

BELLE ÉPOQUE

Una película de **Fernando Trueba**

LUIS ALEGRE



FESTIVAL DE MÁLAGA

BELLE ÉPOQUE

Una película de Fernando Trueba

Luis Alegre



Queda prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en la ley, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Título original: *Belle Époque. Una película de Fernando Trueba.*

Autor: Luis Alegre

Diseño, maquetación y cubierta: Editorial Pálido Fuego S.L.
info@palidofuego.com

© 1997, 2017, Luis Alegre

© Fernando Trueba, por la imagen de cubierta

© 2017, de la presente edición en castellano para todo el mundo:

Festival de Cine de Málaga e Iniciativas Audiovisuales, S.A.

C/ Ramos Marín, 2

29012 - Málaga

festivaldemalaga.com

Primera edición: marzo de 2017

ISBN: 978-84-617-8751-7

Impresión: Gráficas La Paz

Avda. de Jaén, 119

23650 - Torredonjimeno (Jaén)

www.graficaslapaz.com

A la Feli

*La tristeza no tiene fin,
la felicidad, sí...
(Tristeza não tem fim,
Felicidade sim...)*

Vinicius de Moraes, 1956
De la canción *Felicidade*, musicada por
Antonio Carlos Jobim

*En esa búsqueda tan loca de la felicidad creo que está
el deseo secreto de la vuelta al Paraíso, a la barbarie,
a algún sitio.*

Fernando Trueba

*¿Hay algo más increíble que saber dejar una dulce
impresión en el espíritu manejando elementos trágicos?*

Luis García Berlanga sobre *Belle Époque*

ÍNDICE

LA PATRIA SOÑADA	9
<i>BELLE ÉPOQUE</i> : ARGUMENTO	11
TRES AMIGOS	25
LA SEGUNDA REPÚBLICA: LA GRAN ILUSIÓN	27
LA SOMBRA DE <i>EL AÑO DE LAS LUCES</i>	29
EL AROMA DE JEAN RENOIR	32
UN RODAJE MÁGICO	35
OTRO PARAÍSO PERDIDO	37
ONCE SERES CASI FELICES	44
UNA CIERTA MIRADA	52
VIDA DE <i>BELLE ÉPOQUE</i>	59
LOS AÑOS DE FERNANDO TRUEBA	72
NOTAS	111
EPÍLOGO: MEMORIAS DE LA ALEGRÍA	122
NOTA FINAL	128

LA PATRIA SOÑADA

Las películas son hijas de los creadores pero, como suele suceder con los hijos, hay algunas que se parecen a sus creadores más que otras. *Belle Époque* es tal vez la película que más se parece a Fernando Trueba, la que más se acerca a su autorretrato.

Trueba se define por las cosas que le gustan y le disgustan. En eso es de una sencillez apabullante. Adora el arte: la literatura, la música, la pintura, la escultura o el cine, superdotado para integrar al resto de las artes. Admira a la gente sabia, divertida, libre y tolerante e idolatra a la gente que le ha formado y que ha hecho su vida más grande, interesante y confortable. Sus enemigos se resumen en dos: la maldad y la fealdad, en sus infinitas variantes cada una de ellas.

Trueba es un humanista radical y un enamorado de la bondad, la belleza, la libertad y la alegría. El sentido de su obra, y de su propia vida, consiste en crearlas, provocarlas, retratarlas o celebrarlas y, también, en denunciar las realidades históricas y los seres despreciables que han procurado, o logrado, acabar con ellas.

En los días de *Belle Époque* Fernando dijo: «Para mí, que no soy nacionalista, las cosas que han contribuido a tu formación, a hacerte como eres, además de tus amigos, esa es tu patria».

Belle Époque lo reunió y sintetizó todo. Salió a pedir de boca: para Trueba fue una experiencia personal y profesional maravillosa, la película reflejaba lo que según él debería ser la vida y, en ella, construyó una patria a su

medida, con la que se siente completamente identificado. Una patria libertaria que excluye las fronteras y a los fanáticos del patriotismo. Una patria como para vivir en ella. Su País de Nunca Jamás. La patria soñada.

En esa patria ocupa un lugar privilegiado gente muy simbólica de diversas culturas: los franceses George Brassens y Jean Renoir, el europeo-norteamericano Billy Wilder y los españoles Rafael Azcona, José Luis García Sánchez —los amigos con los que escribió el guión— y Fernando Fernán-Gómez, otro gigante al que Trueba veneraba.

Belle Époque también es una exaltación de la España más luminosa, la España que se atisbó como nunca en los albores de la Segunda República.

