicat rebus. Această manieră de a spune o poveste, concretă și inconcretă în același timp, împreună cu gustul său permanent pentru amestecarea genurilor și pentru precizia sale de a nu lipsi nimic din scenariu, în componența planurilor și în performanța actorilor sunt aspecte care fac să se stabilească sau să se piardă pulsul cu privitorul. Se poate oare vorbi despre calitatea spectatorului? Odată stinse luminile din a noastră “cameră textuală” și odată trasă din nou cortina, răspunsul, credem noi, a fost deja în mare parte dat în capitolele anterioare. Aportul cititorului la film, în general, și la filmul boranian, în particular, este esențial pentru ca toate textele să capete dimensiunile semnificative adecvate.

⁹²⁰ E. M. Cioran, *Silogismele amărăciunii*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 77.

În acest sens, în ciuda dificultăților și dezavantajelor care i-au însoțit activitatea cinematografică⁹²¹, moștenirea lui Borau se va menține de fiecare dată când va exista un spectator capabil nu numai să interpreteze acel discurs ci și să îl aprecieze în mod corespunzător. În timp ce în cinematografia spaniolă, filme cum ar fi *Torrente 4* au obținut în primul sfârșit de săptămână încasări de 8,3 milioane de euro, autorul aragonez, cu puțin timp înainte să moară- chiar dacă nu din spatele camerei- a continuat cu criticile, ca disident imperturbabil al cinematografiei⁹²². Ceea ce ne amintește că cinematografia poate fi aproape la fel de zdrobitoare ca viața.

Flaubert spunea că, pentru el, o carte era “o formă de a trăi”. Chiar dacă scrisul, povestirea sau filmarea nu presupun întotdeauna o formă de a trăi, fără îndoială, așa a fost în cazul lui Borau. Înainte de a face filme, el a studiat cinematografia, prin urmare, a refuzat să meargă pe drumuri bătute și a ales să-și facă propria cale. Conștient de faptul că povestea se poate epuiza în ea însăși, recurgând la noi și constante incursiuni pe cărările personalității umane și ale problemelor sociale. Pe lângă tripla moștenire lăsată de el, fără îndoială cea mai cunoscută, ca regizor, scenarist și producător, care ar include și rolul de actor- ne rămân textele sale de film, considerațiile sale cu privire la influența cinematografiei în limbajul nostru, un recent premiu pentru scenariu care, în mod meritat, poartă numele lui, dar mai presus de toate, o moștenire nematerială prin care a demonstrat din plin ce înseamnă un incomensurabil om de cinematografie, de la cunoaștere, voință, tenacitate și considerație.

Borau a primit două premii distincte pentru activitatea sa, nu atunci când făcea mai mult film, ci ani mai târziu, când filmele sale se aflau în tăcere. Autorul care a refuzat să publice multe din lucrările sale care au rămas ani de zile în sertarul biroului

⁹²¹ În omagiul adus lui Borau în aula din Zaragoza, la două luni după moartea sa, Bernardo Sanchez a exprimat unul dintre ultimele vise ale acestui umanist, care spera să se îndeplinească într-o zi: premiera versiunii de teatru a filmului *Draga mea domnișoară*.

⁹²² În anul 2000, cu ocazia celui de-al treilea Festival de Film din Malaga, când a fost întrebat de ce întâmpină filmele lui atâtea greutăți în calea succesului și dacă acest lucru se datora cenzurii televiziunii pentru anumite subiecte sau autori, sau din lipsa de sprijin pentru filmul spaniol, Borau a răspuns ferm: "nu există cenzură, este pur și simplu o condiționare economică foarte mare: oamenii au tendința de a face bani cu filmul. În ceea ce privește finanțarea, în Italia, Franța și Germania, participarea televiziunii este infinit mai mare decât în Spania. Chiar și acum patru sau cinci ani s-a ajuns la un acord cu televiziunile spaniole, prin care își lau angajamentul de a investi bani. Dar respectivul acord, în ciuda faptului că era minimal, nu a fost respectat. Și mai există câte o televiziune [referindu-se la Tele 5] care se mândrește cu faptul că nu l-a respectat și nici nu îl va respecta". În interviul acordat lui Javier López Rejas, José Luis Borau: "Cinematografiei spaniole îi lipsesc și are prea multe subvenții" (interviu citat).

său, a ajuns “să se facă cunoscut”, primind prima recunoaștere literară. O schimbare poate fi explicată nu numai prin inabilitatea de a continua cu realizarea de filme în fața constantelor refuzuri cărora a trebuit să le facă față, dar și prin căutarea unui public nou. În incursiunea într-un limbaj diferit, literar, continuă să fie prezent stilul atât de personal și ușor de recunoscut al autorului, care, încă o dată, fidel lui însuși, caută noi cititori.

Această teză s-a tot modificat și reconstruit în permanență, probabil ca însăși filmele autorului, oferind un final deschis care abordează posibilitățile și dificultățile unui cinematograf “împotriva curentului”. Rolul meu ca spectator a evoluat pe parcursul lucrării, de la un simplu spectator la un spectator “specializat”, adică, cu cunoașterea contextului original în care s-a elaborat textul de film și conștient în fiecare moment de propriul meu context de recepție, pentru a încerca să interpretez în mod critic și să adaptez, transfer, însușesc și redefinesc sensul filmului.

Sunt conștient că aș putea întoarce pe multe părți posibilitățile nelimitate ale operei lui Borau, dar închei această lucrare în speranța că nu am generat mai multe umbre decât lumini. Intenția mea a fost aceea de a ilumina traiectoria acestui “aventurier naiv, intelectual morocănos, băiat mare și profesor grijuliu” așa cum l-a caracterizat Carlos F. Heredero. În acest sens, mă consolez cu gândul că prin această lucrare mi-am adus aportul, umil, pentru ca opera sa “de ilustru regizor și scriitor de film” să fie mai puțin necunoscută:

Chiar și astăzi, se poate spune că rămâne un mare necunoscut pentru publicul larg, în ciuda flăcărilor intense, dar intermitente ale unor nume ca Saura, Almodóvar, Bigas Luna sau Amenábar. Și, în ciuda atenției tot mai mari, și cu frecvența admirativă a cercetătorilor și istoricilor din diverse universități și centre de cultură audiovizuală din jumătate din lume ⁹²³.

⁹²³ În Lungul drum al cinematografilei spaniole către ea însăși "Cinema și mașinării în panorama spaniolă Rafael Utrera Macías (editor) Seria de Comunicare, Padilla Libros Editores, Librari din Sevilla 2002), care, la rândul său, face parte din prefața cărții Cinematograful spaniol. Tradiția de Autorism, coord. de Peter William Evans (op. cit., 1999).

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. FUENTES

6.1.1. Obras de José Luis Borau

Cuentos

BORAU, José Luis, *Camisa de once varas*, Madrid, Alfaguara, 2003.

_____, *Navidad, horrible Navidad*, Madrid, Ocho y Medio, 2003.

_____, *El amigo de invierno*, Palencia, Menoscuarto, 2008.

_____, *Cuentos de Culver City*, Valencia, Pre-Textos, 2009

Ensayos, trabajos de cine y literatura.

BORAU, José Luis, "Without Weapons", *Quarterly Review of Film Studies* 8:2 (1983) pp. 85-90.

_____, "Sambenito americano", *Cambio 16*, 682 (24 de diciembre de 1984).

_____, *El caballero D'Arrast*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Filmoteca Vasca, 1990.

_____, "Suculenta ducha", *El Mundo*, 27 de abril de 1990.

_____, "A Woman without a Piano, A Book without a Mark", *Quarterly Review of Film and Video* 13:4 (1991), pp. 9-16.

_____, "En busca de la letra perdida", *Viridiana*, 4 (1993) pp. 7-15.

_____, "Los dos espejos", *Academia. Revista de cine español*, 12 (octubre 1995), pp. 14-15

_____, *Diccionario del cine español*. Dirigido por José Luis Borau [ed.], Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España; comité editorial [formado por] Carlos F. Heredero, Julio Pérez Perucha y Esteve Riambau, documentación [de] María Pastor; [prólogo: José Luis Borau], Madrid, Alianza, 1998.

_____, "Surrealismo sin etiqueta", *Catálogo del Pabellón de Aragón*, Expo 92, Zaragoza. Recogido en *Turia*, 50 (octubre de 1999), pp. 143-147.

_____, *El cine en la pintura*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002.

_____, "Antecedentes filmicos. Viajes desde el cine a la literatura", *Cuadernos de la Academia*, 11-12 (2002) (número dedicado a: *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, coord. por Carlos F. Heredero), pp. 431-445

_____, "2ª Tribuna del Cine Español (Discurso de Borau)", *Filmhistoria online*, Vol. 13, 2 (2003).

_____, "Al día siguiente", *Turia. Revista Cultural*, 83 (2003), pp. 249-260.

_____, "Enrique Torán, director de fotografía", *El País*, 30 de enero de 2003

_____, *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes, Madrid, Ocho y Medio, 2003.

_____, "La imagen cinematográfica", *Revista de la Fundación Juan March*, 332 (2003), pp. 31-35.

_____, "Aula abierta". Clases de Borau integradas en ocho sesiones públicas del 11 de febrero al 6 de marzo de 2003, Fundación Juan March, Madrid. Los títulos fueron: "Necesidad de la imagen"; "La imagen cinematográfica"; "Análisis de la imagen cinematográfica"; "Situación y acción de la imagen cinematográfica"; "La invención de la imagen cinematográfica"; "Preparación de la imagen cinematográfica"; "La realización de la imagen cinematográfica" (I); y "La

- realización de la imagen cinematográfica” (II). Disponibles en el link: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/?p2=1&p3=218&l=1924>
- _____, “Conferencia inaugural”, *Cuadernos de la Academia*, 13-14 (2005) (número dedicado a: *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, coord. por Arturo Lozano Aguilar y Julio Pérez Perucha), pp. 17-40.
- _____, “Otra luz”, *Turia*, 77-78 (2006), pp. 71-84.
- _____, “La génesis de *Furtivos*”, *Lo rural en el cine español*, coord. por Pedro Poyato Sánchez, Córdoba, Diputación de Córdoba, Área de Cultura, 2007, pp. 143-164.
- _____, “Cine y literatura”, *Escritores en la Biblioteca*. Conferencia de José Luis Borau en el Foro Complutense, moderada por Carlos Berzosa y celebrada el 16 de octubre de 2008 en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Puede consultarse por internet en la página oficial de la UCM en http://www.ucm.es/info/fgu/descargas/forocomplutense/conf_jlborau_161008.pdf
- _____, *Leo. Guion cinematográfico y story board*, Madrid, Ocho y Medio/El Imán 2008.
- _____, “Berlanguiano”, *El Cultural*, 16 de octubre de 2009. Disponible en http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/26011/Berlanguiano
- _____, “El cine en nuestro lenguaje”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 704 (2009), pp. 49-86.
- _____, “Don Julián y el cine”, *El vuelo del alción: el pensamiento de Julián Marías*, coord. por José Luis Cañas y Juan Manuel Burgos Velasco, Madrid, Páginas de Espuma, 2009, pp. 297-302.
- _____, “Curioso y variopinto ejemplar”, *Academia: Revista del Cine Español*, 162 (2009), p. 32.
- _____, *A cucharadas* (recopilación de artículos de Borau con motivo del Premio de las Letras Aragonesas 2009), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Centro del Libro de Aragón 2010.
- _____, “Brillante olvido”, *Academia: Revista del Cine Español*, 172 (2010), p. 45.
- _____, *Palabra de cine. Su presencia en nuestro lenguaje*, Barcelona, Península, 2010.
- _____ y DE LA FUENTE, Azucena “En el recuerdo: Tedy Villalba. Madrid, 19/5/1935-20/12/2009”, *Academia: Revista del Cine Español*, 164 (2010) (número dedicado a: *Los Goya 2010*), pp. 48-51.
- _____ y GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel, *Furtivos. Guiones*, ed. anotada por Juan J. Vázquez, Huesca, Diputación Provincial de Huesca y Fundación Autor, 2009.
- _____ y RIAMBAU, Esteve, ““The survivors”: el western que Orsen Welles quiso rodar en España”, *Cuadernos de la Academia*, 5 (1999) (número dedicado a: *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine), pp. 77-91.

6.1.2. Estudios sobre José Luis Borau

- ACÍN, Raúl, “José Luis Borau. La suprema rareza de no parecer raro”, *Letras Aragonesas*, 10 (2010), pp. 3-8.
- ALEGRE, Luis, “Raro, maravilloso, furtivo”, en *Turia*, 89-90 (2009) pp. 230-233.
- ANGULO, Jesús y SANTAMARINA, Antonio, *Borau: la independencia como obsesión*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Colección Biblioteca de Cine en Español, vol. 1, 2011.
- AÑOVER, Rosa, “Entrevista a José Luis Borau”, *Cine Nuevo*, 7 (marzo-abril 1987).
- APAOLAZA, Jon, “Entrevista a José Luis Borau”, *Heraldo de Aragón*, 25 de junio de 1989.

- ARMAS, Rocío, “La clase política es la más pervertida hablando, y después vienen los locutores”, *Málaga hoy. Sección Cultura*, 7 de febrero de 2011, p. 34.
- _____, “Borau, ese hombre poliédrico”, *Málaga Hoy*, 31 de marzo de 2011.
- ASUNCIÓN GÓMEZ, María, “La Sabina: lo femenino-monstruoso en el cine de José Luis Borau”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, Vol. 17, 1 (2016) pp. 62-75.
- BARBACHANO PONCE, Miguel, “Furtivos”, *Excelsior*, México D. F., 24 de octubre de 1978.
- BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor, “Tata mía (1986) o el espíritu de la Transición. Aportes”, *Revista de Historia Contemporánea*, vol. 31, 91 (2016), pp. 215-247.
- BLANCO, Silvia, “José Luis Borau: «TVE sólo financia filmes de perra gorda»”, *El Periódico de Aragón*, 13 de noviembre de 2002.
- BOIX, Jaume, “Furtivos, de José Luis Borau: Vigor narrativo”, *El Ciervo: Revista Mensual de Pensamiento y Cultura*, 269 (1975), pp. 30-30.
- “Borau Moradell, José Luis”, Texto GEA (*Gran Enciclopedia Aragonesa on line 2000*, autor/autores GEA). Última actualización realizada el 28/11/2012 http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=2463
- BORRO, Ferrán, “Martín Gaité destaca la influencia del cine en el amor y en la creación literaria. Homenaje a Borau como "maestro de una generación", *El País*, 23 de marzo de 1999.
- BUGALLAL, Isabel, “Borau: «Vivía más descansado cuando rodaba películas»”. Entrevista a Borau, *Periódico digital www.laopinioncoruña.es*, 6 abril de 2010.
- BONET MOJICA, Luis, “Entrevista a José Luis Borau”, *La Vanguardia*, 15 de marzo de 1987.
- _____, “¿Hay que matar a B?”, *La Vanguardia*, domingo 6 de abril de 1997, p. 72.
- CABALLERO, Marta, “José Luis Borau: «Me he convertido en un clásico sin querer»”. Edición digital *Elcultural.es*, 17 de julio de 2010.
- CAMPO, Soledad, “Homenaje a Borau entre amigos”, *Heraldo de Aragón*, 16 de enero de 2013.
- CANTERO, Rocío “José Luis Borau: «Aunque me tiende escribir, lo más divertido es dirigir»”, *El Periódico de Extremadura*, 2 de marzo de 2008.
- CARBAJO, Luis, “José Luis Borau: «Mis películas son como una caja china, esconden muchos secretos»”, *Turia*, 89-90 (2009), pp. 320-334.
- CARREÑO, José María, “Crítica de *Hay que matar a B*”, *Nuevo Fotogramas*, 20 de junio de 1975.
- _____, “Entrevista”, *Casablanca*, 30 (junio de 1983), pp. 41-42.
- CASANOVA, María, “Niño nadie”, *Cinemanía*, 11 (agosto de 1996), pp. 80-81.
- CASTRO, Antón, “Entrevista a José Luis Borau”, *Dirigido por*, 121 (enero de 1985).
- COBOS, Juan, “Entrevista a José Luis Borau”, *Cine en 7 días*, 661 (diciembre de 1973).
- COLÓN, Antonio, “Crítica”, *ABC*, 19 de noviembre de 1975, p. 50.
- CRESPO, Pedro, “Tata mía de José Luis Borau”, *ABC*, 19 de diciembre de 1986.
- CUETO, Roberto (coord.), “Furtivos” de José Luis Borau. Textos Minor, 20. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2012.
- DROVE, Antonio, “Entrevista”, *Dirigido por*, 20 (febrero de 1975), pp. 22-27.
- “Entrevista a José Luis Borau”, *Film Ideal*, 61 (1 de diciembre de 1960), pp. 8-9.
- “Entrevista. Así cuenta su película José Luis Borau”, *Fotogramas*, 1723 (enero 1987), pp. 85-87.
- “Entrevista a José Luis Borau”, *Dirigido por*, 256 (abril 1997), pp. 14-15.
- “Entrevista a José Luis Borau”, *Dirigido por*, 293 (septiembre 2000), pp. 33-35.

