

**Tirado do libro que presentamos hoxe: *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*, José Luis Castro de Paz; Xosé Nogueira (coords.), Santander, Shangrila Textos Aparte.**

Dura e tenebrosa pero tamén brutal, crítica, bárbara, rachadora, irritada, grotesca, delirante, esperpéntica, surrealista, disparatada, hilarante, entolecida, desesperada, excéntrica, absurda, tremendista, esgazada, negra, aceda... Son inabábeis os adxectivos que agroman da boca (ou da pluma) do espectador (ou do crítico) que ten ocasión de visionar por vez primeira a porén incomprendible aínda non moi vista *Duerme, duerme, mi amor*.

O propio Regueiro ten sinalado como o filme supuña trasladar o asocial e impotente *amador-asasino* provinciano interpretado por López Vázquez en *Carta de amor de un asesino* a un populoso barrio do cinto urbano madrileño (o Parque de Lisboa), onde podería obter a *vitalidade* e a eficaz relación co público das que careceran no filme anterior, fixado, aínda en modo e de certa maneira, ao cripticismo metafórico do "Modelo Que-rejeta". Ese empeño –no que se conxugaban as expectativas comerciais do proxecto cunha urxencia de comunicación do gran público ao que se dirixía– sen dúbida había verse favorecido, ademais de polo rostro e as singulares valencias e prestacións populares do gran actor co que Regueiro volvía contar (que encabeza un reparto excepcionalmente axustado ao proxecto, con María José Alfonso, Rafaela Aparicio, Laly Soldevila, Lina Canalejas, Manuel Alexandre ou Isabel Pallarés)<sup>1</sup> polo recurso ao máis convencional e simpliño de entre os (xa de por si) esquemas argumentais repetitivos, con todo de raizame sainetesca, das comedias de consumo da época. Isto é: o "españolito" reprimido que trata de liberarse da súa muller e mesmo pensa en matala, para poder foder na veciña, pero que acaba por retornar ao *doce fogar*.<sup>2</sup>

Inmediatamente constatábel é que, porén, que este aparente

<sup>1</sup> [Eses actores] teñen algo moi importante ao seu favor, que é a súa fisicidade: expresan moi ben co seu corpo, co seu rostro, co seu mesmo físico, o personaxe que encarnan; a penas terían que se esforzar para demostrar unha chea de cousas... [En]tran a facer parte, por exemplo, dun plano xeral sen chamar a penas a atención: non son estrelas" (Declaracións de Francisco Regueiro en Barbachano, Carlos, *Francisco Regueiro*, Madrid, Filmoteca Española, 1989).

<sup>2</sup> Amo, Álvaro del, *La comedia cinematográfica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

facer parte do accesíbel (e vulgar) mundo ficcional levantado por esas comedias (as súas fontes teñen que ver pero non proveñen directamente da realidade do país, senón que están filtradas polos medios de comunicación de masas: as formas doutras comedias precedentes, dende logo, pero tamén os temas de actualidade banalizados e distorsionados na radio e na televisión, en *El Caso* o unas revistas ilustradas da época, os fascículos ou os libros divulgativos) está porén saboteado con virulencia, invertido estética e ideoloxicamente como un felpudo dado a volta, por un traballo de guión<sup>3</sup> e de posta en escena (...) capaz de converter un soporte argumental tan rasteiro no máis sutil dos receptáculos discursivos. Trátase (...) dun sistema de capas superpostas que encerra no seu *onírico* e *xeométrico* corazón formal a máis escura, desolada e crúa realidade do desexo masculino.