En la patria soñada de Fernando Trueba se respira libertad, tolerancia y amor por la belleza, el arte, la sabiduría, la amistad, el sexo, y la risa. Y amor por el amor. Trueba proyecta en *Belle Époque* una idea de felicidad. Pero, aunque el relato se eleva por encima de la realidad, acaba pisando tierra. El final de *Belle Époque* no es feliz, es melancólico. Aquella España soñada nunca fue. La vida soñada nunca es.

Belle Époque no acaba exactamente bien pero la vida de *Belle Époque*, el largometraje que se escribió, se rodó, se estrenó y viajó por el mundo, fue más feliz de lo que nadie se atrevió a imaginar. Fue una película bendecida y no dejó de dar alegrías desde el principio. Veinticinco años después, aún las sigue dando. Esta es su historia.

BELLE ÉPOQUE: ARGUMENTO

Por un camino flanqueado por palmeras, la cámara avanza lentamente hacia un objeto indeterminado mientras desfilan los títulos de crédito.

Aparece la siguiente leyenda:

En el invierno de 1930, tras el fracaso de la sublevación antimonárquica de Jaca, un joven soldado abandona el cuartel y, convertido en desertor, vaga por los campos intentando vivir su propia vida.

Y luego:

Febrero de 1931, en algún lugar de España...

El objeto resulta ser una maleta aparentemente abandonada en medio del camino. Un golpe la abre con brusquedad. Los autores del golpe son una pareja de guardias civiles, un cabo (Juan José Otegui) y un número (Jesús Bonilla), que observan con atención el contenido de la maleta. Uno de ellos, el número, al grito de «¡Alto a la Guardia Civil!» encañona con su mosquetón a un muchacho que aparece en la cuneta subiéndose los pantalones. El joven, Fernando (Jorge Sanz), estaba haciendo sus necesidades. Inquirido por los guardias civiles, el chico confiesa que viene de Madrid pero que no sabe a dónde va. El cabo, que ha descubierto en la maleta un uniforme de soldado y una biblia, le interroga por los motivos de su desertión y éste

responde con un «¡Viva Galán y García Hernández!».⁽¹⁾ El número, ante los gritos subversivos, le va a asestar un culatazo pero el cabo se lo impide. Aunque señala que él no es de «los de Jaca», el chico confirma su adhesión a la República y el cabo, escéptico, no entiende que un republicano camine con la Biblia encima.

Ya entrada la noche, el trío camina por la carretera. El chico va delante, esposado y sujetando la maleta. El cabo se detiene y, mientras prepara un pitillo, sugiere al número la posibilidad de soltar al muchacho. Él intuye que el gobierno va a cambiar y piensa que es mejor ponerse al servicio de lo que parece que va a venir. El número, que se niega a quebrar la disciplina del cuerpo, rechaza violentamente la idea del cabo y cuando éste, que resulta ser el suegro del número, quita las esposas al chico, el número le dispara. Al ver a su suegro muerto comienza a llorar y, echado sobre el cadáver, exclama que le va a decir a su mujer. Entonces se introduce el cañón de su arma en la boca y se pega un tiro apretando el gatillo con el dedo gordo del pie que asoma del calcetín roto, mientras maldice las ordenanzas, al orden público, al Marqués de Ahumada y a María Santísima. Fernando, que ha asistido a la escena estupefacto, se aleja corriendo campo a través.

Fernando llega a una casa en las afueras de un pueblo. Se trata de un burdel regentado por la Polonia (María Galiana), donde tres lugareños de avanzada edad aguardan su turno para acostarse con la Encarna, la puta, sobrina de la Polonia. El chico, que ha ocultado las esposas en la manga, sube al piso superior, donde tres individuos, don Luis (Agustín González), el cura del pueblo, Paco (Joan Potau), el alguacil y cartero, y Manolo (Fernando Fernán-Gómez), un hombre que ronda los 70 años con aspecto de «observa-

dor de la vida dickensiano»,⁽²⁾ juegan a las cartas con la Polonia. Fernando pregunta cuánto cuesta pasar la noche y la Polonia, a quien agrada la buena pinta del chaval, le invita a sentarse a la mesa junto a los tres jugadores y a cenar algo. En ese instante irrumpen jadeantes en el cuarto Palomo (Félix Cubero), el sacristán, y Juanito (Gabino Diego), el joven maestro de escuela. Vienen a buscar al cura para que imparta la extremaunción a Prudencio, el del estanco, al que una mula le ha sacado los sesos de una coza. Juanito le reprocha al sacerdote su presencia en una casa de lenocinio y el cura le replica que ahí, donde se peca, está su puesto, a pie de obra. Palomo, Juanito y Paco se van con el cura. Manolo murmura que a lo mejor es que hay Dios: cuando va ganando el cura la Divina Providencia le envía un pretexto, un viático, para que se esfume con las ganancias. Fernando le demuestra sus conocimientos eclesiásticos adquiridos en el seminario cuando le corrige y le dice que se trata de una extremaunción. La Polonia y Manolo invitan a Fernando a jugar con ellos al subastado después de cenar. Manolo descubre las esposas. Fernando, azorado, intenta explicar que no es un delincuente, que ha desertado del Ejército y les invita a que miren la maleta para comprobarlo. Manolo, que ha simpatizado enseguida con Fernando, le anima a que lo acompañe a su casa para quitarle las esposas y la Polonia se despide de él sugiriéndole que vuelva a su casa, donde le estará esperando la Encarna.