- “Entrevista a José Luis Borau”, *Nuestro Cine*, 5 (noviembre 1961), pp. 4-5.
- “Entrevista. Ha estado con nosotros... José Luis Borau”, *Encuentros Digitales*, 6 mayo de 2003. <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2003/05/699/index.html>
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, “Comedia para no reír”, *El País*, 23 de diciembre de 1986.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Elsa, “En la muerte de Borau. Algo más que un director de cine”, *El País*, 24 de noviembre de 2012.
- FIDDIAN, Robin W., “The Role and Representation of Women in Two Films by José Luis Borau”, en Jennifer Lowe and Phillip Swanson (eds.), *Essays on Hispanic Themes*, Edinburgh, Department of Hispanic Studies, University of Edinburgh, 1989, pp. 289-314.
- _____, “The State of the Art: an interview with José Luis Borau”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 76, 1 (1999), pp. 1-10.
- _____, y MÉNDEZ, Carmen, “Carrying Spanish films to Newcastle: José Luis Borau and *Tata mía*”, *Vida Hispánica. Journal of the Association Teachers of Spanish and Portuguese*, vol. XXXVII, 3 (otoño 1988), pp. 14-18.
- GABRIELA ROJAS, Ana y SÉRVULO GONZÁLEZ, Jesús, “Borau y García Berlanga se definen como dos pesimistas”, *El País*, 27 de julio de 2005.
- GALÁN, Diego, “*Furtivos*”, *Triunfo*, 670 (2 de agosto de 1975).
- _____, “*Hay que matar a B*. Una película maldita”, *El País*, 2 de febrero de 1983.
- _____, “José Luis Borau, asombroso caleidoscopio”, *Fotogramas*, 1997 (2010), p. 52.
- _____, “Una historia de amor a contracorriente”, *El País*, 10 de noviembre de 2000.
- _____, “Censores contra el bosque”, *El País*, 29 de marzo de 2003. En la presentación de la colección de cine en DVD de *Furtivos*.
- _____, “Solterona en aquella España”, *El País*, 4 de abril de 2003.
- _____, “¡Que viene la realidad!””, *El País*, 8 de abril de 2005.
- GALILEA, Carlos, “José Luis Borau: «El público ya acepta las rarezas cinematográficas»”, *El País*, 3 de abril de 1997.
- GÁMEZ FUENTES, María José, “Cuerpo represor/cuerpo reprimido: la madre (patria) en *Furtivos*”, *IV Congreso de Postgraduados en Estudios Hispánicos. 4th Hispanic Studies Postgraduate Conference*. Ed. de Isidoro Pisonero del Amo et al., London, Consejería de Educación y Ciencia, 1996, pp. 61-67.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, “Ese discreto furtivo. José Luis Borau”, *Cinemanía*, 57 (junio 2000), pp. 148-149.
- GARCÍA, Ángeles, “José Luis Borau estrena *Río abajo*, un alegato contra las fronteras”, *El País*, 8 de noviembre de 1984.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, “Entrevista a Borau: «El cine es el arte que mejor refleja la cultura española»”, *ABC*, 12 de enero de 1985.
- GARCÍA, Mariano, “Los aragoneses defendemos poco nuestras cosas, y así nos luce luego” (Entrevista a Borau), *Heraldo de Aragón*, 12 de diciembre de 2010.
- GARRIDO, Inma, “Soy un niño grande”, *El Dominical*, 8 de junio de 2008.
- GÓNZALEZ, Patricia, “A la literatura española le afecta menos la crisis que al cine”, *El Norte de Castilla*, 2 de abril de 2009.
- GUARNER, José Luis, “*Tata mía*”, *La Vanguardia*, 6 de febrero de 1986.
- GUBERN, Román, “*Laudatio* de José Luis Borau” *Cuadernos de la Academia*, 13-14 (número dedicado a: *El cine español durante la Transición democrática 1974-1983*, coord. por Arturo Lozano Aguilar y Julio Pérez Perucha), 2005, pp. 591-598.
- GURPEGUI VIDAL, Carlos, *Cine por vez primera: Entrevistas a directores del cine sobre sus inicios*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004.

- GUTIERREZ ARAGÓN, Manuel, "Una primera mirada, un último abrazo", *Caimán. Cuadernos de Cine*, 12, 63 (enero 2014), p. 84.
- HIDALGO, Manuel, "Entrevista", *Nuevo Fotogramas*, 1622 (5 de diciembre de 1979).
- HEREDERO, Carlos F., "La belleza y la racionalidad de un clásico", *Argumentos*, 31 (1980), pp. 47-51.
- _____, "Un insólito ejercicio de estilo: *Tata mía*", *Dirigido por*, 143 (enero de 1987), pp. 41-43.
- _____, "Entrevista a José Luis Borau", *Dirigido por*, 142 (enero 1987), pp. 43-45.
- _____, *Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Filmoteca Española, 1990.
- _____, "La producción crítica frente a *Furtivos*", *Viridiana*, 4 (1993) (número dedicado a *Furtivos. José Luis Borau*), pp. 137-150.
- _____, "Entrevista a José Luis Borau: comentario de *Niño nadie*", *Dirigido por*, 256, 1997, pp. 14-15.
- _____, "*Niño nadie*: Espejismos, quimeras y filósofos de alpargata", *Dirigido por*, 256 (abril 1997) pp. 10-13.
- _____, "Entrevista a José Luis Borau: comentario de *Niño nadie*", *Dirigido por*, 256 (abril 1997) pp. 14-15.
- _____, José Luis Borau. "*Furtivos* años 2000, periferia industrial", en *Dirigido por*, 293 (septiembre 2000), pp. 30-32.
- _____, "Un horizonte de luz", *Turia*, 89-90, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (2009), pp. 169-179.
- _____, "Borau, José Luis", *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Vol. 8. Eduardo Rodríguez Merchán y Carlos F. Heredero (dirs.); Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.), Madrid, SGAE, 2011. Disponible en <http://www.sgae.es/recursos/especiales/2011/borau/biografia.html>
- _____, "Sin consuelo, sin recambio...", *Caimán. Cuadernos de Cine*, 12, 63 (enero 2014), p. 91.
- HERNÁNDEZ, Javier, *Cineastas aragoneses*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1992.
- HERNÁNDEZ LES, Juan Antonio, "El abismo insondable", *Cinema 2002*, 1979.
- IGLESIAS, Eulàlia, "Visibilidad en paralelo: El cine que no llega", *Caimán Cuadernos de Cine*, 12, 63 (enero 2014), p. 91.
- KINDER, Marsha, "The Children of Franco in the New Spanish Cinema", *Quarterly Review of Film Studies* (Spring 1983), pp. 57-76.
- _____, "José Luis Borau On the Line of the National/International Interface in the Post-Franco Cinema", *Film Quarterly*, 40 (1986-87), pp. 35-48.
- KOVÁCS, Katherine S., "José Luis Borau Retrospective", *Spectator* 3:2 (1984), pp. 1-2.
- LARA, Fernando, "José Luis Borau, director de *La Sabina*. Los mitos existen", *La Calle*, 88 (3 de diciembre de 1979), p. 56.
- LARA, Antonio, "*Tata mía*", *Ya*, 23 de diciembre de 1986.
- LIZCANO, Pablo, "Entrevista a José Luis Borau", *Autorretrato*, TVE (programa) 1984.
- LÓPEZ REGAS, Javier, "Al cine español le faltan mercados y le sobran subvenciones", Tercer Festival de Málaga. En *El Cultural. El Mundo*, 24 de mayo de 2000.
- MAHIEU, José Agustín, "*Río abajo*. Un Borau Americano", *Fotogramas*, 1689 (junio de 1984).
- MAINER, José-Carlos, "Los recuerdos del corazón. (Los cuentos de José Luis Borau)", *Turia* n 89-90, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2009, pp. 214-221.

- MARÍAS, Miguel, "Segundas oportunidades", *Dirigido por*, 25, julio-agosto 1975.
- _____, "José Luis Borau: un francotirador responsable", *Dirigido por*, 26 de septiembre de 1975, pp. 20-25.
- _____, "Borau en la frontera", *Cine español*, 1976-1984, I Semana de Cine español, Murcia, 1984, p. 107. "Segundas oportunidades", *Dirigido por*, nº 25, julio-agosto 1975.
- _____, "El sueño americano", *Turia*, 89-90 (2009), pp. 180-185.
- MARINERO, Manolo, "Entrevista a José Luis Borau", *Diario 16*, 11 noviembre de 1984.
- MARTÍ FONT, José María, "Entrevista", *El País*, 30 de agosto de 1981.
- MARTÍNEZ LEÓN, Jesús y MARTÍNEZ LEÓN, Javier, "Borau, un realizador desaprovechado", *Posible*, Madrid, 19 de junio de 1975.
- MASO, Ángeles, "El monosabio", *La Vanguardia*, 24 de agosto de 1978, p. 30
- MEMBA, Javier, "El otro Borau", *CINE. Filmografía secreta, El Mundo*, 24 de noviembre de 2012.
- MILLÁS, Jaime, "Somos furtivos. Entrevista con José Luis Borau", *Revista de Occidente*, 3ª época, 4 (febrero de 1976), pp. 46-54.
- MINGO, Luis Martínez de, *José Luis Borau*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1997.
- MOLES, Manuel, "Entrevista", *Pueblo*, 18 de enero de 1984.
- MOLINA FOIX, Vicente, "Río abajo", *Fotogramas*, 1703 (diciembre de 1984), p. 82.
- MOLINA, Margot, "José Luis Borau. El milagro de hacer películas en España", *El País*, Sevilla, 5 de diciembre de 1989.
- MONTAÑES, Jorge B. e IZEDDIN, Daniel, "Mi querida señorita o la costilla de Eva", *El Mundo*, 23 de abril de 2012.
- MONTERDE LOZOYA, José Enrique, "Espíritu de francotirador", *Caimán. Cuadernos de Cine*, 63 (12 de enero de 2014), pp. 80-81.
- OLIVARES, Javier, "Cuando estás dirigiendo eres Dios", *AISGE*, 25 de noviembre de 2012. Disponible en <http://estrellas5.blogspot.com.es/p/jose-luis-borau-entrevista-aisge.html>
- ONAINDÍA, Mario, "El arte de *Furtivos*", *Viridiana*, 4 (1993) (Número dedicado a *Furtivos. José Luis Borau*), pp. 155-172.
- ORTIZ OSÉS, Andrés, "La Sabina y su simbolismo", *Temas de Antropología Aragonesa*, 1987, pp. 271-276.
- PALACIOS, Jesús, "José Luis Borau: la mirada de un furtivo", *Qué Leer*, 86 (2004), pp. 60-62.
- PEÑA, Jaime, "Trending Topics: Entre espejos y laberintos", *Caimán. Cuadernos de Cine*, 12, 63 (enero 2014), pp. 88-89.
- PÉREZ RUBIO, Pablo, "Borau En letras: una cartografía", *Turia*, 89-90, (2009), pp. 205-213.
- PICAS, Jaume, "Furtivos", *Fotogramas*, 1.398 (1975), pp.41-43.
- PINILLA, Vicente y SERRANO, Eliseo, "Paisanaje. Un cineasta fascinado por la frontera", *Andalán*, Zaragoza, 419 (1985), pp. 36-41.
- PINILLA, Sergio, "José Luis Borau: Todos los directores deberían pasar por la publicidad", *Kane 3*, 2 (noviembre 2005).
- QUINTANA MORRAJA, Ángel, "La infancia irrecuperable y el duelo en el horizonte: Reacciones frente a la crisis", *Caimán Cuadernos de Cine*, 12, 63 (enero 2014), pp. 90-91.
- REVIRIEGO, Carlos, "¿Puede el cine español con otro Óscar? La crítica selecciona *Leo* para competir en Hollywood", *El Cultural* 25-10-2000. Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/cine/Puede-el-cine-expanol-con-otro-Oscar/2752>

- REYES MARTÍNEZ, Mary y MARÍAS, Miguel, "Entrevista a José Luis Borau", *Dirigido por*, 25 (julio-agosto de 1975), pp. 34-40.
- _____, "Niño nadie. Borau toca las puertas del infierno", *ABC*, sábado 5 de abril 1996, p. 8.
- RIAMBAU, Esteve, "Niño nadie", *Fotogramas*, 1842 (septiembre 1997), p. 16.
- _____, "Tiemblen después de haber reído" *Turia* n 89-90, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (2009), pp. 186-193.
- RODRÍGUEZ, Hilario J., (coord.), "Un extraño entre nosotros: el cine de José Luis Borau" *Versión Original. Revista de Cine*, 157 (2008), pp. 72-75.
- _____, *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau*, Madrid, Notorius Editores, Colección Trayectorias, 2008.
- _____ y ROMERO, María, "Drama edípico. *Furtivos*", *Mercurio*, Santiago de Chile, 28 de mayo de 1978, p. 45.
- ROMERO, María, "Furtivos", *UnoMásUno*, México D. F., 26 de septiembre de 1978.
- ROTELLAR, Manuel, "El cine de José Luis Borau", *Andalán*, Zaragoza, 12 de octubre de 1979.
- SAMITER, Encarna, "Entrevista a José Luis Borau", *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1986.
- SAN AGUSTÍN, Arturo, "Entrevista a José Luis Borau", *El Periódico*, 8 de febrero de 1987.
- SÁNCHEZ, Alfonso, "*Crimen de doble filo*", *ABC* (ed. de Andalucía), sábado 14 de mayo de 1966, p. 63.
- SÁNCHEZ, Elena (coord.), *José Luis Borau. Cuadernos Semanautor*, XVII Semana del Festival de Cine de Autor, 1989.
- SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto (coord.), *José Luis Borau*, Festival de Cine de Huesca, Ibercaja, 1998.
- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, "Bicronología", *Turia*, 89-90 (2009), pp. 335-368.
- _____, "José Luis Borau. La vida no da para más", *El Cultural*, 23 de noviembre de 2012.
- _____, *José Luis Borau: la vida no da para más*. Madrid, Pigmalión, 2012.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, "Una meditación sobre las patrias. (*Hay que matar a B*, de José Luis Borau)", *Artigrama*, Zaragoza, Revista del Departamento de Arte, 1 (1984), pp. 359-366.
- _____, *José Luis Borau: Una panorámica*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses 1987.
- _____, *BORAU*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1990.
- _____, "Incesto vs. Guerra Civil", *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 305-326.
- _____, *Tres aventuras americanas*, Zaragoza, Edelvives 1991.
- _____, *Realizadores aragoneses*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000.
- _____, "Con B mayúscula", *Turia*, 89-90 (2009), pp. 159-168.
- SANTA EULALIA, María G., "José Luis Borau, nuevo académico de San Fernando: segundo sillón para un cineasta en Bellas Artes", *El Ateneo: Revista Científica, Literaria y Artística*, 12-13 (2003), pp. 99-102.
- SANTAMARINA ALCÓN, Antonio, "Los furtivos pasos de Borau", *Cahiers du cinéma*, 25 (julio-agosto 2009), p. 72.
- SANTIAGO, Ramón, "Entrevista con José Luis Borau", *Punto y Coma*, 1ª quincena de abril de 1978.
- SANTOS FONTENLA, César, "Niño nadie, Borau toca las puertas del infierno", 5 de abril de 1997, p.84.

- _____, “Leo, amor y muerte en el polígono industrial”, *ABC*, viernes 1 de septiembre de 2000, p. 65.
- SIERRA, Kety, “Entrevista con José Luis Borau”, en *Aragonia Zaragoza*, 8, 2006.
- TOCILDO, Alfredo, “Entrevista a José Luis Borau”, *La Gaceta Ilustrada*, 290 (12 de octubre de 1975), pp. 62-65.
- TORREIRO, Mirito, “Borau: Con B. de Batallador”, *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, 1975 (2008), p. 8.
- TORRES, Maruja “Entrevista a Borau”, *Nuevo Fotogramas*, 1461 (1976).
- TUDELILLA, Chus, “Añan por conocer”, *Turia*, 89-90 (2009), pp. 159-168.
- TRUEBA, Fernando, “Entrevista con José Luis Borau”, *El País*, 19 de agosto de 1990.
- TUDURI, José Luis, *San Sebastián: un Festival, una Historia (1967-1977)*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1989.
- VARGAS LLOSA, Mario, “Prólogo de *Furtivos*”, *Viridiana*, 4 (1993), pp. 131-136.
- VÉRGES, Rosa, “La letra en la mirada”, *Turia*, 89-90 (2009), pp. 194-204.
- _____, “La firma invitada: José Luis Borau, el destello en el espejo”, *Fotogramas*, 2031 (2013), p. 8.
- VV.AA., “*Furtivos* de José Luis Borau”, *Viridiana* (número especial dedicado a *Furtivos*), 4 de febrero de 1993.
- _____, “Testimonios”, *Turia*, 89-90 (2009), pp. 230-319.
- _____, *Furtivos. Borau*. Zaragoza, Diputación Provincial de Huesca, 2009.
- WILLIAM EVANS, Peter y SANTAOLALLA, Isabel, “Border lives: Borau’s *Río abajo/On the Line* (1984)”, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 12, 1 (2015), pp. 79-91.
- ZORRILLA, Virginia, “El mercado del cine en España no da para tanto: José Luis Borau”, *Cambio 16*, 1387 (29 junio de 1998), pp. 58-59.

6.2. OTRAS FUENTES

- ARISTÓTELES, *Poética*, trad., introd. y notas de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2004.
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Ed. Plaza y Janés, 1982.
- CALVINO, Italo, *Si una noche de invierno un viajero*, trad. de Esther Benítez, Madrid, 1999.
- FORTÚN, Elena, *El cuaderno de Celia* [1947], Madrid, Aguilar, 1961.
- _____, *Celia, institutriz en América* [1944], Madrid, Aguilar, 1981.
- _____, *Celia se casa* [1950], Madrid, Aguilar, 1981.
- _____, *Celia madrecita* [1939], Madrid, Aguilar, 1982.
- _____, *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas* [1950], Madrid, Aguilar, 1982.
- _____, *Celia en la revolución* [1943], ed. de M. Dorao, Madrid, Aguilar, 1987.
- _____, *Cuchifritín, el hermano de Celia*, Madrid, Alianza, 1994.
- _____, *Celia en el mundo*, Madrid, Alianza, 1994.
- _____, *Celia, lo que dice* [1929], Madrid, Alianza, 2000.
- _____, *Celia en el colegio* [1930], Madrid, Alianza, 2000.
- _____, *Celia y sus amigos* [1935], Madrid, Alianza, 2000.
- _____, *Celia novelista*, Madrid, Alianza, 2000.
- GOYTISOLO, Juan, *Reivindicación del Conde don Julián*, ed. de Linda Gould Levine, Madrid, Cátedra, 1995.
- Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, ed. de Rodolfo Mondolfo, Madrid, Siglo XXI, 2000.

- JUNG, C. Gustav, *Archetypes and the Collective Unconscious*, vol. 9, parte I, *The Collected Works of C. G. Jung*, trans. de R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1968.
- MANN, Thomas, *Doctor Faustus*, Barcelona, José Janés, 1951.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- _____, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama 2002. (Prólogo de José Luis Borau).
- OTERO, Blas de, *Ancia*, Madrid, Visor, 1981.
- PONIATOWSKA, Elena, "Huesitos tiernos", *Palabras cruzadas*, México, Ediciones Era, 1961, pp. 169-196.
- PUIG, Manuel, *Los ojos de Greta Garbo*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Círculo de Lectores/Real Academia Española, 2011.
- SENDER, Ramón J., *Réquiem por un campesino español*, Madrid, Destino, 2002.
- VV.AA., *Cuentos de cine. Grandes narradores celebran el primer siglo de cine*, Madrid, Alfaguara, 1996. (Selección y prólogo de José Luis Borau).
- _____, *Cuentos sin cámara*, Madrid, Alfaguara, 1999. (Selección y prólogo de José Luis Borau).

6.3. MONOGRAFÍAS Y ESTUDIOS

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, "Dimensiones teórico-críticas do novo comparatismo", Arturo Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*, Vigo, Xerais, 2004, pp. 103-127.
- AGUILAR, Carlos, *El campo en el cine español*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988.
- _____, *Sergio Leone*, Madrid, Cátedra, 1990.
- _____, *Guía del vídeo-cine*, Madrid, Cátedra, 2007.
- ÁLAMO FELICES, Francisco, *La novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1996.
- ALBA, Ramón y RUBIO, Ramón, *La historia de España: a través del cine*, Madrid, Polifemo Ediciones, 2007.
- ALCALÁ, Miguel *et al.*, *Cine para leer 2001*, Bilbao, Mensajero, 2001.
- ALLENDY, René, "La valeur psychologique de l'image", en Marcel L'Herbier. *Intelligence du cinématographe*, París, Alcan, 1946, pp. 304-318.
- ALMELA, Margarita *et al.*, *Tejiendo el mito*, Madrid, UNED, 2011.
- ALONSO BARAHONA, Fernando, *Antropología del cine*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Iberoamericanas (C.I.L.E.H), 1992.
- ALONSO TEJADA, Luis, "La represión sexual en la España de Franco. La censura cultural", *Historia 16*, vol. 2, 10 (1977), p. 29-37.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 1993.
- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- ASENSI, Manuel (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, 1990.
- AUMONT, Jacques, *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985.
- _____, *A quoi pensent les films*, París, Séguier, 1996.
- _____, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997.
- _____ y MARIE, Michel, *L'analyse des films*, París, Nathan, 1988.