A máis extensa desas capas, desde logo, é a que busca manter en *primeiro termo* os recoñecíbeis elementos –o reparto e as súas tipoloxías populares de orixe sainetesco e "arrevistado"; o punto de partida das situación cotiás, como a mudanza inicial; o ambiente realista do barrio populoso e humilde; o (ir) respirable aquí e agora do Madrid de 1974, a pegañenta e famosísima canción "Te estoy amando locamente" interpretada por "Las Grecas" que acompaña os créditos e que se oe varias veces ao longo do filme...– que permiten asegurar a proximidade íntima do filme coa exitosa "fórmula" dun divertimento consumido vorazmente, á vez atractivo accesíbel para o seu público potencial. Deseguida, porén, o chamativo *non sense* e a distorsión extrema desas situación orixinalmente cotiás (ou inicio mesmo, a muller recibe a Mario, que acompaña ao camión de mudanzas, guindando o váter pola terraza), a deformación grotesca dos personaxes (o propio López Vázquez no seu axustado e angustiado histrionismo que traslada ao seu corpo e ao seu rostro o seu propio caos e do contorno, *esperpentizando* un personaxe cunha raigame última aínda rastrexábel, porén, en Arniches e Fernández Flórez; a porteira viúva estrambótica encarnada con mestría por Rafaela Aparicio, que rexenta e trata de *manter a orde* no bestiarío/veciñanza e caza cegoñas na azotea, toleando de todo no fin; o "codornicesco" suicida do bar de alterne que pensa en triturarse no camión do lixo, interpretado por Manuel Alexandre; a moza-puta insaciable creada pola gran e postremeira Laly Soldevila...), a crueldade enlouquecida e a penas risible, "a fractura insalvável e solación pavorosa"<sup>4</sup> das relación entre Mario e Amparo, a súa esposa trastornada e insatisfeita (María José Alfonso) ou a singularidade enxeñosa duns diálogos na estela do humor absurdo e disparatado de Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela ou de *La Codorniz*, permiten localizar de inmediato a crítica vontade distorsionadora do filme *regueriano* e xustifican tanto frases como as dedicadas ao filme por José Vicente García Santamaría, centradas na súa crítica á podremia moral e vital da sociedade franquista serodia ("non...

<sup>3</sup> O guion, sen as referencias técnicas nin as anotacións do autor durante a rodaxe, foi publicado en Regueiro, Francisco; Ruiz-Castillo, Manuel e Adam, Esmeralda, *Duerme, duerme, mi amor* (edición de Domingo-Luis Hernández), Tenerife/Madrid, La Página, 2011.

<sup>4</sup> Hernández, Domingo-Luis, "Dos que se cruzan", en Regueiro, F., Ruiz-Castillo, M. e Adam, E., *Op. Cit.* P. 189.

# RECICLANDO O DETRITUS: (I)LÓXICA ONÍRICA E XEOMETRÍA GROTESCA EN DUERME, DUERME, MI AMOR

**JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ**

só [é] una sátira feroz contra esa pequena burguesía española, curta de miras, que sustentara e apuntalara o réxime de Franco, senón tamén unha metáfora ben clara dos límites e das miserias do “desarrollismo” franquista, enmarcada nese piso-colmea ao que deben trasladarse os protagonistas despois de teren gozado dun pasado máis glorioso”, como aquelas outras coas que Julio Pérez Perucha se refire ao discurso que o filme pon en pé sobre o fracaso do matrimonio convencional en xeral sobre a miseria sexual baixo o franquismo, debuxados con inusitado e afiadísimo rancor (“*Duerme, duerme, mi amor* vehicula unha irrisoria mirada sobre a institución matrimonial entendida como territorio neboento, dominio do absurdo, condensación de pulsións homicidas e lugar xeométrico de insatisfaccións e esgazamento”).<sup>5</sup>

Outro dos máis recoñecibles riscos da “fórmula” da que Regueiro voluntariamente partía é a charramangada estilística coas que estas comedias adoitaban tratar a un “espectador modelo” considerado, no mellor dos casos, como menor de idade intelectual. Un cinema eminentemente mostrativo, de (baixas) atraccións, rexido pola noción de visibilidade absoluta e no que proscibía calquera “veleidade” formal ou, por mellor dicir, todo elemento da linguaxe que puidera esixir un esforzo de comprensión a ese potencial espectador máis aló do que tiña, literalmente, diante dos ollos.<sup>6</sup>

Tan pouco esperanzador punto de partida semella contrastar sen remisión con esa vontade do cineasta (...) de “desenvolver ao máximo as capacidades da linguaxe cinematográfica”, e porén –e só en aparencia paradoxalmente–, boa parte da grandeza estética e semántica do filme ten que provir precisamente da extrema coherencia e do rigor das formas ás que recorre Regueiro para densificar a posta en escena mantendo a aparencia desa accesíbel e espontánea visibilidade. Non debe sorprendere por isto que, como en tantos outros aspectos, o filme supoña na filmografía *regueriana* un gonzo no estilístico, no que o cineasta se enfronta, nas súas propias palabras, como un toureiro a “porta gaiola” e fronte á mobilidade anterior, á frontalidade (porén inexistente case sempre, por certo e como veremos, se non se quere caer na tautoloxía de identificar frontalidade espacial co inamovíbel –pero case sempre chamativo oblicuo con respecto do fondo!– eixe establecido polo propio aparato fixo en relación ao espazo e os obxectos que ten en fronte de si) e á (relativa) quietude da

cámara, situada diante dos actores.