- AYALA, Francisco, *El escritor y el cine*, Madrid, Aguilar, 1988.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela* [compilación de 1975], trad. de Helena Kriukova y Vicente Cazarra, Madrid, Taurus, 1989.
- _____, "Literatura comparada y sociocrítica feminista", *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, UNAM (1996), pp. 23-43
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987.
- _____, "Narration et Focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, 29 (1997), pp. 107-127.
- BALDELLI, Pío, *El cine y la obra literaria*, La Habana, Centro de Información Cinematográfica, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 1966.
- BALLÓ, Jordi e I. TORÍO, Xavier Pérez, *La semilla inmortal: los argumentos inmortales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructura de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.
- BARRY, Peter, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester y New York, Manchester University Press, 1995.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos* [1972], trad. de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- _____, *El placer del texto* [1973], trad. de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- _____, *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, 1981.
- _____, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- _____, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.
- _____, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- BARTKY, S. L., "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power", en CONBOY, Katie, MEDINA, Nadia y STANBURY, Sarah (eds.), *Writing on the Body: Fe-male Embodiment and Feminist Theory*, New York, Columbia University, 1997, pp. 129-154.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine? (1958-1963)*, Madrid, RIALP, 1990.
- BECK, Ulrich y BECK-GERHEIM, Elisabeth, *El normal caos del amor. Las nuevas formas de relación amorosa*, Barcelona, Paidós, 2001.
- BEGUIRISTAIN, Maite, "Las identidades sexuales ética versus estética", *Actas del IV Congreso Estatal Isonomía sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual*, Fundación Isonomía, Castellón de la Plana, Universidad Jaime I (2008), pp. 148-152.
- BELTRÁN ALMERIA, Luis, *Palabras transparentes. (La configuración del discurso del personaje en la novela)*, Barcelona, Cátedra, 1992.
- BENET, J. Vicente, *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- BENSE, Max, *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- BERGALA, Alain, *La hipótesis del cine*, Barcelona, Laertes, 2007.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 1982.
- BERMAN, Jeffrey, *Narcissism and the Novel*, New York y London, New York University Press, 1990.
- BESAS, Peter, *Behind the Spanish Lens*, Denver, Arden Press Inc., 1985.
- _____, *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1999.
- BETTETINI, Gianfranco, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1986.

- BLÁZQUEZ, Feliciano, *Cuarenta años sin sexo*, Sedmay Editores, 1977.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BONITZER, Pascal, *Le regard et la voix*, París, Union Générale d'Éditions, 1976.
- BORDWELL, David, *Narration in the fiction film*, Wisconsin, The University of W. Press, 1985.
- _____, *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995.
- _____ y THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOURNEUF, Roland y OUELLET, Real, *La novela*. Barcelona, Ariel, 1975.
- BRAVO GUERREIRA, María Elena y MAHARG-BRAVO, Fiona, "De niñas a mujeres: Elena Fortún como semilla de feminismo en la literatura infantil de la postguerra española", *Hispania*, 86.2 (2003), pp. 201-208.
- BROWNE, Steven E. y VILLAAMIL, Eduardo Hernández, *El montaje en la cinta de video: factor básico en la post-producción*. Madrid, Instituto Oficial de Radiotelevisión Española, 1989.
- BUBNOVA, Tatiana, "Derrida para principiantes", en Esther Cohen (comp.). *Aproximaciones. Lecturas de texto*, México, UNAM, 2005, pp. 289-302.
- BURCH, Noel, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- _____, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 2008.
- BÜRGER, Peter, "La verdad estética", trad. de Desiderio Navarro, *Criterios*, 31, 1-6/1994, 5-24. ("Ästhetische Wahrheit", en BÜRGER, P., *Prosa der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt, 1988, pp. 32-54).
- BUSTAMANTE, Enrique y ZALLO, Ramón, *Las industrias culturales de España*, Madrid, Akal, 1988.
- CAMPBELL, Joseph, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé, 1991.
- CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.
- _____, *Historia crítica del cine español*, Barcelona, Ariel/Historia, 1999.
- _____, *El cine en nuestros días (1994-1998)*, Madrid, Rialp, 2004.
- _____, *Historia del cine español*, Madrid, T&B Editores, 2007.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1993.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, *La película que no se ve*, Barcelona, Paidós, 1997.
- CASANOVA, Julián, *La Iglesia de Franco*, Madrid, Crítica, 2001.
- CASETTI, Francesco, *Introducción a la semiótica*, Barcelona, Fontanella, 1980.
- _____, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.
- _____ y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
- CASTRO, Antón, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español*, Barcelona, Paidós, 2002.
- _____, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos, *Historias del cine español*, La Coruña, Vía Láctea, 2005.
- CEBOLLADA, Pascual y RUBIO GIL, Luis, "Bibliografía básica de libros para una historia del cine español", *Enciclopedia del cine español. Cronología*, Tomo II, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- CHATEAU, Dominique y JOST, François, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie: essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, París, Union Générale d'Éditeurs, 1979.

- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHION, Michel, *Cómo se escribe un guion*, Madrid, Cátedra, 1990.
 _____, *El cine y sus oficios*, Madrid, Cátedra, 1992.
- CIORANESCU, Alejandro, *Principios de literatura comparada*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1964.
- COMPANY, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987.
- COMPARATO, Doc, *El guión*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1989.
- COSTA, Antonio, *Saber ver cine*, Barcelona, Paidós, 1991.
- CRESPO, Antonio, "Literatura y cine", en *Monteagudo*, 51 (1967).
- CROS, Edmond, *Literatura, ideología, sociedad*, Madrid, Gredos, 1986.
- CUADRADO, Jesús, *Atlas español de la cultura popular: De la historieta y su uso 1873-2000*, Madrid, Ediciones Sinsentido / Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.
- CUCCU, Lorenzo y SAINATI, Augusto (eds.), *Il discorso del film: visione, narrazione, enunciazione*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.
- CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo* [1982], trad. de Luis Cremades, Madrid, Cátedra, 1982.
 _____ y BROOKE-ROSE, Christine, *Umberto Eco. Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty*, Bompiani, Milano, 1995.
- DANCYGER, Ken, *Técnicas de edición en cine y vídeo*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- DE LAURENTIS, Teresa, *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- DELCLAUX, Federico, *El silencio creador*, Madrid, Rialp, 1998.
- DELGADO CASADO, Juan, *La bibliografía cinematográfica española. Aproximación histórica*, Madrid, Arco Libros, 1993.
- DENIS, Michel, *Las imágenes mentales*, Madrid, Siglo XXI, 1984.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*. París, Seuil, 1967.
 _____, *La diseminación*, trad. de José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1975.
 _____, *Posiciones*. Valencia, Pre-Textos, 1977.
- DEVENY, Thomas G., *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema*, Londres, The Scarecrow Press Inc., 1993.
- DIAZ-CINTAS, Jorge, *El subtulado*, Salamanca, Almar, 2001.
- DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio, "Cine y teatro surrealista en Azorín", *Anales Azorinianos*, 4 (1993), pp. 425-438.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Teoría de la literatura*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2007.
- DORAO, Marisol, *Los mil sueños de Elena Fortún*, Cádiz, Universidad, 1999.
- DORRA, Raúl, *La literatura puesta en juego*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution littéraire*, Bruselas, Labor, 1979.
 _____, "Del modelo institucional a la explicación de los textos", en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes* (1988), pp. 45-53.
- DURÁN, Manuel, *et al.*, *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- EAGLETON, Terry, *Ideology. An Introduction*, London-New York, Verso, 1991
 _____, *Una introducción a la teoría literaria*, [1996], trad. José Esteban Calderón, México, FCE, (2ª ed.) 1998.
- ECO, Umberto, *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
 _____, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1981
 _____, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985.

- _____, *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen, 1987.
- _____, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.
- EGRI, Lajos, *The art of dramatic writing*, Nueva York, Simon and Schuster, 1960.
- ERLICH, Víctor, *El formalismo ruso*, trad. de Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- ESLAVA GALÁN, Juan, *El sexo de nuestros padres*, Barcelona, Planeta, 1993.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, "Le film, un fait social", en ESQUENAZI, Jean-Pierre y ODIN, Roger (coords.), "Cinéma et réception", *Reseaux*, 18, núm. 99 (2000), pp. 13-47.
- FÉRNANDEZ BRASO, Miguel, "Ignacio Aldecoa levanta acta de los años de crisálida", *Índice de Artes y Letras*, 236 (octubre 1968), pp. 41-43.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico, y MONGUET, Josep María, *La comunicación visual*, Barcelona, Ed. UPC, 1985.
- FIELD, Syd, *The Screenwriter Workbook*, Nueva York, Dell Publishing Co. Inc., 1984.
- FISHER, Walter R., "Narration as Human Communication Paradigm: The Case of Public Moral Argument", *Communication Monographs*, 51 (1984), pp. 1-22.
- FORERO, María Teresa, *Escribir televisión*, Barcelona, Paidós, 2002.
- FORNET, Ambrosio (ed.), *El guionista y su oficio. V. Pudovkin, S. Eisenstein, A. Dovchenko. M Romm y otros*, San Antonio de los Baños (Cuba), La Escuela, 1987.
- FOSTER, Edward Morgan, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1995.
- FONS, Angelino, *Conversaciones con Angelino Fons*, Murcia, Primavera Cinematográfica de Lorca / Universidad de Murcia, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Power/Knowledge*, ed. C. Gordon, trad. M. Gordon y S. Mepham, New York, Pantheon Books, 1980.
- FRIEDMAN, Norman, *El punto de vista en la ficción: el desarrollo de un concepto crítico*, Nueva York, PMLA, 1955, pp. 1169-1184.
- GALLEGO MÉNDEZ, M^a Teresa, *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.
- GARCÍA, German Leopoldo, *Psicoanálisis dicho de otra manera*, Valencia, Pre-Textos, 1983.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos, *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeon, 1993.
- _____, *et al.*, *Cine español: una crónica visual desde 1896 hasta nuestros días*, Madrid, Lunewerg, 2008.
- GARCÍA SIPIDO, Ana, *Educación la mirada*, Madrid, UNED, 1995.
- GARDIES, André, *Le récit filmique*, París, Hachette, 1993.
- GARRONI, Emilio, *Ricognizione della semiotica*, Bari, Laterza, 1974.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de la crítica de Arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones S.A., 1975.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.
- GNISCI, Armando (comp.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002.
- GIMFERRER, Pere, *Cine y Literatura*, Barcelona, Planeta, 1985.
- GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro, "Veinte años no es nada", *Caleidoscopio*, Valencia, 5 (junio de 2002).
- GÓMEZ PARRO, Esther, *La supervisión del guion*, Madrid, Ed. Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1991.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Guía para ver y analizar "Arrebato" de Iván Zulueta*, Valencia, Octaedro Editorial, 2001.

- _____, “Saber y mirar. Una propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales”, en *Actas del Congreso Internacional Fundacional de la Asociación Española de investigación de la Comunicación (AE-IC)*, Santiago de Compostela, edición en CD-ROM, 2008, pp. 255-274.
- ____ y MARZAL FELICI, Javier, “Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo, Trama y Fondo*, edición en CD-ROM, Madrid, 2005.
- GONZÁLEZ, César, *Función de la teoría en los estudios literarios*, México, UNAM, 1982.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel, *Cultura y razón: Antropología de la literatura y de la imagen*, Madrid, Anthropos, 2010.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989.
- GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- GUBERN, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1989.
- _____, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- GÜNTHER, Richard, *Política y cultura en España*, Madrid, CES, 1992.
- GURREA, Álvaro, *Los anuncios por dentro. Reflexiones y puntos de vista sobre creatividad publicitaria*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999.
- GUTIÉRREZ RECACHA, Pedro, *Spanish western, el cine del Oeste como subgénero español (1954-1965)*, Madrid, Ediciones de la Filmoteca, 2010.
- HARDING, Sandra, “¿Existe un método feminista?”, en BARTRA, Eli, *Debates en torno a una metodología feminista*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, pp. 9-34.
- HEATH, Stephen, *Questions of cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- HENRI PIAULT, Marc, *Antropología y cine*, Madrid, Cátedra, 2002.
- HEREDERO, Carlos F., *Cuentos de magia y conocimiento: El cine de Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Alta Films, 1998.
- _____, *Pedro Beltrán. La humanidad del esperpento*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1988.
- ____ y SANTAMARINA, Antonio, *Semillas de futuro, Cine español 1990-2001*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.
- HERNÁNDEZ SANTAOLALLA, Víctor, “De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta”, *FRAME*, 6 (febrero 2010), pp. 196-218. (Número especial: *Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual*).
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo, *Cineastas aragoneses*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1992.
- ____ y PÉREZ RUBIO, Pablo, *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona, Paidós, 2004.
- HONTANILLA, Ana, “Hermafroditismo y anomalía cultural en *Mi querida señorita*”, *Letras Hispanas*, 3.1 (Spring 2006).
- HOPEWELL, John, *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989.
- HOURIHAN, Margery, *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*, New York, Routledge, 1997.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York y London, Methuen, 1984.

- ISASI, Teresa, *20 años de foto fija en el cine español. La presencia invisible*, Murcia, Murcia Cultural, 2005.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1988.
- _____, *Estética de la recepción*, Madrid, Taurus, 1988.
- _____, *The Fictive and the Imaginary*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.
- IWINS Jr., William M., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- IZARD, Natalia, *La traducción cinematográfica*, Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació, 1992.
- IZQUIERDO, María Jesús, "Sexo, género e individuo. El sistema sexo/género como marco de análisis", en *El malestar en la desigualdad*, Valencia, Cátedra / Colección Feminismos, 1998, pp. 13-56.
- JACQUES, Aumont, *L'oeil Interminable. Cinema et Peinture*, París, Librairie Segquier, (trad. al castellano: *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997).
- JAIME, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 1996.
- JARA, René y MORENO, Fernando, *Anatomía de la novela*, Chile, Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, 1972.
- JARVIS, Eloise, *Techniques of Fiction Writing*, Boston, The Writer Inc. Boston, 1979.
- JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. de Jaime Siles y Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1986.
- JENN, Pierre, *Techniques du scénario*, París, Femis, 1991.
- JULIÁ, Santos, "De nuestras memorias y de nuestras miserias", en *Generaciones y memoria de la represión franquista: Un balance de los movimientos por la memoria*, *Revista de Historia Contemporánea Hispania Nova*, 7, 2007. En <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d018.pdf>
- JULIÁN, Oscar de, *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre el nuevo Cine Español*, Junta de Castilla y León, 2002.
- JULLIER, Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film?* París, La Dispute, 2012.
- JUNG, C. Gustav, *Archetypes and the Collective Unconscious*, vol. 9, Parte I, *The Collected Works of C. G. Jung*, trans. de R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1968.
- JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie, *La práctica del montaje*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- KEMP, Jerrold E., *Planificación y producción de materiales audiovisuales*, México, Representaciones y Servicios de Ingeniería, 1973.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1989.
- KRIEGER, Murray, "Institucionalización de la teoría. De la crítica literaria a la teoría literaria y a la teoría crítica", trad. de Angélica Tornero, en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, en KRIEGER, Martin, *The Institution of Theory*, John Hopkins, Baltimore-London, 1994, pp. 1-23.
- KULECHOV, Leon, *Tratado de cinematografía*, La Habana, ICAIC, 1987.
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bernard, *Diccionario de psicoanálisis* [1968], Buenos Aires, Paidós, 2007.
- LATELLA, Graciela, *Metodología y teoría semiótica*, Buenos Aires, Hachette, 1984.
- LAURETIS Teresa, *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

- LÁZARO CARRETER, Fernando, "La literatura como fenómeno comunicativo", en MAYORAL, José Antonio (comp.) *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987.
- LEVINSON, Steven C., *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, México, Paidós 1983.
- LEWIS, Jerry, *El oficio de cineasta*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- LLINARES, Joan Bautista (ed.), *Nietzsche*, Barcelona, Península, 1988.
- LÓPEZ PINTOR, Rafael, *La opinión pública española: del franquismo a la democracia*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1982.
- LOSILLA, Carlos, "Cine español de la A a la Z", *Bandaparte*, 21 (junio de 2001).
- LOTMAN, Juri Mijáilovich, *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*, selec. y trad. de Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra, 1996.
- LOZANO, Jorge, PEÑA MARÍN, Carmen y ABRIL, Gonzalo, *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra, 1982.
- LOZANO, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.) *El cine español durante la transición democrática (1974-1983)*. IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. (Valencia del 29-11-2001 al 1-12-2001). *Cuadernos de la Academia*, 13-14 (2005).
- LUENGO LÓPEZ, Jordi, "Experiencias en el aprendizaje desde la transversalidad de género. Análisis comparativo entre la Université de Franche-Comté y la Universitat Jaume I", *Quaderns Digitals. Revista de Noves Tecnologies i Societat*, 67 (2011). Disponible: <http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=11010>. [Consulta: 17 septiembre 2016]
- LUQUE CARRERAS, José Antonio, *El cine negro español*, Barcelona, T & B Editores, 2015.
- MAESTRO, Jesús G., *Los materiales literarios. La reconstrucción de la literatura tras la esterilidad de la "teoría literaria" posmoderna*, 2007.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan, *La semiótica de los bordes: Apuntes de metodología semiótica*, Buenos Aires, Ed. Comunicarte, 2008.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (ed.), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1991.
- MANRIQUE, Manuel Jesús, "La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la Transición", *Quaderns de Cine*, Universidad de Alicante, 2 (1998).
- MARKALE, Jean, *El amor cortés o la pareja infernal*, Palma de Mallorca, José J. De Olañeta, 2006.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, "Literatura General y Literatura Comparada: la comparación como método de la Crítica Literaria", *Castilla*, 23 (1998), pp. 129-150.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, Enrique, "El cine, otra ventana al mundo", en *Comunicar* 18 (2001), pp. 77-83.
- MAYORAL, José Antonio, (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- MCLUHAN, Marshall, *La comprensión de los medios*, México, Diana, 1968.
- MEDVEDEV, Pavel N., *El método formal en los estudios literarios [1928]*, trad. de T. Bubnova, Madrid, Alianza, 1994.
- MÉNDEZ LEITE, Fernando, *Historia del cine español en 100 películas*, Madrid, Jupey, 1985.
- MENDIZÁBAL DE LA CRUZ, Nieves, *Introducción a la semiótica aplicada a la logopedia*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Colección Acceso al Saber. Serie Lengua Española, 1999.

- MERINO, Azucena, *Diccionario de directores del cine español*, Madrid, Ediciones JC, 1994.
- METZ, Christian, *Lenguaje y cine* (1971) Barcelona. Planeta, 1973.
- _____, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* (1977), Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.
- _____, *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, Madrid, Paidós, 2002, vol. 2.
- MICCOLIS, Stefania, *Recepción e influencia de la obra de Federico Fellini en la crítica y el cine español*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- MILLER, Katherine, *Communication theories: Perspectives, processes and contexts*, New York, McGraw-Hill, 2005.
- MITRY, Jean, *Esthétique et Psychologie du cinéma*. Tome 1. *Les structures*, París, Éditions Universitaires, 1963.
- _____, “El decir y lo dicho en el cine ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.
- _____, *La semiología en tela de juicio. (Cine y lenguaje)*. Madrid, Akal/Comunicación, 1990.
- MOIX, Terenci, *La gran historia del cine*. Madrid, Blanco y Negro, 1995.
- MOLINA FOIX, Vicente, *Gutiérrez Aragón*, Madrid, Cátedra, 2003.
- MONELLI, Aldo, *Técnica del guion de cine*, Barcelona, Ed. Zeus, 1976.
- MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja. (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993.
- _____, “El cine español de los años 90”, *Voix off*, 5 (*Le cinema espagnol*), Nantes, Rencontres du Cinema espagnol de Nantes, 2003.
- MONTIEL, Alejandro, *El desfile y la quietud. (Análisis fílmico vs Historia del Cine)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002.
- MORADIELLOS, Enrique, “Usos y abusos de la historia: apuntes sobre el caso de la guerra civil”, *Historia del presente*, 6 (2005), pp. 145-152.
- MORRIS, Charles, *Fundamento de las teorías de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985.
- MULVEY, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.
- MUKAROVSKÝ, Jan, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte* (1931), Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- _____, *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*, ed., introd. y trad. de Jarmila Jandová y Emil Volek, Bogotá, Plaza y Janés-Universidad Nacional de Colombia-Universidad de los Andes, 2000.
- NABOKOV, Vladimir, “Buenos lectores y buenos escritores”, en *Curso de literatura europea*, Barcelona, Bruguera, 1983.
- NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- NEUMANN, Erich, *La gran madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, Madrid, Editorial Trotta, 2009.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, “Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez”, *Revista de Literatura* 55, 109 (1993), pp. 113-128.
- NOGUEZ, Dominique, “Fonction de l’analyse, analyse de la fonction”, en AUMONT, Jacques y LEUTRAT, Jean-Louis (comps.), *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, pp. 191-192.
- NORRIS, Christopher, *Deconstruction. Theory & Practice*, London y New York, Methuen New Accents, 1982.

- NYCZ, Ryszard, "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos", *Criterios*, México, Casa de la Américas/UAM, 1993.
- ODIN, Roger, "La question du public. Approche sémio-pragmatique", en ESQUENAZI, Jean-Pierre y ODIN, Roger (coords.), "Cinéma et réception", *Reseaux*, vol. 18, 99 (2000), pp. 49-72.
- OTERO, Luis, *La Sección Femenina: De cuando a la mujer española se le pedía ser hogareña, patriota, obediente, disciplinada, abnegada, diligente, religiosa, decidida, alegre, sufrida y leal*, Madrid, Edaf, 1999.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, París, Armand Colin, 1994.
- PALACIO, Manuel (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973.
- PASOLINI, Pier Paolo y ROHMER, Eric, *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós, 1983.
- PAYÁN, Miguel Juan, *El cine español en los 90*, Madrid, Ediciones JC, 2001.
- _____, *Las 100 mejores películas españolas en la historia del cine*, Madrid, Cacitel, 2005.
- PAYNE, Stanley George, *Spain's First Democracy: The Second Republic, 1931-1936*, Madison (WI), The University of Wisconsin, 1993.
- PAZ GAGO, José María, "Enonciation et réception au cinéma: le cinéasteur", *Caiet de Semiotica*, Timisoara, Universitatea de Vest, 12 (1998), pp. 61-69.
- _____, "Teoría e historia de la Literatura y Teoría e historia del Cine", en CASTRO DE PAZ, José Luis, COUTO CANTERO, P. y PAZ GAGO, J. M^a (eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Madrid, Visor, 1999, pp. 197-212.
- PENA, Jaime, *El espíritu de la colmena*, Barcelona, Paidós, 2004.
- PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y Cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PERALES, Francisco, *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, 1997.
- PERETTI, Cristina de, "Las barricadas de la desconstrucción", *Anthropos*, 93 (1989), pp. 40-43.
- _____, *Jacques Derrida. Texto y desconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- PÉREZ BASTIAS, Luis y ALONSO BARAHONA, Fernando, *Las mentiras sobre el cine español*, Barcelona, Royal Books, 1995.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008.
- PÉREZ GAÑÁN, María del Rocío, *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror. El mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)producción en la sociedad occidental*, Santander, Ediciones Universidad Cantabria, 2014.
- PÉREZ GÓMEZ, Ángel A., *Cine para leer 1975. Historia de un año de cine*, Bilbao, Mensajero, 1976.
- PÉREZ RUBIO, Pablo y HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.
- PINO, José M. del, y WILLIAM EVANS, Peter, "Spanish Cinema. The Auteurist Tradition", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 27, 1, Society of Spanish & Spanish-American Studies, 2002.
- PLATAS TASENDE Ana María, (coord.) *Literatura, cine, sociedad*, La Coruña, Tambre, 1994.
- POUILLON, Jean, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970.

- POYATO, Pedro (ed.), *Lo rural en el cine español*. III Muestra de Cine Rural. (Dos Torres, Córdoba, del 05 al 07 del 2005), Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba y Ayuntamiento de Dos Torres, 2007.
- _____, *El realismo y sus formas en el cine rural español*. IV Muestra de Cine Rural. (Dos Torres, Córdoba, del 4 al 6 de 2006). Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba y Ayuntamiento de Dos Torres, 2008.
- _____, *Clásicos del cine rural español*. VII Muestra de Cine Rural. (Dos Torres, Córdoba, 2009), Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba y Ayuntamiento de Dos Torres, 2010.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Barcelona, Cátedra, 1992.
- _____, y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.
- PRÉDAL, René, *La critique de cinema*, París, Armand Colin, 2004.
- PRINCE, Gerald, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlín, Mouton Publishers, 1982.
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento* (1928), Madrid, Akal, 1998.
- QUINTANA, Ángel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.
- RALL, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, trad. de Sandra Franco et al., México, UNAM, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques, *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Ed. del Estante, 2006.
- REY DEL VAL, Pedro del, *Montaje. Una profesión de cine*, Madrid, Ariel, 2002.
- REYES, Graciela, *La pragmática lingüística*. Barcelona, Montesinos, 1990.
- _____, *El abecé de la pragmática*. Madrid, Arco Libros, 2000.
- RICOEUR, Paul, "Narratividad, fenomenología y hermenéutica", Monográfico: *Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricœur*, Gabriel Aranzueque (coord.), Madrid, UAM, *Cuaderno Gris*. Época III, 1997, pp. 479-495.
- _____, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- RIOS CARRATALÁ, Juan A. y SANDERSON, John D. (eds), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*. 2º seminario. Edición digital, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- RUSS, Joanna, *To Write Like a Woman. Essays in Feminism and Science Fiction*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- RODRÍGUEZ, Hilario J., (coord.) *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid, XXXVI Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcine 36, 2006.
- RODRIGUEZ, Kiko y MORA, Raúl, *Frankenstein y el cirujano plástico. Una guía multimedia de semiótica de la publicidad*, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid, De la Torre, 1992.
- ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen, *The Origin of Speech*, Norwich, Vermont, Argo Books, 1981.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.
- _____, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guion cinematográfico*, Barcelona, Ariel/Cine, 2010.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, Roberto, “El cartel de cine en España a través de sus creadores”, *Artigramas*, 30 (2015), pp. 99-121.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Los Jimeno*, Zaragoza, Filmoteca de Zaragoza, 1994.
- SANGRO COLÓN, Pedro, *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca/Caja Duero, 2000.
- SANTOVENIA, Rodolfo, *Diccionario de cine*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1999.
- SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística general*, Madrid, Alianza, 1983.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, “Del texto al género”, en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (coord.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 155-182.
- SCHMIDT, Siegfried Johannes, *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990.
- SECO, Manuel, OLIMPIA, Andrés y RAMOS, Gabino, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999.
- SEGUIN, Jean-Claude, *Historia del cine español*, Madrid, Acento Editorial, 1995.
- SILES, Begoña, “Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine”, *Caleidoscopio*, Revista del Audiovisual, Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, 2000.
- SMITH, Fredrick Y., “The Cutting and Editing of Motion Pictures: The Physical Aspect”, *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, vol. 39, 11 (1942), pp. 284-293.
- SOKAL, Alan y BRICMONT, Jean, *Imposturas intelectuales* [1998], trad. de Joan Carles Guix Vilaplana, Barcelona, Paidós, 1999.
- SORLIN, Pierre, *Sociología del cine*, México D. F., Editorial Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____ y ROPARS, Marie Claire, *Écriture et idéologie*, París, Albatros, 1976.
- SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre, *Relevance: communication and cognition*, Oxford, Blackwell, 1986.
- STAIGER, Janet, *Perverse spectators: The practices of film reception*, New York, New York University Press, 2000.
- STAM Robert, BURGOYNE, Robert y FITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- STEMPEL, Tom, *Understanding Screenwriting: Learning from Good, Not-Quite-So-Good, and Bad Screenplays Screenwriting*, New York, The Continuum International Publishing group 2008.
- STERNBERG, Robert Jeffrey, *El triángulo del amor. Intimidación, pasión y compromiso*, Barcelona, Paidós, 1989.
- STUBBS, Michael, *Análisis del discurso*, Madrid, Alianza, 1987.
- SUÁREZ, José Antonio, *Geografía económica del cine hispano*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Información y Turismo, 1971.
- SWAIN, Dwight, *Film scriptwriting*, Boston, Focal Press, 1982.
- SWIGART, Jane, *The myth of the bad mother: The emotional realities of mothering*. Doubleday Books, 1991.
- TADDEI, Nazareno, *Tratatto di teoria cinematografica. L'immagine*, Milan, Ed. 17, 1963.
- TALENS, Jenaro, *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 1986.

- TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Libros de Cine Rialp, 1991.
- THOMAS, Jenny, *Meaning in interaction: an introduction to pragmatic*, London, Longman, 1995.
- TINIANOV, Iuri, *El problema de la lengua poética* [1923], 2ª ed., trad. del francés de Ana María Poljak, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- TODOROV, Tzvetan (ed.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, trad. de la ed. francesa [1965] de Ana María Nethol, Madrid, Siglo XXI, 1970.
- _____, *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ediciones Barcelona, 1982.
- _____, “El origen de los géneros”, en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (coord.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 31-48.
- _____, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1998.
- TOMASI, Dario, *Cinema e racconto: Il personaggio*, Turín, Loescher, 1988.
- TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- TORRES, Augusto M., *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Fundamentos, 1992.
- _____, *100 años de cine*. Madrid, Alianza, 1995.
- _____, *Cineastas insólitos*, Madrid, Nuer Ediciones, 2000.
- TUDOR, Andrew, *Theories of Film*, Londres, Seker and Warbung, 1974.
- TULARD, Jean, *Dictionnaire du Cinéma*, París, Les Réalisateurs, 1987
- UGARTE, Michael, *Literatura española en el exilio: un estudio comparado*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- UTTERSON, Andrew, *Technology and Culture, the Film Reader*, Nueva York y Londres, Routledge Taylor Francis Group, 2005.
- URRUTIA, Jorge, “Leer, conocer, filmar, decir”, *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 1999, pp. 21-36.
- VAN DE VELDE, Roger, *Text and Thinking. On Some Roles of Thinking in Text Interpretation*, Berlín-New York, W. de Gruyter, 1992.
- VAN DIJK, Teun Adrianus, *Estructuras y funciones del discurso*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, “Punto de vista o perspectiva narrativa. Teorías y conceptos teóricos”, *Eco*, Bogotá, t. XXVIII/1, 163 (mayo, 1974), pp. 21-22.
- VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*, Barcelona, Planeta, 1996.
- _____, y GOLIOT-LETE, Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992.
- VARELA ÁLVAREZ, Violeta, *Contra la "teoría literaria" feminista*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- VEGA, María José y CARBONELL, Neus, *La literatura comparada: Principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998.
- VERA MÉNDEZ, Juan Domingo, “El guión cinematográfico como género literario”, en VERA MÉNDEZ, Juan Domingo y SÁNCHEZ JORDÁN, Alberto (eds.), *Cine y literatura: el teatro en el cine*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- VERMET, Marc, “Le personnage del film”, *Iris* 7 (1986), pp. 81-110.
- VICENTE GÓMEZ, Andrés, *El Sueño Loco*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Festival de Cine español, 2001.
- VILLAIN, Dominique, *El montaje*, Madrid, Cátedra, 1994.
- VILLANUEVA, Darío (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus Universitaria, 1994.

- VITACOLONNA, Luciano, "A propósito de la coherencia textual", *Tonos, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 3 (marzo 2002). <http://lingate.8k.com>
- VITAL, Alberto (ed.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 1996.
- VV.AA., *El libro blanco del psicoanálisis*. Madrid, Gredos, 2006.
- _____, *Cuentos de cine, grandes narradores celebran el primer siglo de cine*, selección y prólogo de José Luis Borau, Madrid, Alfaguara, 1997.
- _____, *El comentario de texto, 3: La novela realista*, Madrid, Castalia, 1989.
- _____, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000.
- _____, *The International Dictionary of Films and Filmmakers*, Londres, Christopher Lyon, 1984.
- WAUGH, Patricia, *Practising Postmodernism/Reading Modernism*. London-New York-Melbourne-Auckland, Edward Arnold, 1992.
- WHITE, Hayden, "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, trad. de Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 17-39.
- WILLIAMS, Alan, "Répétition et Variation. Matrices narratives dans Seuls les anges ont des ailes", en BELLOUR, Raymond (dir.), *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980.
- ZAVALA, Iris M., "El canon y Harold Bloom", *Quimera*, 145 (marzo 1996), pp 49- 54.
- ZAVALA, Lauro, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2000.
- ZIMA, Pierre V., "Literatura comparada", trad. de Laura Fierro Evans, en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, Universidad Nacional Autónoma de México 1996, pp. 265-278.
- ZOLLA, Elémire, *Androginia, La fusión de los sexos*, Madrid, Prado 1994.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989.
- _____, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002.
- _____, *Los felices setenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós, 2005.

6.4. OTROS

- ABC (Anuncio a toda página de *Hay que matar a B*), Madrid, 1 de julio de 1975, p. 119.
- BAIZ QUEVEDO, Frank, "Entrevista a Roger Odin", en <http://www.cinamateca.org.ve/7-entrevista.htm>, el 31 de mayo de 2005.
- Boletín Informativo del Control de Taquilla. Datos de 1981. Dirección General de Cinematografía. Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.
- Boletín Informativo del Control de Taquilla. Datos de 1982. Dirección General de Cinematografía. Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.
- Boletín Informativo del Control de Taquilla. Datos de 1983. Dirección General de Cinematografía. Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.
- Boletín Informativo del Control de Taquilla. Datos de 1984. Dirección General de Cinematografía. Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- Boletín Informativo del Control de Taquilla. Datos de 1992. I.C.A.A. Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.
- Boletín Informativo del Control de Taquilla. Datos de 1993. I.C.A.A. Ministerio de Cultura, Madrid, 1994.
- Boletín Informativo del Control de Taquilla. Datos de 1994. I.C.A.A. Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.

- Boletín Informativo del Control de Taquilla. Anexo cultural en cifras. Datos de 1997. I.C.A.A. Ministerio de Cultura, Madrid, 1998.
- Boletín Informativo del Control de Taquilla. Anexo cultural en cifras. Datos de 2000. I.C.A.A. Ministerio de Cultura, Madrid, 2001.
- CENDRÓS, Teresa, “Ángela Molina exhibe una bella madurez en *El verano de Anna*”, en *Noticias y Rodajes*, 28 de junio de 2002.
- CASTILLA, Amelia, “Imperio Argentina reconstruye su intensa vida en sus memorias”, *El País* (29 de octubre de 2001).
- Entrevista “El productor, una película que recorre la trayectoria profesional de Elías Querejeta”, *El Mundo. Sección Cultura y Ocio*, 11 de abril de 2007. Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/11/cultura/1176303763.html>
- GALÁN, Diego, “Jaime de Armiñán: Tristeza, pero no de amor”. Entrevista a Armiñán, 1972.
- GUTIÉRREZ MAESSO, José “Entrevista con Fernando Méndez-Leite”, en el programa *La noche del cine español*, TVE, 13 de enero de 1986.
- LARA, Fernando y GALÁN, Diego, “Entrevista con Fernando Fernán Gómez”, *Triunfo*, 5 de agosto de 1975.
- LINDO, Elvira, “Los necios”, *El País*, 24 de marzo de 2010.
- LUCAS, Antonio, “Manuel Gutiérrez Aragón, cineasta y escritor: El de los años 70 era un cine más impetuoso”, *El Mundo*, domingo 17 de junio de 2012, p. 56.
- RECIO, José Manuel, *Biografía y películas de Alfredo Landa*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.
- SILES OJEDA, Begoña, “Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine”, *Calidoscopio*, Revista del AudioVisual, Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, 1 (marzo 2002).
- TORREIRO, Casimiro, “Críticas, Volver a la vida”. (Crítica de *El verano de Anna*), *El País*, 12 de julio de 2002.
- VV.AA. (Equipo Reseña) *Cine para leer 1997*, Bilbao, Ediciones Mensajero, SA 1998.
- WOOD, Guy H., “*La caza*” de Carlos Saura: un estudio, Zaragoza, Ediciones de la Universidad de Zaragoza, 2010.

6.5. ENLACES Y PÁGINAS WEB UTILIZADAS⁹²⁵

- Comentarios grabados a José Luis Borau e Icíar Bollain en la gala de la entrega de los premios Goya 2001. www.yatu.com/video/yat2_video_v_12335_1.htm#.
- Conferencia de José Luis Borau, en *Camisa ajena*, Café Gijón, 2003.
- Decine21 <http://decine21.com/peliculas/Nino-nadie-21435>
- Europapress “La Filmoteca celebra su 25 aniversario restaurando la cinta *Furtivos*, del cineasta aragonés José Luis Borau”, Zaragoza, 19 de diciembre de 2006. Disponible en <http://www.europapress.es/aragon/noticia-zaragoza-filmoteca-celebra-25-aniversario-restaurando-cinta-furtivos-cineasta-aragones-jose-luis-borau-20061219173525.html>
- Fotogramas www.fotogramas.es
- IMDB en Internet (base de datos). <http://www.imdb.com>
- MARQUESÁN, Ana, “Homenaje a José Luis Borau” <http://www.scife.es/Homenajes.htm>
- Ministerio de Educación y Ciencia en Internet. <http://www.mcu.es> Base de datos de películas españolas y extranjeras estrenadas en España.