O extraordinario en *Duerme, duerme, mi amor* é que tal decisión formal –que con todo non supón en absoluto, como se ten afirmado en máis dunha ocasión outra vez de xeito incomprensiblemente inexacto, a total desaparición dos movementos de cámara, mesmo os de reencadre, senón unha visible diminución cuantitativa do desprazamento do aparello en relación cos filmes anteriores do director, o que, por outra banda, contribúe a subliñar a potencia expresiva do movemento do tomavistas cando se recorre a el (...)– non só non entra en contradición co mantemento desa amentada (e aparentemente *pailaroca*) visibilidade (vemos sempre “o que pasa” sen “molestos alardes formalistas”), senón que permite a Regueiro profundar na composición iconográfica, plástica, *pictórica*, de planos tendencialmente fixos ou amplos (de conxunto ou xerais curtos) nos que os actores (cuxa dirección, sobre todo no que á xestión de espazo e ao seu uso en aparencia *desordenado* deambular polo encadre se refire, constitúe outro dos eixes medulares do traballo do cineasta) cúspense entre si os seus hilarantes e absurdos vómitos acusadores. Con todo, tal preocupación polos valores pictóricos do encadre é unha constante na súa obra, e pode xa rastrexarse nas súas prácticas na EOC e en *El buen amor* (...), pero acadada definitivo protagonismo nun período –desde comezos da década dos setenta– no que, tras anos de inactividades, o debuxo e a pintura volvían ocupalo (“era a época na que estaba preparando *Duerme, duerme, mi amor* (...). E, entre tanto, (...) volvíaa reencontrame comigo mesmo a través do debuxo, a través da pintura (...). (...) Sigo lembrándoo coma unha caste de epifanía...”).<sup>7</sup>

(...)

Xunto co escrito (...) sinalaremos como presenta tamén o filme –e é outro dos seus ingredientes principais– un asumido e proveitoso caudal de referencias e citas doutros filmes, capaces de ampliar o seu abano semántico (malia que, sen dúbida, unicamente para certo tipo de espectadores, en calquera caso previstos polo texto). E aquí, e malia que Regueiro citara unha e outra vez a Buster Keaton e Charles Chaplin, e mesmo a comedia *hollywoodiense* de Howard Hawks, como os seus referentes principais, son de novo –e xa o eran, como Zunzunegui soubo ver, en *Amador*– Luis Buñuel e Alfred Hitchcock, dous dos grandes cineastas do desexo,<sup>8</sup> os directores cos que sen dúbida haberá de establecer un máis nidio e enriquecedor diálogo.

5 García Santamaría, José Vicente e Pérez Perucha, Julio, textos na honra de Francisco Regueiro trala concesión ao cineasta da medalla da Asociación Española de Historiadores do Cinema.

6 Cfr. Zunzunegui, Santos, “Del cine adánico al costumbrismo de lo grotesco. Para una tipología de la comedia española”, en Gubern, Román (ed.), *Un siglo de cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp. 279-287.

7 Barbachano, Carlos, *Op. Cit.* P. 32.

8 Véxase o espléndido libro-catálogo de González Requena, Jesús, *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Granada, Centro José Guerrero, 2011.

# CINECLUBE DE COMPOSTELA



## ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) [cineclubedecompostela.blogaliza.org](http://cineclubedecompostela.blogaliza.org) [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) [@cineclubedecompostela@gmail.com](mailto:cineclubedecompostela@gmail.com)

## PROXECCIONS

Todos os mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

## 8 DE ABRIL

Ás agachadas  
(*Hide and Seek*, Su Friedrich, EUA, 1996, 63', VOSG)

## 15 DE ABRIL

US Go Home  
(*US Go Home*, Claire Denis, Francia, 1994, 58', VOSG)

## 22 DE ABRIL

*Durme, durme, meu amor*  
(*Duerme, duerme, mi amor*, Francisco Regueiro, España, 1975, 90', VO) Presentación do libro *Me enveneno de cine: Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro* con **José Luis Castro de Paz**

## 29 DE ABRIL

*O home de vime*  
(*The Wicker Man*, Robin Hardy, EUA, 1973, 88', VOSG)