⁹²⁵ Revisadas el 11 de febrero del 2017.

7. ANEXOS

ANEXO I

José Antonio Mérida Donoso, “José Luis Borau, un hombre por y para el cine”.
 Artículo publicado en *El Periódico de Aragón* (20 de diciembre de 2012, p. 38)

Antes que nada ser verídico para contigo mismo. Y así, tan cierto como que la noche sigue al día, hallarás que no puedes mentir a nadie.

W. Shakespeare, *Hamlet*

El 23 de noviembre de 2012 falleció José Luis Borau. Nuestro autor se va sin fastos ni ceremonias, acorde con su carácter, como señaló Álvaro de Luna: “la modestia, algunas veces excesiva del realizador aragonés, ha sido una de sus cualidades más destacables, junto con su templanza”⁹²⁶. Aún se puede añadir un logro más tras su muerte, la creación de un premio de guiones cinematográficos que, a partir de 2013, destaca el mejor trabajo anual de autores españoles y americanos en lengua española, tal y como anunció el Director de la Real Academia Española de la Lengua José Manuel Blecuá⁹²⁷.

Este trabajo, comenzado hace varios años, ha ido escribiéndose y reescribiéndose con el paso del tiempo⁹²⁸. En los diferentes capítulos, se ha pretendido

⁹²⁶ Publicado en la página oficial de RTVes: <http://www.rtve.es/noticias/20121124/jose-luis-borau-despedido-mundo-cultura-antes-entierro-intimo/577384.shtml>

⁹²⁷ Los premios para destacar el mejor guion fueron bautizados como José Luis Borau y a partir de 2013 han destacado el mejor trabajo anual de autores españoles y americanos en lengua española. José Manuel Blecuá anunció este dato en la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, precisamente durante la presentación del libro *La vida no da para más*, de Bernardo Sánchez Salas, en el que se describen los últimos veinte años de actividad del cineasta y escritor aragonés. Al acto también acudieron la escritora y autora del prólogo de la obra, Soledad Puértolas, y el director de cine Manuel Gutiérrez Aragón, entre otras personalidades. Según el director de la RAE, la junta de Gobierno de la Academia aprobó la decisión por unanimidad de crear este premio para destacar el mejor guion del año, así como la de dedicar una sala de la sede de la institución, en la calle Felipe IV de Madrid, que albergue la biblioteca y el archivo de José Luis Borau. De esta manera, “cine y literatura, quedan así, más que nunca, unidos”, como subrayó Soledad Puértolas en la adenda de *La vida no da para más*. Para más datos consúltese <http://es.noticias.yahoo.com/rae-crea-premio-josé-luis-borau-destacar-guion-210416941.html> o el artículo disponible en la página de la SGAE de Inés París: “Borau es una figura fundamental de nuestro cine”, en el link <http://fundacionautor.org/story.php?id=455>

⁹²⁸ Algo que precisamente también le ocurrió a Bernardo Sánchez Salas, al mencionar que, desde el momento de su encargo, tardó cuatro años en terminarlo; entre otros motivos, debido a varios acontecimientos que tuvieron lugar desde que comenzó su escritura: el nombramiento de Borau como presidente de la SGAE, así como el resto de nombramientos y reconocimientos recibidos en los últimos tiempos.

descifrar los significados de las múltiples facetas de José Luis Borau, aunque me haya centrado más en su cine y en algunos aspectos de su literatura. Queda la frustración personal de no haber podido entregarle la tesis al propio autor para haber podido disfrutar de sus sabias críticas y posibles reprobaciones. Solo, pero en paz, sin ofender a nadie -o a casi nadie-, Borau se fue como vivió, a su aire, sin dejar de defender su manera de sentir la vida y el cine, haciendo gala de un individualismo militante que no reñía con la cordialidad y la humanidad.

Como sentido homenaje, me permito adjuntar este breve artículo que publiqué en *El Periódico de Aragón*, a manera de epílogo de este trabajo:

UN MAESTRO DEL CINE EN EL RECUERDO

Borau, un hombre por y para el cine

El autor del texto defenderá a principios de año en la Universidad Autónoma de Madrid la primera tesis doctoral sobre la obra del fallecido José Luis Borau. «No un autor atípico, sino un autor rompedor en la atipicidad», dice

JOSÉ ANTONIO
Méndez Donoso
PROFESOR DE PSICOLOGÍA



Las múltiples perspectivas desde las cuales la obra de José Luis Borau se acerca a un conocimiento de la identidad propia y de las circunstancias ajenas, hacen que desde su primera obra cinematográfica se intuya lo que agusto por demostrar una serie de valores emocionales. En esa multiplicidad se muestran elementos básicos que nos permiten elaborar una biografía emocional, que nos acerca más a la identidad del autor. Los textos críticos de Borau siempre se van completando, con cada nueva obra, fundiéndose en un cuadro amplio donde lo espacial y temporal se mezclan tanto en su condición técnica como temática. Confiamos al lector o espectador en su introducción en su trabajo, los lugares y tiempos de sus obras se van esclareciendo, mientras sus constantes se hacen más cercanas. Su obra se presenta así como un conglomerado de piezas de puzzle que configuran un dibujo cada vez más reconocible y menos olvidados, tanto en la representación de los actores como en la técnica con la que se construye todo ese universo. La profusión del universo de un autor de características ostentadas riguroso en la estructuración temática, se desdibuja como un todo inseparable, donde cada vez se acrecienta una mayor liberación de las formas, desarrollándose el discurso teórico imperante en sus textos para mostrarlo de una manera más directa. De esta manera toda su obra va cada vez perfilando y mostrando más la clara identidad del Borau churrines y a contrarcorrientes que tantos trabajos y elogios la generó.

Y ES PORQUE Borau sigue siendo inabarcable, en sus múltiples facetas. Si recientemente nos demostró su fidelidad para la escritura, con diversos libros de cuentos (*Camisa de color verde 2004*, *Nocturno horrible* *Nocturno 2004*, *El amigo de invierno 2008* y *Camisa de color Verde* *2009*) pocas veces que la publicación del primer de ellos *Arca* *Arca* fue publicada ya en 1952 en la Revista Literaria del Colegio Mayor Pedro Córdoba

en 1952, ocho años antes su primer cuento fin el río. Y es que Borau siempre tenía un secreto guardado, a modo de las pequeñas joyas que guardaba el personaje de Milagro que interpretaba Alicia Sánchez, ya Borau contactando con Orson Welles para interpretar uno de sus papeles en su aventura americana *El Abajo*, o la relación que mantenía con Lita Roa *El 101*, a quien estaba tocando de mano Ganes desde los Ángeles. Secretos que van desde los años que estudiaba en los Comunistas o los Agudistas en la España ultracatólica, hasta su paso como crítico por *El día de Aragón*, su relación con la Generación del 36, su posición dentro de la cámara y delante de un papel en blanco y su labor institucional y de editor que Carlos E. Rodríguez detestaba con acierto *Gabato Borau*. Productor a la fuerza, actor en películas de acción, historiador y profesor del cine y un escritor pendiente de descubrir.

EL AMOR y la muerte, la fidelidad y la trampa, el cine aficionado de la posguerra, infidelidades, abandonos y reconciliaciones, se muestran como elementos más de la metafísica de Borau, que se intuyen sobre la condición humana, dejando abierta la respuesta para que el espectador/lector de sus textos se atreva a convertirla. Recogiendo una crítica de La Sábta, se abre la visión que presenta en su cine y que se presta al relevo de otros autores que siguen ese camino contrarcorrientes: «Y Borau, que desde ser autor, y lo es, pero menos que otros, aunque más que la mayoría, realiza un cine de intenciones y no de intencionalidades, por llamar de alguna manera una cierta forma de enfrentarse al hecho cinematográfico hoy en día».

Exactamente por esta definición de carácter en sus películas, como por la dificultad con la que se le pedía al intentar hacerse un hueco en el manuscrito que supone la industria del cine, su obra puede demostrarse la de



►► Borau, atrapado leyendo de su propio estilo.

RECONOCIMIENTOS

«Pas paradójico esta, que rinde homenajes cuando alguien se retira y que sin embargo es incapaz de apostar por él cuando trabaja»

IDENTIDAD

«Se reinventó en cada uno de sus textos filmicos, para seguir siendo el mismo, único en cada uno de los ojos de los espectadores»

un cine de autor. Y es que a pesar de que esta demostración no le gustara al propio José Luis Borau, o la adecuada si se acepta que en todos sus textos filmicos existe una visión del cine diferenciada y particular como es la suya propia. No se trata de un autor atípico, sino un autor rompedor en la atipicidad de los personajes y de géneros, en su multiplicación y elaboración, con un lenguaje metafórico, que no se construye a través de olvidados y complacencias al público. Un cine abierto, que juega con un lenguaje universal, necesitado como la elaboración personal del de *El día de Aragón* o el de *La Sábta*, dragón

devorador de hombres y que buscaba un público complaciente. Y ese es Borau, un autor que se reinventa en cada uno de sus textos filmicos, para seguir siendo el mismo, único en cada uno de los ojos de los espectadores que se atrevieron y se atrevieron a buscar un cine como receptores activos. Un autor que en los ojos de este espectador, acabó encajando en ese lenguaje único, a modo de un hábitat capaz de atraer al Saturno de la industria cinematográfica devorador de películas independientes. En su configuración de un lenguaje de víctimas y verdugos, donde la moral y la sexualidad no brillan por su ausencia, bajo una atmósfera repressiva, donde podemos encontrar su identidad vinculada a sus obsesivos narrativas.

donde la moral y la sexualidad no brillan por su ausencia, bajo una atmósfera repressiva, donde podemos encontrar su identidad vinculada a sus obsesivos narrativas.

ESPECIALMENTE significativo resulta la afirmación del autor en la guía de los Goya con respecto a la entrega del mismo: «Cine que han sido justo al decirme (el Goya), pero la verdad es que no me lo esperaba. Las películas que hago son películas difíciles, por lo menos para los críticos, no hechos a contrarrollo como algunos han dicho, pero poco complacientes. Lo es una película dura, sincera, sin ningún truco, sin ningún adorno, un poco hecha a la aragonesa. Intimos indagando así es un poco difícil recibir ningún premio».

Si en general en el cine algunos códigos-estereotipo son comunes a todas las películas, así como otros pertenecen a un determinado género, en Borau, estas se adecúan a una posición ética sobre la representatividad, en suencia de *El día de Aragón* y *El día de Aragón*, subrayando la ley fundamental de pleno contrapunto en el protagonismo del montaje y la construcción de metáforas visuales tan simbólicas como cargadas de valor sentimental. Códigos que no sólo se relacionan en un conjunto, en un todo, en una sucesión, en una película sino en el conjunto de

películas y cuentos, de sus trabajos de productor y de editor, de tal modo que pueden sentirse y leerse como un todo, que no es más que un lenguaje horizontal y ese hombre hecho por, para, desde y con el cine.

Por último, recoge las palabras del propio Borau en el ensayo *Wittgenstein*, citaba a Heidegger cuando decía en el poder de un país lo que determina quienes son grandes escritores. Confiamos a esto, se puede decir que en este caso el poder de este país no ha dado cabida de una forma definitiva a Borau, un solitario luchador, expectado lejano de su propio estilo, que admita su fama a lo largo de más de cincuenta años. Claro es que su talento ha ganado recientemente un importante reconocimiento, tanto a nivel institucional como de crítica. A todo ello Borau permanencia en gran medida ajeno, indolente a cualquier tumulto publicitario y al clamoroso ruido de la fama, tan perseguida y deseada por tantos que buscan en el éxito el único fin, olvidando en su camino la búsqueda de la resolución de una obra bien hecha. Más paradójico está, que rinde homenajes cuando alguien se retira del cine y que sin embargo es incapaz de apostar por él cuando trabaja. Poco se recuerda al Borau que no fue solo uno de los grandes directores del cine español, sino uno de sus grandes escritores, que trabajó junto a Rafael Azcona en un último proyecto que nunca encontró productor. ¿A quién le podrá interesar un tipo de cine tan personal y auténtico en la manifiesta que tiene a transmitir nuestra vida?

Y TERMINO terrino, consciente de que cabría añadir tantas cosas que se quedan guardadas en esa caja, de recuerdos, pero con la expectativa de tratar al lector de este artículo a que se atreva a acercarse a Borau alguien que siempre ha respetado la capacidad crítica del receptor, ya sea en su obra literaria como en su cine, de la mejor forma que se puede hacer: un temario por un temario. No sólo el mundo del cine, de las letras y de la crítica está de lo más, sino la propia RAE, reconocimiento de su trayectoria, todo un sustituto a la falta de Fernando Bermejo Gómez, para su millón E, que ahora ya para siempre, llevará esta E de Borau.

ANEXO II

Carta de José Luis Borau. 31 de julio de 2009.

Mi querido amigo:

En primer lugar debo pedir disculpas por el enorme retraso con el que envió los comentarios que me pedías para tu tesis.

En segundo, he de manifestarte también mi sorpresa ante la minuciosidad y el esfuerzo con el que sin duda has trabajado. Siempre me asombra que haya quien se tome tanto trabajo por el trabajo de uno. Hacía las películas para mí, sin preocuparme demasiado por resultar accesible, ni menos aún halagar al “respetable”.

Y paso a enumerar algunas cuestiones originadas por la lectura [...]. ¿Por qué no las pones?

*Adjunto los libros aparecidos recientemente sobre Furtivos y un ejemplar de la revista Turia, que pueden venirte bien a efectos de completar la bibliografía o, incluso, de ampliar tus opiniones sobre el tema general de tu tesis.**

Con mi gratitud por el imponente trabajo que te has tomado en favor mío, va también un fuerte abrazo.

* El comienzo de esta tesis se remonta a 2008. Envié a Borau el primer manuscrito al año siguiente, recibiendo entonces su primera carta, momento que coincidiría con la aparición de estas publicaciones.

ANEXO III

Trabajo didáctico

*Te esfuerzas por leer qué está escrito en el lomo de las encuadernaciones, aun cuando sepas que es inútil, porque es una escritura para ti indescifrable*⁹²⁹.

Consideraciones previas

El siguiente anexo recoge un caso práctico sobre la recepción de los filmes de Borau, realizado en el Colegio “Miguel de Cervantes” en Bucarest, durante mi estancia como profesor. Antes de comenzar su análisis cabría advertir que se trata de un público “no modélico”, por pertenecer a otra cultura y, por tanto, con más dificultades para descifrar no sólo los objetos lingüísticos sino cualquier mensaje incluido en oraciones o términos aislados. Sin embargo, como apuntaremos posteriormente, el nivel de español de los alumnos –un C1 en el Marco Común Europeo de Referencia y algunos con un C2– así como sus conocimientos culturales sobre España eran amplios, hasta tal punto que puede cuestionarse si estaban mejor o peor preparados que algunos de los alumnos españoles para comprender los distintos símbolos culturales que aparecían en el discurso narrativo⁹³⁰.

El hecho de que sea un receptor homogéneo, ya que, en su condición de alumnos, todos tienen la misma edad y una misma o parecida cultura, exige también cuestionarse las posibilidades de limitar el estudio a un destinatario modelo, en el caso hipotético de que este pueda existir. Así como Umberto Eco apuntaba que “una expresión sigue siendo un *“flatus vocis”* mientras no se le pone en correlación”, el cine en general no puede dejar de buscar esa conexión con el receptor modelo, a pesar de no

⁹²⁹ Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, traducido por Esther Benítez, Madrid, Siruela, 1999, p. 250.

⁹³⁰ J. Álvarez Valadés y M. L. Gómez Sacristán han señalado la dificultad de comprensión que puede implicar, ya que va dirigido a nativos. Sin embargo, las mismas autoras recuerdan la teoría del *input*, según la cual la adquisición se produce cuando los datos a los que se expone al aprendiz superan tan sólo en cierto grado de dificultad el nivel de competencia que este tiene. En *El cine en la clase de ELE: El hijo de la novia*, en *Revista Digital redELE*, 1 (2004), p. 1. Por otra parte, y a pesar de no creer que fuera necesario, se apoyó la comprensión del alumno con subtítulos.

dejar de ser utópica y más en un medio masivo como el cine⁹³¹. En cualquier caso, a la hora de analizar la manera de percibir las películas, si la colaboración interpretativa es parte del texto, definitivamente este no estará completo hasta que no se analice el cuándo, cómo y desde dónde se interpreta. Podríamos decir que el cine de Borau es más moderno cuanto menos innovador es y más contemporáneo cuanto mayor es su deseo de conectar con un lenguaje universal, volcado en contar historias auténticas y, por tanto, con temas universales, rastreables en otras culturas.

No se niega así la ayuda o el impedimento de signos y símbolos culturales compartidos, ya que se puede trascender el flujo de mensajes sociales, sino que se subraya cómo un espectador competente podrá desmontar el recorrido simbólico que el emisor le propone a través de la trama textual y descubrir los principios de su estrategia comunicativa. En cambio, el espectador con menos capacidad, habilidad lectora o más ingenuo, terminará por cerrar el discurso cinematográfico de manera inadecuada. El desarrollo de este análisis de los textos fílmicos, como conversación paritaria tanto por las situaciones concretas en las que se realiza el intercambio, como por el éxito o fracaso de ese proceso comunicacional.

Si partimos de un “sujeto receptor empírico” más que de un “sujeto enunciador modelo”, construido por el espectador en relación con el impacto del texto y su trabajo sobre el mismo, obtendremos un tipo de respuestas en un marco más aséptico, y además no descuidaremos el estudio de la posible internacionalización o universalización de las historias de Borau. Se pretende así abordar el texto desde la recepción, sin el resto de componentes que tienden a estar implícitos en él desde la perspectiva del cine como producto que debe venderse. Dado que el texto fílmico prevé el acercamiento a un público que permita integrarse en el *mundo borauiano* propuesto y, en cierta medida, converse con su historia –es decir, con el sujeto transmisor empírico del texto y no con el sujeto enunciador inscrito en el mismo– se plantearán dos prototipos de espectadores, a saber:

- El asistencial, que permanece fuera del texto, situándose ante él de manera pasiva.
- El participativo, que contribuye a la interpretación del texto, introduciéndose en él de manera activa.

⁹³¹ Umberto Eco, *op. cit* (1987).

Los textos de Borau aportan una gran riqueza de matices narrativos, por lo que en un estudio que no esté “contaminado” por el paradigma del cine-industria, se obtendrá mayor profundización y posibilidades. Atender a la participación del espectador, en un momento tan convulso como el que se vivía en España cuando se estrenó *Furtivos*, puede resultar más difícil de interpretar sin el adecuado contexto histórico. Sin embargo, al desconocer al autor, la crítica y las opiniones vertidas sobre el mismo, se aísla el texto de otros componentes y, por tanto, se produce con mayor rigor la recepción. En cualquier caso, somos conscientes de que esta selección de público supone, en primer lugar, incrementar la función interpretativa que ha imperado en todo el trabajo realizado hasta ahora, al partir de mi posicionamiento como lector; y, en segundo lugar, apostar por el tipo de receptor al que no se está acostumbrado y que puede ser interpretado como mejor o peor preparado para participar en el proceso comunicativo de una manera activa.

Ejercicio práctico

Parece evidente que para abordar el análisis textual, es necesario un alejamiento respecto a la forma en que percibimos un determinado film. A pesar de ello en el ejercicio práctico se ha intentado que los espectadores, ante todo pudieran enfrentarse a los filmes desde una experiencia sensitiva, consciente de que un énfasis sobre la actitud analítica, podía menoscabar la fascinación que ejercen las imágenes y su sonido, pasando de objeto de placer a ser objeto de estudio. No obstante, se parte de la idea de que es posible conseguir una equidistancia óptima que aúna el placer estético con el análisis ya que, como ejemplifica esta tesis, el placer puede aumentar por la vía de la razón.

Mi propósito, como es lógico, no era que el alumno acabara apasionado por el cine del director, sino animarle a identificar los códigos cinematográficos de modo que le permitiera desvelar la intencionalidad, tanto en la forma como en el fondo, del mensaje cinematográfico, separando su aspecto más puramente denotativo de su trasfondo connotativo. Siguiendo parcialmente el libro de David Bordwell y Kristin Thompson, "El arte cinematográfico", propuse un recorrido por parte del alumno que fuera desde la descripción hasta la interpretación, desglosando los aspectos formales del

texto fílmico de una manera conjunta entre la descripción y la interpretación⁹³². Como Francesco Casetti y Federico di Chio han ejemplificado, al igual que un niño monta y desmonta un juguete, con la intención de saber de qué está hecho y cuál es su estructura interna o mecanismo, se ha de proceder con un texto fílmico⁹³³.

Objetivos y metodología

El problema de elaborar un ejercicio práctico de estas características radica en determinar cuál es la capacidad del espectador para comprender e interpretar la información. El receptor, al visualizar una película, pone en relación tres elementos: el texto, los sistemas de conocimiento y la realidad; por lo que el proceso de "comprender" significa tener en cuenta factores complejos que no se limitan a la conexión que se establece entre espectador/texto. Lo difícil es saber si el espectador aplica los mismos esquemas mentales de su realidad inmediata a la proporcionada por el cine. Al margen de planteamientos teóricos y referencias bibliográficas, en todo este proceso, son interesantes los análisis para determinar las tareas que el receptor realiza cuando consume productos mediales, en concreto cuando está sentado frente a una pantalla, aceptando variables como la *selectividad* o la *intencionalidad*. Existen diversos métodos sobre el uso del cine como elemento de estudio en las aulas, ya sea para trabajar sobre un texto fílmico determinado, propiciando reflexiones sobre él o bien de manera transversal, para integrarlo en la enseñanza docente.

El alumnado que se prestó a este trabajo había visto ya algunas películas, comentadas en el aula, como *Un chien andalou* (1929) y *Tristana* (1970) de Buñuel o la ya citada, *El verdugo* de Berlanga, y era consciente de que su visualización y su trabajo posterior sobre el texto fílmico se vinculaba a un curso optativo, extraescolar y gratuito, que no implicaba ningún tipo de nota. Con la última película citada, se estableció un debate más a fondo que promoviera de forma directa su opinión, presentando, tras su visualización, un pequeño cuestionario que el alumno debía rellenar en su casa. Ante la escasez de comentarios obtenidos en el mismo, debido en gran parte a la terquedad de los estudiantes por mostrar su opinión, me acerqué a modelos más abiertos que dieran una mayor libertad al alumno para expresar sus puntos de vista, de

⁹³² David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, trad. de Yolanda Fontal Rueda, Madrid, Comunicación, 1995.

⁹³³ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.

ahí que enfatizara la necesidad de dejar constancia de que las opiniones no estaban vinculadas a la nota.

Se trataba de plantear un discurso crítico, con el fin de aprender a mirar y posteriormente, realizar una crítica del texto visualizado. La idea era centrarse en la codificación y descodificación de la película por parte del espectador, sin cohibir la opinión del mismo y aprovechar dicha visualización tanto en el campo de la docencia como en el de la investigación⁹³⁴. En este aspecto, el análisis de las asociaciones y pensamientos en los receptores partía de la idea ya subrayada de que si bien todo discurso fílmico-narrativo y todo montaje está reorganizado en función de una selección de acontecimientos, ordenados con precisión, con la intención de provocar un determinado efecto, este dependerá, en última instancia, de la experiencia y libre asociación del espectador. Los alumnos que participaron fueron 35, de los cuales 20 eran mujeres y 15 hombres, de dos clases del Liceo “Miguel de Cervantes” de Bucarest, con un nivel muy alto de español (prácticamente bilingües) y con edades entre los 18 y 19 años⁹³⁵. El texto fue visualizado en el salón de actos del colegio, en un entorno adecuado, por la ausencia de ruido, y sobre una pantalla de dimensiones medianas. Los alumnos tenían libertad de opinión, al asumir que lo importante era poder argumentarla, independientemente de la ideología y de las circunstancias particulares de cada uno de ellos.

Para conseguir una opinión libre y fundada del alumno, se insistió tanto en la función de la calidad artística del texto fílmico, como en la posibilidad de defenderlo o criticarlo por la empatía o ausencia de la misma. Por otra parte, las películas presentadas no se mostraron como obras de calidad, evitando dar cualquier tipo de información sobre ellas y se insistió en que se trataba de un ejercicio práctico, que se podía hacer con

⁹³⁴ El trabajo no pretende ser un estudio semiótico, pues sólo toma algunos datos sobre el análisis del significado de los signos en el seno de la vida social, sin profundizar en la investigación de los orígenes y nacimiento de estos. En cuanto a la vinculación docente, se utilizó también como herramienta para consolidar la lengua española (C1 en el Marco Común Europeo de Referencia), temas de historia, arte, cultura y civilización españolas.

⁹³⁵ Cabe apuntar, a modo de agradecimiento, cómo este trabajo habría sido imposible sin la ayuda del Liceo Cervantes y del propio alumnado de XII C y D (denominación de las respectivas clases). Otras propuestas similares son las desarrolladas por la Filmoteca de Zaragoza, la cual, por ejemplo, en 2014 invitó a los alumnos del I.E.S. “Pedro de Luna” a ver *Furtivos* acompañados por Ángel Gonzalvo, el responsable del programa “Un día de cine”. En el coloquio que se realizó posteriormente, contextualizando la película en la época histórica en la que fue realizada, los alumnos subrayaron la violencia, especialmente contra los animales. También algunos de los asistentes echaron en falta una banda sonora de mayor tensión.

cualquier tipo de trabajo cinematográfico, por lo que la selección de las películas no tenía por qué responder a su calidad⁹³⁶. Como es lógico, un estudio exhaustivo debería exhibir todos los textos fílmicos de Borau; sin embargo, por cuestiones técnicas, no se pudo proceder a la visualización de *La Sabina*. En cuanto a *Río abajo/On the line* fue puesta en V.O.S.E. (Versión Original con Subtítulos en Español) y tuvo un significativo menor número de público, precisamente porque el alumno prefería verla en español que subtitulada. Por último, con el fin de obtener los datos necesarios para su posterior análisis, antes del comienzo de *Hay que matar a B, Furtivos, Río abajo/On the line, Tata mía, Niño nadie y Leo* se repartió el cuestionario para ser cumplimentado al final. El alumno tenía la oportunidad de llevarse las hojas a casa para rellenarlas con más tranquilidad. Las cuestiones eran las siguientes:

- **Sinopsis del argumento**, más o menos detallada, que sirviera para apreciar lo que había comprendido el alumno. Junto al resumen, tenían que comentar **el género del texto**, e intentar dar una **definición del mismo**. Para ello, se les solicitó que indicaran si era una historia de amor (dándoles detalles sobre si se podría definir como drama o melodrama, explicándoles las diferencias pertinentes), o si se trataba, por ejemplo, de una película de terror o de un *western*.
- **Opinión crítica** a partir de una triple separación de los elementos estéticos (color, diálogos, iluminación, montaje, música...), dialécticos (intenciones del autor y respuestas del público) y éticos de la obra. ¿Cuáles son las secuencias que más te han gustado y cuáles las que menos? ¿Qué crees que quería decir el autor? ¿Crees que has comprendido la película visualizada?
- **Interpretaciones y conclusiones**, valorando del 1 al 10 los textos fílmicos en cuestión. Se explicó que un 1 respondería a una de las peores películas vistas y 10 a la mejor o una de las mejores (la puntuación del 1 al 10 es a la que están acostumbrados los estudiantes en Rumanía). ¿Se trata de historias verosímiles? ¿Te has sentido identificado con algún personaje? ¿Qué película te ha gustado más, cuál ha sido tu personaje preferido, crees que es un cine comercial y cuál crees que es el estilo del autor?

Tras la visualización de la última película que se proyectó, *Leo*, se pidió un trabajo más amplio donde se plasmaran las conclusiones sobre el discurso mantenido

⁹³⁶ Cabe precisar que, al abordar la recepción de los textos de Borau, nos situamos del lado del postulado de Jacques Aumont, que entiende la necesidad de evitar realizar análisis aplicando ciegamente una teoría previamente establecida. Para ello se ha intentado rehuir de toda aquella significación que no sea extraída directamente del texto y privilegiar el sujeto, el autor, como origen exclusivo de la significación. Como apunta el citado autor, con el fin de prevenir el exceso, es necesario el control basado en el establecimiento –como límite– de una pertinencia; por lo que, dentro de lo posible, intentaremos permanecer fieles a esta intencionalidad. Para más datos, consúltese Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, p. 86.

por el autor a lo largo de los textos. Posteriormente, habiendo leído ya los resultados, opté por establecer una comunicación más fluida con los alumnos, para conseguir una mayor información sobre su manera de ver e interpretar el texto fílmico.

Datos obtenidos

En las sinopsis que realizaron de las películas mostraron indefinición y confusión en *Niño nadie* y en *Tata mía*. En esta última, muchos se quedaron sin entender los lazos familiares, como que la Tata había tenido relaciones con el general Goicoechea. En cuanto a la identificación del género, en *Niño nadie*, sorprendentemente, muy pocos fueron los que apuntaron la comedia (7), mientras que muchos no contestaron la pregunta o mezclaron los géneros y un número importante lo apuntó como drama (4). En el caso de *Leo*, todos, excepto uno, que no anotó nada, lo consideraron un drama, mientras que en *Hay que matar a B* todos coincidieron en calificarlo de género negro o *thriller*. Esta idea se hace especialmente significativa porque denota la desubicación del espectador ante un texto que presenta una evidente mezcla de géneros. Los alumnos fueron incapaces de concretar el género de *Tata mía* y *Furtivos*, identificando la primera como comedia dramática y la segunda como *thriller*, o simplemente película simbólica; si bien, en este último caso, coincidían en que se trataba de un texto netamente español. Llama la atención que los espectadores lo perciban, sin tener antes constancia de la repercusión de *Furtivos* como texto fílmico especialmente simbólico. Así, a pesar de no entenderse todas las lecturas posibles de la película, se apreció una mayor sugerencia, quizá en su sutileza; mientras que en *Niño nadie*, aunque la consideraron compleja, no les pareció tan simbólica.

En general, la crítica realizada por los alumnos era bastante abstracta y mostraba a veces confusiones importantes en la comprensión del texto. En *Niño nadie* opinaban que no se entendía la obra, poniendo de relieve su heterogeneidad temática. Conviene no olvidar que el propio autor se había aventurado a decir, en alguna ocasión, que, en cierta forma, esta estaba “dominada por la confusión y el caos”⁹³⁷. En *Leo*, igual que en *Furtivos*, se apuntaba que la historia era oscura, con personajes siniestros y atmósferas inquietantes; algo que, en parte, en el caso de la última película dirigida por Borau, puede llamar la atención, ya que la atmósfera es un extrarradio y por tanto, en teoría, algo que tendría que ser, si no relativamente cercano, al menos sí conocido. Un gran

⁹³⁷ Angulo y Santamarina, *op. cit.*, p. 177.

número de alumnos apuntó las características del color como elemento predominante en el texto fílmico. De todas formas, si a la hora de hablar del contexto en los que se mueven los personajes, el tono más dulce se subraya en *Tata mía*, no es en *Leo*, sino en *Furtivos* donde destacan una naturaleza y una ambiente opresivos y peligrosos. Esta última película, en conversaciones posteriores con los estudiantes, es la que imprime en ellos una mayor fuerza evocadora, a partir de las imágenes, permaneciendo en su memoria con mayor nitidez.

Filmes	Nº de espectadores
<i>Hay que matar a B</i>	(17)
<i>Furtivos</i>	(25)
<i>Río abajo/On the line</i>	(13)
<i>Tata mía</i>	(24)
<i>Niño nadie</i>	(22)

La secuencia o situación que menos gustó de cada uno de los textos fue la siguiente:

- En *Hay que matar a B*, el hecho de que no pudieran acabar juntos los enamorados (17).
- En *Furtivos*, la polémica escena de Martina, cuando, tras haber sido echada por Ángel de la habitación y de su cama, para compartirla con Milagros, se emborracha en soledad y desata su ira contra una loba, a la que mata de un estacazo (11); así como la relación sexual entre la madre y el hijo (6). Mientras 10 estudiantes apuntaban por un final más feliz y cerrado (2 alumnos repetían 2 puntos distintos).
- En *Río abajo/On the line*, la relación sexual de Mitch con Engracia (13).
- En *Tata mía*, prácticamente nadie de la clase optó por una escena.
- En *Niño nadie*, la secuencia del intento frustrado de abuso sexual por parte del personaje principal supuso, ante la crudeza y la excesiva violencia, que algunos espectadores (8) salieran de la sala, sin llegar a entender el motivo de la misma; si bien, es curioso que el final también disgustara al alumnado (5).
- En *Leo*, la posible relación incestuosa del viejo maestro de artes marciales y su hijastra (12 personas), mientras que otros pocos desaprobaban el final (5, demasiado abierto para ellos), frente al resto (no sabe, no contesta). Nadie apuntó el asesinato de Gabo.

Respecto a la valoración del texto, en una escala del 1 al 10 (1 significa una película horrible y 10 extraordinaria), los datos extraídos son los siguientes:

	Media	Nota más alta	Nota más baja
<i>Hay que matar a B</i>	6.8	10	5
<i>Furtivos</i>	7.9	9.6	4.5
<i>Río abajo/On the line</i>	7.3	8.5	5.6
<i>Tata mía</i>	8	9.5	7
<i>Niño nadie</i>	4.1	7	2
<i>Leo</i>	8.2	9.2	7.6

Como puede verse en la tabla, *Hay que matar a B* alcanza la nota más alta, un 10, mientras que *Niño nadie* obtiene la más baja, un 2. La valoración es bastante uniforme, aunque existen importantes diferencias en algunos alumnos al calificar *Furtivos*, *Hay que matar a B* y *Niño nadie*, con una desigualdad de hasta cinco puntos, siendo la puntuación más baja un 2 y la más alta un 7.5. A la pregunta de qué película recomendarían, todos respondieron que aconsejarían *Furtivos* y *Leo*, mientras que uno no recomendaría *Hay que matar a B*. Como dato adicional, *Niño nadie* sólo fue recomendada por 9 de los 22 alumnos que la visualizaron.

Por su parte, el guion y dirección mantienen prácticamente la misma valoración, si bien la más apreciada de todas es *Furtivos*, seguida de *Leo*. *Niño nadie* se recupera en parte:

	Dirección	Guion
<i>Hay que matar a B</i>	7.4	7
<i>Furtivos</i>	9.5	9.6
<i>Río abajo/On the line</i>	7.2	8.5
<i>Tata mía</i>	8.1	9
<i>Niño nadie</i>	6.2	6.5
<i>Leo</i>	9	8.8

En cuanto a la verosimilitud de las historias, *Niño nadie* fue la más criticada, mientras que las otras gozaron de gran aceptación, destacando *Furtivos* y *Leo*. Por último, el personaje de Evelio en *Niño nadie* es con el que menos se sintieron

identificados los espectadores (0), y Salva de *Leo* es el que más empatía alcanza (9), seguidos de Chuck (4), Pal Kovak (2) y Ángel de *Furtivos* (1)⁹³⁸. Por su parte, las chicas se inclinaban por el personaje femenino de *Leo* (12), luego por Milagros de *Furtivos* (7), por Susana de *Hay que matar a B* (2) y Elvira de *Tata mía* (1). Esta falta de identificación con la Tata puede responder a su situación en el texto filmico y a su edad, y en el caso de Susana a que no esté tan caracterizada como Leo. En el cuestionario se preguntó por el personaje que más les había gustado de toda la obra de Borau, pudiendo ser por razones negativas o positivas, explicando muy brevemente la respuesta. Los datos obtenidos fueron los siguientes:

	Número de alumnos
Leo (<i>Leo</i>)	14
Tata (<i>Tata mía</i>)	8
Pipo (<i>Leo</i>)	3
El tío Bordetas (<i>Tata mía</i>)	3
Salva (<i>Leo</i>)	2
Chuck (<i>Río abajo/On the line</i>)	2
Pal (<i>Hay que matar a B</i>)	1
Ángel (<i>Furtivos</i>)	1
Martina (<i>Furtivos</i>)	1
Milagros (<i>Furtivos</i>)	1

El personaje que más gusta, como se puede apreciar, es Leo, precisamente con el que más empatizan, algo probablemente vinculado también a la edad del espectador. En *Tata mía*, optan por resaltar el personaje de Tata, que convive con el tío Bordetas, dato en absoluto insignificante si se tiene en cuenta el tiempo que este último sale en la pantalla. Del mismo modo llama la atención no tanto la inclusión de Pipo como la de Pal. Los alumnos puntúan al autor con un promedio del 8.2, sorprendentemente con una valoración más alta que sus textos filmicos. La nota más baja fue 6.2 y la más alta 9.7.

Análisis de los datos

A partir de los resultados obtenidos, se puede afirmar que el espectador que no conoce nada sobre el director y el tipo de film que va a visualizar, se muestra mucho más permeable al texto. Como se preveía, en la crítica de los espectadores, *Niño nadie*

⁹³⁸ Existen 21 casos, ya que uno de los entrevistados puso dos personajes, Salva de *Leo* y Ángel de *Furtivos*.

es la menos valorada, mientras que la más apreciada es *Tata mía*⁹³⁹; lo que se corresponde también con la opinión de la crítica especializada. Para el espectador, el primer film mencionado es una obra coral sin un argumento o hilo conductor claro y con cierto refinamiento en el humor, lo que provoca que no la entienda bien; mientras que en el segundo, aunque también cuenta con múltiples personajes, estos le resultan mejor definidos, valorando además la originalidad de la historia. En cualquier caso, *Niño nadie*, como la búsqueda del sentido de la vida por parte de “un páñfio” que sigue la senda de un pensador sin oficio ni beneficio, se queda entre la reflexión filosófica meramente retórica y la comedia pseudosurrealista, generando una mixtura cuanto menos chocante para el público, incapaz de identificarse con algún personaje del film. Esto hace que la película no guste, algo que, en parte, explicaría su batacazo comercial. *Niño nadie* es el texto fílmico que Borau quería hacer, pero no el que el espectador (de entonces y ahora) desea contemplar.

Siguiendo con los datos obtenidos, en la cuestión referente a la comprensión del texto, los alumnos parecen entender mejor *Leo*, seguida de *Hay que matar a B*, pero se muestran confusos con *Furtivos* o *Tata mía* y coinciden en señalar que *Niño nadie* alcanza cierta abstracción. Cabría preguntarse si esta abstracción daña el conjunto total de la película o si simplemente no llega a ser comprendida por la mayoría del público. Por otra parte, resulta paradójico que, al indagar en la comprensión de filmes como *Furtivos*, una gran parte de los estudiantes que indicaban que la habían entendido bien, no habían captado la noción de *lo furtivo*, o por asombroso que pueda parecer, en el caso de dos de ellos, la relación incestuosa entre la madre y el hijo. Llama la atención que *Furtivos* quede por debajo de *Leo* o *Tata mía*. El motivo puede ser que *Leo* es un texto extrañamente cercano al alumno, siendo una metáfora de la sociedad moderna, frente a la de *Furtivos*, más antigua. En cuanto al caso de *Tata mía*, sorprende cómo el personaje interpretado por Imperio Argentina alcanzó su máximo reconocimiento, quizá

⁹³⁹ En la proyección de la misma, un alumno se fue justo en un momento polémico, en el que el personaje de Evelio, interpretado por Rafael Álvarez “el Brujo”, intenta forzar a Asun (Iciar Bollain). A posteriori, cuando le pregunté por lo sucedido, me comentó que ver imágenes como aquellas contravenía a sus principios religiosos (cristianos ortodoxos, en su caso). Su comentario—ya que la secuencia no resultaba sensual en absoluto, sino violenta— me hizo plantearme la posibilidad de que el texto, al margen de la lectura adecuada que se hiciera sobre el mismo, podía haber herido la sensibilidad de algún espectador. Evidentemente, no se trata aquí de legitimar al autor por usar ciertos temas o motivos, algo incuestionable desde la perspectiva de la creación, más bien lo que se pretende es atestiguar que la austeridad con que toca ciertos temas -en la frontera con lo que está bien y lo tolerado, su realismo de tendencia naturalista, la mezcla de géneros y temas, la convivencia del humor, la crueldad y la piedad- desorienta a un tipo de espectador hasta el punto de sentirse “atacado”.

porque se trataba de estudiantes extranjeros interesados por el lenguaje, el paisaje y los cantos populares que se respiran en esta película. Respecto a la interpretación, coincidieron con la crítica especializada, apuntando los papeles de Peter/Perico (Xavier Elorriaga en *Tata mía*), “el Cuqui” (Felipe Solano en *Furtivos*) y el gobernador civil (el propio José Luis Borau), aunque también se nota en sus apreciaciones la antipatía que desprenden ciertos personajes, como el sacerdote José Mari (Chema de Miguel), Evelio (Rafael Álvarez “el Brujo” en *Niño nadie*) y Gabo (Valey Jevlinski en *Leo*).

Junto al poco gusto que el alumno experimenta por filmes diferentes y desasosegantes, que muestran relaciones humanas muchas veces enfermizas, que vinculan o atan a los personajes a su pasado, se evidencia un rechazo por los finales abiertos y un distanciamiento en la expresión de las relaciones sexuales, violentas o incestuosas, tan presentes en los textos fílmicos de Borau. En este sentido, el último día, al comentar con los alumnos que la perversión sexual ha sido un elemento que muchos cineastas han añadido, y que son situaciones límites que el director usa para definir a los personajes y plantear cuestiones al borde del precipicio ético, se estableció un largo debate en el que se advirtió cómo a algunos les molestaba más el hecho de que se trastocara la familia que otras situaciones o imágenes de violencia explícita en la pantalla. Se observa, pues, que hay espectadores que no están dispuestos a entender y mucho menos a aprobar una representación que transgreda ciertos valores o pilares culturales y sociales, como la institución familiar, algo que, al topar con el tabú, imposibilita otras lecturas.

Es interesante señalar que los temas en torno al sexo, a pesar de estar muy presentes en el cine de los años setenta -como manera de revisar el cine negro clásico, para pasar a ser un ingrediente casi habitual y a veces esencial en los intentos posteriores de los ochenta y noventa- siguen siendo rechazados si no se presentan bajo modelos más convencionales⁹⁴⁰. Salvo en casos excepcionales, su aparición en muchos argumentos se ha justificado más por la necesidad de satisfacer a productores y público, que como recurso para recrear una determinada atmósfera (ante la incapacidad de hacerlo con otros medios, quizá más sutiles). Sin embargo, el autor utiliza este tema de manera distinta a los gustos de las masas y de los intereses industriales, con tintes

⁹⁴⁰ Como *Chinatown* (1974) de Roman Polanski (1974), en Estados Unidos, y *Asesino implacable* (*Get Carter*, 1971) de Mike Hodges, en Gran Bretaña, por citar dos referencias primordiales.

netamente heterodoxos, para definir inseguridades y caracterizar a sus personajes. Esta reflexión no es baladí, pues en ella se pueden entrever los gustos del público por un cine más convencional, en su definición de receptor conservador, que prefiere ver la misma película contada de manera distinta. Frente a filmes convencionales, en los que la familia ha de superar algunos inconvenientes para al final seguir unida, los textos filmicos de Borau parten de una representación aparentemente convencional del paradigma familiar para pronto presentar un desequilibrio endémico, generalmente de calado metafórico. Nos encontramos ante estructuras y perspectivas filmicas opuestas entre las del cine comercial –hecho para el gran público, con planteamientos iniciales en los que la familia no existe y que acaba con la consecuente evolución hacia una familia feliz– y las del cine de autor, que parte de una aparente estabilidad familiar, para desvelar sus entrañas, mostrando la soledad y la tiranía de sus integrantes.

No cabe duda de que existe diferencias, a veces diametralmente opuestas, entre la búsqueda de un tipo de espectador por parte del emisor y las expectativas del espectador-receptor real. Aunque la obra de Borau podría ser potencialmente vendible en cuanto a su estructura narrativa –historias bajo el armazón de un guion aristotélico (introducción, nudo y desenlace)–, la dificultad estriba en que sus textos filmicos acaban resolviéndose sólo parcialmente, persistiendo su predilección por finales abiertos, que exigen la participación del espectador, al que se le insinúan varios caminos de reflexión. Del mismo modo, esta dificultad en el mercado es incrementada por su propensión por la mezcla de géneros, algo que apuntaron los alumnos, fundamentalmente en *Hay que matar a B*, coincidiendo con la opinión del propio Borau: “*Hay que matar a B*, resultaba una película de vuelta de todo, que se parecía a una de aventuras, a una policíaca, y no era nada de todo eso...”⁹⁴¹.

Si consideramos *Hay que matar a B* como objeto de estudio, podemos apreciar que el relato llega a “engancharse al receptor”, entre otras cosas porque fluye con gran fuerza, gradualmente, hasta llegar a su clímax final, haciendo gala de una gran capacidad narrativa por parte de su autor. Esta fuerza narrativa es la que llega al espectador, quien no siempre es capaz de captar el estilo lingüístico tan cuidado que se le presenta y en el que no subyace un intento de autoafirmación por parte del director, sino precisamente la intencionalidad de servir de herramienta a la historia contada. En

⁹⁴¹ José Luis Borau, “Entrevista con Maruja Torres”, *Nuevo Fotogramas*, 1461 (1976).

efecto, tras visualizar el texto fílmico y haber obtenido la información pertinente, me interesé por el punto de vista de la planificación. Ninguno de los alumnos se percató del meticuloso cuidado al que Borau somete la disposición y ubicación de la cámara. Si algunos fueron conscientes del uso de secuencias, planteadas como plano contra plano, y subrayaron su talante narrativo, no lo fueron en la precisión del autor a la hora de supeditar el estado de ánimo de los personajes. Del mismo modo, a pesar de que el film responde a un guion complejo, la mayoría de los alumnos indicaron que se trataba de uno de los textos fílmicos “más sencillos” de Borau. Se entiende así que, probablemente, el receptor de *Hay que matar a B* no percibe la ausencia de retórica cinematográfica, aunque desde el punto de vista de la decodificación, estas unidades discretas y lineales son apreciadas como un todo uniforme y complejo. Dado que la recepción del mensaje/de los mensajes no se determina exclusivamente por su acumulación, sino que se cristaliza también a través de la integración de la información recibida con la experiencia precedente, en una continua dialéctica entre ambas, resulta importante señalar la falta de identificación del espectador, no sólo con los personajes, sino con la temática en general de las obras de Borau, a excepción de *Leo*.

Finalmente, a la hora de dar una visión general de los textos fílmicos del autor, sorprende que, a pesar de que se aprecia una valoración altamente positiva si se tiene en cuenta la puntuación otorgada a cada uno de los filmes, con un promedio de 8.2, los estudiantes valoran el total de la recepción de su cine con un promedio de 6. Los alumnos entienden que el director utiliza un juego metafórico y un discurso interesante, y excepto un grupo minoritario, la mayoría estima que no ha entendido parte de la narrativa cinematográfica de Borau. Del mismo modo, los resultados muestran que las películas visualizadas gozan de una coherencia y unas características propias de un lenguaje personal. Por otra parte, en esa valoración, la nota mínima que se da al autor es alta, por lo que todos los alumnos, gustaran más o menos sus filmes, se percataron de las cualidades de su cine. Tras el trabajo realizado, en la última reunión que tuvimos y siempre intentando moderar, sin subrayar mi opinión ni dar interpretaciones positivas o negativas, el alumno acabó teniendo una idea mucho más importante del director de lo que *a priori* había considerado. Como conclusión, fueron numerosos los estudiantes que apuntaron que de los directores españoles más modernos que conocían (Alejandro

Amenábar y Pedro Almodóvar, fundamentalmente), este autor les había parecido mucho más original y provocador⁹⁴².

Dado que ver cine no es una actividad pasiva, ya que impone al receptor una re-adaptación y elaboración del mensaje para integrarlo a su propia estructura mental, se constata el interés de los alumnos-espectadores por el autor tras la visualización de toda su filmografía; de tal manera, que lo han ido valorando más conforme lo han ido conociendo más. De ahí que la perspectiva general del autor sea superior a la recepción de sus filmes. La pregunta estriba en conocer el modelo de transmisión de la teoría de la comunicación, para saber por qué ciertos mensajes de Borau no llegan al receptor. ¿Existe la posibilidad de construir un espectador pasivo? ¿Tanto difieren los filmes de nuestro autor con el cine si no ya comercial, sí más independiente? Existe alguna peculiaridad discursiva en las películas de Borau, como dilatar los momentos de clímax, pero salvo este aspecto, la narración tiende a fluir sin problemas. En suma, se puede decir que nuestro cineasta logra una estética coherente a lo largo de sus filmes, y desde una perspectiva meramente narratológica, estos funcionan bien, casi como una demostración de virtuosismo cinematográfico. Sin embargo, si la expresividad es lo que se pone en juego, los estudiantes señalan cierto acartonamiento en algunos de sus textos, debido quizá a un celo por no salirse del guion ni de la historia planeada. En cualquier caso, algunos alumnos tienden a perderse en el cúmulo de situaciones que se les ofrece, por su complejidad y por no poder identificarse con la conducta ética planteada en los mismos.

Por otra parte, los estudiantes-receptores que realizaron el trabajo práctico se decantan en general por “el cine de acción”, cuyos personajes principales mantienen una actitud que permite la identificación con los mismos, además de un hilo narrativo muy evidente. Generar este marco comparativo entrevé una dificultad inabarcable tanto por las posibilidades de este trabajo como por su amplitud en sí. Sin embargo, creemos conveniente apostar por una mínima comparación, ya que, por un lado, no consideramos que “el cine de acción” sea propiamente un género, sino que se trata más bien de un tipo de convención popular, usado para clasificar cintas explosivas, con actores populares y

⁹⁴² En este sentido, me impresionó que un alumno de 19 años pudiera ver más provocación en la sutileza del lenguaje de Borau que en la exposición más directa de la que, por ejemplo, hace uso todo Pedro Almodóvar.

con tramas lineales, llenas de opulencia⁹⁴³. Dado que el espectador que efectuó la práctica afirmó su gusto por este tipo de cine, es fácil suponer el escepticismo que *a priori* podía tener al visualizar los filmes de Borau. El “cine de acción” se basa en la espectacularidad de las imágenes, con las consecuentes retahílas de tiroteos, peleas, huidas, explosiones, robos y asaltos. Una trama estereotipada que, simplificando mucho, incluye personajes antagónicos (el héroe/el villano y un personaje secundario cómico), así como una diferenciación de sexo bastante evidente, en el que la mujer tiende a ocupar un lugar pasivo, encarnado por una cara guapa, tan joven como desvalida en la narración⁹⁴⁴.

Conclusiones

Los datos permiten apreciar cómo el receptor considera que existe una hipercodificación tanto en la retórica y en la estilística como en la temática. El público, en general distante del “receptor modélico” (no está dotado de “todos” los conocimientos), considera que existe una dificultad de interpretación ante la multiplicación de temas que hacen que el texto resulte más hermético. Sin embargo, en el caso de *Furtivos*, aunque la simbología es constante y obliga a que el espectador no permanezca pasivo ante el texto, esta dispersión disminuye por su carácter de unidad. Como en el resto de sus textos, se trata de un cine elaborado para la reflexión y la crítica, pero quizá es en *Furtivos* y *Leo* donde el espectador aprecia de manera más evidente un texto coherente, al integrarse todas las subtramas bajo el principio de “no contrariedad”⁹⁴⁵. De esta forma, todos los elementos de la película se mantienen fieles “al ángulo inicial” desde el que se cuenta la historia, compartiendo un denominador común a lo largo de la narración⁹⁴⁶. El concepto de “ángulo inicial” se sustenta en los parámetros expuestos por Luciano Vitacolonna, y ha de ser considerado como un modelo de realidad –es decir, el mundo del texto– que puede ser revelado o manifestado

⁹⁴³ Sobre los géneros audiovisuales puede consultarse la obra de R. Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000 y la de J. L. Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002.

⁹⁴⁴ Basta citar algunos clásicos como Bruce Willis o Sylvester Stallone en los Estados Unidos; Jean-Claude Van Damme o más recientemente Jean Reno o Jason Statham en Europa, y Chow Yun-Fat, Jet Li o Jackie Chan en Asia. De igual manera, el nombre de ciertas actrices tiene una gran capacidad de convocatoria; si bien es cierto que, como prueba de la sociedad patriarcal, tiende a ser un menos importante.

⁹⁴⁵ Luciano Vitacolonna, “A propósito de la coherencia textual”, *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, marzo 2002 (<http://lingate.8k.com>)

⁹⁴⁶ Ese “ángulo inicial”, en palabras del propio Borau, sería la idea-núcleo, “la idea que le da unidad, que preside, explica y define cada momento, cada situación y cada personaje de la historia”. En F. Heredero, *op. cit.*, p. 200.

por el lenguaje que el autor emplea. El espectador va haciéndose a ese lenguaje, notándose en las últimas visualizaciones un mayor interés por el texto, así como una mayor curiosidad por sumergirse en el mundo tan personal del director. Cabe pues profundizar en la plasmación visual y dramática de sus imágenes y la relevancia de la acción o la pasividad que otorga a sus narraciones para poder vislumbrar los círculos concéntricos y obsesivos que conforman el conjunto de su filmografía, sus constantes atmósferas claustrofóbicas y endogámicas.

Si en los textos fílmicos en general subyace una visión particular de la historia y de la sociedad, de grupos marginados y de poder, el estudio de la recepción social de la obra de Borau, la interpretación de sus relatos y del sello que los singulariza permite rastrear el tratamiento que se efectúa sobre la realidad y sus convenciones sociales. No pretendo profundizar en la incertidumbre que generan sus textos impredecibles y descarnados, tanto por el espacio de este trabajo como por tratarse de un planteamiento antropológico, que nos obligaría a analizar factores más ocultos de la sociedad y sus representaciones. Pero qué duda cabe que el cine de Borau se vincula con el de autores como Buñuel o Ripstein, tanto por mantener un estilo propio como por ahuyentar de la sala al público asentado en una moral impertérrita e irreductible. A este respecto merece la pena recordar que en todo intercambio comunicativo hay fenómenos que escapan a la simple descripción fílmica, y ello porque en las interacciones entre emisor y receptor no sólo hay que tener en cuenta los aspectos formales, ya que existen otros -algunas veces, no conscientes- que propiciarán el éxito del intercambio comunicativo. Así por ejemplo, entra en juego la percepción de los interlocutores y sus conocimientos y expectativas. Aspectos que forman parte en realidad de unos patrones interiorizados que, de alguna manera, prevén un determinado comportamiento comunicativo. La necesidad de este conocimiento previo, como requisito apriorístico, puede generar una mayor dificultad, al entrelazar no sólo una determinada intertextualidad -la relación coherente entre sus textos fílmicos-, sino las propias narraciones que plantea su filmografía. En este juego de inferencias, conocer la intención del interlocutor se vuelve esencial, puesto que si no se reconoce o interpreta, difícilmente se podrá determinar el éxito o el fracaso de sus mensajes⁹⁴⁷. ¿Cuál es la intención de Borau en sus textos fílmicos y cómo es captada esta por el espectador? Como se ha visto, la intención de

⁹⁴⁷ Como subraya Graciela Reyes “uno de los pilares teóricos de la pragmática es la noción de significado intencional”, *op. cit.*, p. 34.

Borau no sólo parte de una manera concreta de entender el cine, sino que concluye en ella. Su cine es, en sí, una definición de estilo, que dista de los patrones tópicos mantenidos por el espectador.

De esta manera, el espectador “menos curtido” presenta cierta dificultad en la comprensión de los textos fílmicos de Borau, incapaz de permanecer atento y extraer los mensajes del discurso cinematográfico visualizado. La comunicación sin concesiones de sus textos, tan repletos de sutiles detalles y significaciones, dificulta el acercamiento a este tipo de cine inusual en el panorama cinematográfico. Por otra parte, si partimos de la premisa de que una inferencia es un proceso deductivo, es posible obtener información a partir de las inferencias de los espectadores⁹⁴⁸. Existe aquí la posibilidad de que la expectativa del receptor no sea adecuada ante la relevancia que da al emisor. Siguiendo el planteamiento de Graciela Reyes y aplicándolo al discurso cinematográfico, el espectador podría elaborar “ciertas premisas para llegar a una conclusión que se sigue lógicamente de esas premisas”⁹⁴⁹. Esto explica en parte que los alumnos puedan mantener un mayor interés por estos textos, al realizarse la visualización en un medio didáctico, del mismo modo que los espectadores que evalúan los textos fílmicos de nuestro director en las distintas páginas de Internet son seguidores de la obra del director –algo que explicaría su interés por evaluarlas-.

De igual manera, el espectador medio en general no ha mostrado gran interés por los últimos textos dirigidos por Borau. Me refiero a *Niño nadie* y *Leo*, como evidencia el poco eco que ambas tuvieron en la gran pantalla, frente a otras del mismo autor como *Furtivos* o *La Sabina*. En cierta forma, el cine de Borau, salvando las distancias, puede relacionarse con el de Godard, pues el cine del director francés-suizo intentaba hacer transparente el proceso de creación, en contra de la ilusión, para mezclar innovaciones anteriores como las ofrecidas en su momento por Eisenstein en la utilización de símbolos (de ahí que fueran más conceptuales). En este sentido, el cine de Borau también es más conceptual, de forma que cuanto más se incrementa el puzle de signos

⁹⁴⁸ J. Thomas ha señalado la necesidad de no confundir los conceptos de *implicatura* e *inferencia*. Según la autora, el hablante genera intencionadamente una implicatura que puede ser o no entendida por el oyente. Mientras, por su parte, la inferencia es la correspondiente deducción por parte del oyente. En J. Thomas, *Meaning in interaction: an introduction to pragmatic*, London, Longman, 1995, p. 58. Esta misma perspectiva, a modo de transposición”, podría aplicarse al cine.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 56. Desde este planteamiento se entiende que, a partir de la información de la que dispone el receptor, ya sea falsa o verdadera, puede deducir otras igualmente válidas o erróneas.

de sus textos, más disminuye la capacidad receptora del espectador. O dicho de otro modo, el estudio de la respuesta del espectador a sus textos constata la idea de que el cine ha sido más convencional que revolucionario y esto es, en parte, por el calado conservador del destinatario:

Porque un texto -sea cual sea el medio que utilice para su manifestación- prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante es un mecanismo perezoso (o económico) que vive sobre la plusvalía de sentido que es introducida por el destinatario... por otro lado, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto deja al lector la iniciativa interpretativa, incluso si en general quiere ser interpretado con un suficiente margen de univocidad⁹⁵⁰.

⁹⁵⁰ André Gardies, *Le récit filmique*, París, Hachette, 1993 p. 52, citando a su vez a Umberto Eco. En consecuencia, esa “máquina perezosa” que llamamos texto, ya sea filmico, literario o plástico, prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante, lo dicho y lo “no dicho”, lo explícito y lo implícito, completando toda estructura ausente como “máquina pseudoposicional” (Eco, *op. cit.*, p. 39).

ANEXO IV

Datos de Filmaffinity e Imdb

Una tesis sobre la obra de un autor tiene que aceptar siempre con humildad la parcialidad de sus aportaciones, parcialidad no entendida como subjetividad sino como partes de un todo inabarcable y siempre incompleto. Al margen de confiar por tanto en lo inacabado de esta tesis y con ánimo de incorporar nuevos datos al estudio, se presenta como anexo los datos ofrecidos en diversas páginas *web* especializadas en cine, como las de Filmaffinity e Imdb, que permiten completar y ampliar nuevas lecturas a la filmografía boraniana⁹⁵¹. En ellas se aprecia que *Furtivos* es el texto fílmico mejor considerado por los espectadores, seguido de *La Sabina*, *Tata mía*⁹⁵²:

	Filmaffinity	
Películas	Votos	Media de la puntuación
<i>Leo</i>	681	5.7
<i>Niño nadie</i>	184	5.2
<i>Tata mía</i>	538	5.9
<i>Río abajo/On the line</i>	188	5.2
<i>La Sabina</i>	126	5.8
<i>Furtivos</i>	4038	7.4
<i>Hay que matar a B</i>	412	6.1
<i>Crimen de doble filo</i>	195	6.4
<i>Brandy</i>	81	5.2
	Otras	
<i>Camada negra</i>	401	5.4
<i>El monosabio</i>	89	5.9
<i>Mi querida señorita</i>	2750	6.9

Como se aprecia en Filmaffinity, la diferencia entre *Furtivos*, el film más valorado, y *Río abajo*, *Niño nadie* y *Brandy*, los menos, es considerable. La diferencia de las medias con la puntuación de la crítica sería que, por lo general, se esperaba una media más alta en las puntuaciones, especialmente en *Leo*, *La Sabina* y un poco mayor

⁹⁵¹ Disponibles en los links: <http://www.filmaffinity.com/es/film699499.html> y www.imdb.es

⁹⁵² La última actualización ha sido realizada el 5 de julio de 2016. Se han cogido estas dos páginas *webs* por considerar que ambas son probablemente las más conocidas y visitadas y responden a un público distinto, siendo Filmaffinity de ámbito nacional e Imdb internacional.

en *Tata mía* y *Río abajo/On the line*. Sorprende también la buena puntuación otorgada a *Hay que matar a B* y especialmente a *Crimen de doble filo*.

Imdb		
<i>Leo</i>	157	6.6
<i>Niño nadie</i>	36	4.7
<i>Tata mía</i>	76	6.8
<i>Río abajo</i>	104	5.5
<i>La Sabina</i>	33	6
<i>Furtivos</i>	488	7.7
<i>Hay que matar a B</i>	99	6.3
<i>Crimen de doble filo</i>	27	6.5
<i>Brandy</i>	32	4.4

Otras:		
<i>Camada negra</i>	29	5.8
<i>El monosabio</i>	9	2.8
<i>Mi querida señorita</i>	162	6.8

Según Imdb, en general todos los filmes parecen adquirir una mayor valoración, subiendo considerablemente *Leo* y *Tata mía*. Del mismo modo que se considera *Furtivos* como el mejor film, mientras que *Tata mía* aparece junto a *Mi querida señorita* con la segunda mejor puntuación -si bien en número de votos y, por tanto de popularidad, el film de Jaime Armiñán destacaría más-, seguido de *Leo*.

Para ofrecer un mayor contraste entre la crítica especializada y la opinión de los usuarios, podemos basarnos en la crítica especializada de *Fotogramas*⁹⁵³:

Modelo de puntuación
 ★★★★★ Imprescindible
 ★★★★ No se la pierda
 ★★★ No lo lamentará
 ★★ Se deja ver
 ★ Allá usted

	Crítica	Usuarios
<i>Leo</i>	2 estrellas	4 estrellas (4 votos)
<i>Niño nadie</i>	3 estrellas	4,3 estrellas (3 votos)
<i>Tata mía</i>	4 estrellas	2,8 estrellas (24 votos)
<i>Río abajo</i>	3 estrellas	2,8 estrellas (6 votos)
<i>La Sabina</i>	3 estrellas	4 estrellas (5 votos)
<i>Furtivos</i>	4 estrellas	4 estrellas (27 votos)
<i>Hay que matar a B</i>	3 estrellas	4,3 estrellas (6 votos)

⁹⁵³ Revisado a fecha 5 de marzo de 2013.

<i>Crimen de doble filo</i>	3 estrellas	2,4 estrellas (5 votos)
<i>Brandy</i>	2 estrellas	Sin votos

Otros:

<i>Camada negra</i>	3 estrellas	4,8 estrellas (5 votos)
<i>El monosabio</i>	(No hay referencia)	
<i>Mi querida señorita</i>	3 estrellas	4,1 estrellas (11 votos)

En *Fotogramas* se constata cómo la crítica realizada por los usuarios tiende a ser más positiva con los filmes de Borau que la de la crítica especializada, a excepción de *Tata mía*, *Río abajo/On the line* y *Crimen de doble filo*. Por su parte, sin entrar a valorar excesivamente los contrastes ante el poco número de usuarios que ha votado, vuelve a ser *Furtivos* la más popular, seguida de *Tata mía*, que mantiene, sin embargo y tal y como se acaba de mencionar, una consideración negativa por parte del público.

Como referencia general, para ponderar mejor los textos de nuestro cineasta al compararlos con otros filmes, se puede ver cuáles son las películas mejor valoradas en la historia del cine por los usuarios. En el caso de Filmaffinity las mejores películas españolas según los usuarios serían *El verdugo* (Berlanga, 1963) con una puntuación de 8.3 (25.268 votos), la segunda *Plácido* (Berlanga, 1961): 8.2 (11.558 votos), la tercera *Viridiana* (Buñuel, 1961): 8.1 (18.310 votos) y la cuarta *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984): 8.1 (27.737 votos). En este marco, *Furtivos* aparece como la 44 película española mejor valorada por los usuarios. Por su parte, en el panorama internacional, las películas mejor puntuadas son *El padrino* (*The Godfather*, 1971, de Francis Ford Coppola), con 127.990 espectadores y una puntuación de un 9.1; *El padrino II* (*The Godfather: Part II*, 1974, de Coppola): 100.931 votos y 8.9 de puntuación; *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1957, de Billy Wilder): 27.177 votos con 8.7 y *12 hombres sin piedad* (*Angry Men*, 1957, de Sidney Lumet, 1957): 39.9333 votos y 8.7 puntos. Por su parte, Imdb tiene como películas mejor valoradas: *Cadena perpetua* (*The Shawshank Redemption*, 1994, de Paul Haggis) con 928.774 votos y 9.2 puntos; *El padrino* (1972): 666.265 votos y 9.2 puntos; *El padrino II* (1974): 429.241 y 9.0 puntos, y finalmente *Pulp Fiction* (1994, de Quentin Tarantino): 723.438 votos y 8.9 puntos. Según estos datos, el baremo de los espectadores se mantiene con mínimas diferencias. En cuanto a otros referentes españoles, en esta página *Plácido* tiene una puntuación de 8,2 con 1.806 votos, mientras que otros clásicos como *Muerte de un ciclista* obtiene 7,8 puntos con 2.293 votos, por delante de *Furtivos*, mientras que en el panorama

internacional *Citizen Kane* (1941, Orson Welles) tiene 8.4 puntos con 308.387 votos. En cualquier caso la distancia con *El secreto de sus ojos* (2010) de Juan José Campanella, el primer film en español, que además ganó un Óscar (incrementando la audiencia), tampoco es considerablemente importante, siendo ésta la de 8.2 con 1.048 votos⁹⁵⁴.

En cambio, en Filmaffinity, *Celia* tiene 2.037 votos y 6 de media y *Niño nadie* 5,2 puntos con 184 votos, muy cerca de otras cintas exitosas de muy dudosa calidad artística, como *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) de Santiago Segura con un 5,8 de 56.327 votos y *Torrente 2: Misión en Marbella España* con 44.825 votos y 5,3 puntos⁹⁵⁵. Esto revela que el público, a grandes rasgos, tiende a ser conservador, buscando películas de entretenimiento, parecidas entre ellas. Si consideramos que siempre vuelve a ver aquello que le ha gustado, si una cinta le decepciona, no vuelve a darle otra oportunidad. El receptor fílmico no es por tanto fiel y mucho menos proclive a dar una oportunidad a películas atípicas o difíciles de acotar.

De esta manera se puede concluir que el espectador tiende a equivocarse con filmes que por sus características pueden parecerle más herméticos, mientras que los que tienen un lenguaje más accesible gozan de su reconocimiento. Por su parte, en *Furtivos*, la puntuación es paralela a la de algunos filmes de Buñuel, de evidente sentido metafórico y simbólico, por lo que su consideración no sería tan negativa, reflejando asimismo la percepción de la crítica cuando señalaba su incapacidad por llegar al público. Sin embargo, en este análisis no podemos olvidar factores extratextuales, vinculados al reconocimiento internacional, algo que hace que el espectador se acerque con mayor o menor predisposición a los filmes de Borau, o que simplemente *a priori* se trate de un espectador crítico. En efecto, el receptor de este tipo de cine suele conocer de

⁹⁵⁴ Referencias revisadas el 16/01/2016

⁹⁵⁵ Referencias a 2/07/2016. Charles Sanders Peirce, el padre de la semiótica, mostró ya en el siglo XIX las posibilidades de analizar el mundo de la comunicación, señalando que para que se produzca una apropiación de los signos de un texto, la cultura y el contexto en el que se gestan deben de ser los adecuados. Mirando los éxitos de taquilla de las últimas décadas, descubrimos que sus resultados están relacionados con un cine netamente comercial. Desde el punto de vista semiótico, son filmes de gran éxito que muestran unos signos que el público, principalmente joven, hacen suyos, pudiendo plasmar en su vida algo que ven “atractivo”, ya sea una cultura americana, ya sea textos de acción caracterizados por un protagonista valiente y temerario que acaba triunfando y llevándose a la chica guapa. Por supuesto, a esto hay que sumar el poder del marketing, como evidencia *Torrente 5: Operación Eurovegas* (2014) con una media de 4,7 y un número de votaciones de 16.192. Para entender este último “éxito” de Santiago Segura, a la habitual e incasable promoción realizada por su autor, sin la que no hubiera sido posible esta recaudación, hay que añadir una potente campaña de comunicación en la red, fundamental para la difusión de la publicidad.

antemano al autor, al tratarse de un cine “menos popular” y por ende con un público más especializado, que busca filmes ajenos a la “industria cultural”.

En cualquier caso, atendiendo al muestreo que barajo en estas páginas, se aprecia cómo, por lo general, los textos filmicos de Borau no son muy bien valorados, a excepción de *Furtivos*, recibiendo además una baja valoración por la crítica especializada de *Fotogramas*. El significado de sus filmes que va más allá del argumento, no llega a alcanzar al público en general. De esta forma, según la teoría de Víctor Sklovsky según la cual el arte es la manera de experimentar la condición artística de un objeto, y dada la opinión mayoritaria del receptor incapaz de valorar los textos filmicos de Borau de la manera esperada, la condición artística de los mismos parece incompleta. El acto comunicativo no llega a completarse, por lo que cabe preguntarse si es legítimo hablar de fracaso en la obra del autor. Ciertamente esto ocurriría si el autor, que como hemos dicho en algún momento ha mostrado abiertamente su obsesión por la comunicación, renunciara a su manera de entender el cine para buscar el aplauso de un público complaciente. Por una parte, su cine se sustenta en una serie de normas estilísticas basadas en el realismo (entendido como verosimilitud de los acontecimientos), el montaje de continuidad, la invisibilidad de la narración, la reducción de la ambigüedad y la universalidad de las historias, por lo que se potencia la comprensión del texto filmico. Por otra parte, la multiplicidad temática de sus filmes implica la omisión de esquematismos y simplificaciones y, por tanto, la posición activa del espectador. Por eso, su cine, como las buenas películas en general, puede ser visto una y otra vez, sin dejar de provocar e interpelar. De ahí que sus películas mantengan finales abiertos, en una clara invitación a los espectadores a culminarlos, a pesar de que con ello algunos se puedan distanciar del film ante el reto que se les brinda y la responsabilidad que se les exige.

ANEXO V

Textos filmicos en los que Borau ha trabajado como director, guionista, productor o actor.

	Director	Guionista	Productor	Actor
En el río (1960)	X	X		
Capital Madrid (1962)	X	X		
Las bellas de Mallorca (1963)	X	X		
Brandy (1964)	X	X		
Albergues y paradores (1965)	X	X		
Crimen de doble filo (1965)	X			
El juego de la oca (1965)				X
Lección de Toledo (1966)	X			
Zaragoza es algo más (1966)	X	X		
Un, dos, tres, al escondite inglés (1970)	X			X
Estado de sitio (1970)			X	
Mi querida señorita (1972)		X		X
Hay que matar a B (1975)	X	X	X	
Furtivos (1975)	X	X	X	X
La adúltera (1975)				X
Quiero ser mayor (1976)				X
El monosabio (1977)		X		
Camada negra (1977)		X		
In memoriam (1977)			X	
Sonámbulos (1978)				X
La Sabina (1979)	X	X		
Cuentos para una escapada (1981)				X
Río abajo (1984)	X	X	X	
Tata mía (1986)	X	X	X	
Malaventura (1988)				X
Todos a la cárcel (1993)				X
Ilona llega la lluvia (1996)				X
Niño de nadie (1997)	X	X	X	
Leo (2000)	X	X	X	
El verano de Ana (2001)			X	
Al otro lado (2009)		X		
Helena (2009)		X		

ANEXO VI

Premios en Festivales y reconocimientos honoríficos destacables

Hugo de Plata y Bronce de Chicago (1973 y 1975).

Concha de Oro del Festival de San Sebastián por *Furtivos* (1975).

Hugo de Plata y Bronce de Chicago (1973 y 1975).

Premio a la Mejor Película y al Mejor Guion del Círculo de Escritores Cinematográficos por *Hay que matar a B.*

Catalina de Oro del Festival de Cartagena de Indias por *Furtivos* (1975).

Oso de Plata del Festival de Berlín por *Camada negra* (1977).

Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1988).

Medalla de Oro del Festival de Nueva York por la serie de televisión "Celia" (1994), previamente galardonada en Bratislava por la fundación Janko Hraske, y elegida por votación popular (TP de Oro) como la mejor serie de (1993).

Presidente de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España (30 de octubre de 1994).

Premio Luis Buñuel de Huesca (1998).

Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (2000).

Goya a la Mejor Dirección y Premio Especial del Jurado del Festival de Cine de Málaga por *Leo* (2000).

Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (2001).

Medalla de Honor de la Asociación Española de Historiadores de Cine -AEHC- (2001).

Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid en el apartado de Cine y Audiovisuales (2001).

Premio Nacional de Cinematografía (2002).

Presidente de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (6 de marzo de 2002).

Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sección de Escultura y Artes de la Imagen (23 de abril de 2003).

Premio Tigre Juan de Narrativa, otorgado por el Ayuntamiento de Oviedo por su novela *Camisa de once varas* (2003).

Doctor Honoris Causa por la Universidad de San Marcos de Lima (2004).

Premio al Cine y los Valores Sociales de la FAD, EGEDA y la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (2007).

III Premio Aragoneses en Madrid, concedido por la Chunta Aragonesista (2007).

Premio al Cine y los Valores Sociales (2007).

Medalla de Oro Egeda de los Premios José María Forqué (2008).

Giraldillo de Honor del Sevilla Festival de Cine Europeo (2008).

Medalla de Oro Egeda (2008).

Medalla de Oro Ateneo (2008).

Premio de las Letras de Aragón (2009).

Mención Especial Espiello (2009).

Premio a la Cinematografía de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (2010).

Premio "Miguel Picazo" de la Diputación de Jaén a una personalidad vinculada con la provincia (2010).

Premio Retrospectiva en la XIV edición del Festival de Málaga de Cine Español (2011).