Subidos en una tartana tirada por un caballo, Fernando y Manolo se dirigen a la casa de éste. Fernando cuenta el episodio de los guardias civiles. Manolo comenta que eso de la disciplina es una cabronada, que por disciplina uno es capaz de matar a su propia madre. También señala que había que reconocer que el número cantaba bien el flamenco.

En casa de Manolo, Fernando se revela como un excelente cocinero y prepara un bacalao al pil pil. Mientras, Manolo le explica que en su vida ha tenido tres grandes frustraciones que le han amargado la existencia: el no nacer en tierra de infieles «porque, claro, con el bautizo te hundan para toda la vida»; el no haber desertado, pues los pies planos le habían librado de ser soldado, y el no haber conculcado el matrimonio, ya que sólo consigue erecciones con su mujer. Le subraya la paradoja de que como no había podido rebelarse contra la iglesia, el Ejército ni el matrimonio, que, aparte la banca, en su opinión, son las instituciones más reaccionarias que existen, ahí lo tenía, rebelde, infiel y libertino por naturaleza y viviendo como un circunspecto burgués.

Manolo pone un disco. Suena una zarzuela. Manolo indica que la cantante es su mujer.

En el caserío donde vive Manolo hace mucho frío y el viejo invita a Fernando a que duerma en su cama. El chico se muestra reacio y pregunta a Manolo si es maricón. Éste le responde que de eso nada, que ya le ha dicho que fuera del matrimonio se muestra completamente impotente. Se acuestan y Manolo sugiere a Fernando que, para coger el sueño, le lea un trozo de la Biblia, «por donde se abra, como si fuéramos ingleses». Fernando comienza a leer unas líneas que Manolo reconoce del Eclesiastés:

«Porque el suceso de los hijos de los hombres, y el suceso del animal, el mismo suceso es: como mueren los unos, así mueren los otros, y una misma respiración tienen todos; ni tiene más el hombre que la bestia: porque todo es vanidad... Todo va a un lugar; todo es hecho del polvo, y todo se tornará en el mismo polvo... ¿Quién sabe que el

espíritu de los hijos de los hombres suba arriba, y que el espíritu del animal descienda debajo de la tierra?. Así que he visto que no hay cosa mejor que alegrarse el hombre con lo que hiciere; porque ésta es su parte: porque, ¿quién lo llevará para que vea lo que ha de ser después de él?»

Manolo se ha quedado dormido. Fernando se levanta y observa las fotos de unas niñas colgadas en la pared del dormitorio.

Manolo y Fernando, callados y tristes, se dirigen con la tartana a la estación del ferrocarril. En un muro se lee la inscripción «Muera el rei». En el andén, el alcalde (Marciano de la Fuente) y dos concejales esperan la llegada en el tren de la orquesta que va a animar el carnaval. Manolo señala la paradoja de que un municipio organice carnavales mientras el país está al borde de una nueva época. Manolo y Fernando entran en la cantina y piden dos copas de anís. Se están despidiendo. El tren que está a punto de llegar trae a las cuatro hijas de Manolo y eso impide que el joven continúe en su casa, pese a que los dos se han tomado un evidente cariño. El tren llega y Manolo va en busca de sus hijas, que descienden una por una del vagón saludando efusivamente a su padre. Son Clara (Míriam Díaz Aroca), Violeta (Ariadna Gil), Rocío (Maribel Verdú) y Luz (Penélope Cruz), cuatro bellísimas muchachas que han huido del Madrid invadido por las revueltas. Fernando, que observa la escena desde cerca, no puede evitar avanzar hacia ellas en estado casi hipnótico. Luz, la pequeña, es la única que percibe en principio la presencia del muchacho y pregunta por él. Su padre, algo incómodo porque Fernando continúe allí, se apresura a decir que es un amigo que se va a Madrid.

Las cuatro hermanas se ponen a limpiar la casa de Manolo. Fernando, que ha resuelto quedarse, espía la casa y va hacia ella. Explica que ha perdido el tren y Luz, que es la primera que lo ve, le anima a entrar y a esperar a su padre. Las chicas se prueban los vestidos para el siguiente domingo de carnaval. Durante la cena Fernando les relata a las muchachas las circunstancias de su desertión y su fuga. Fernando, que en el ejército era cornetín de órdenes, accede a los deseos de Luz, coge el cornetín y toca una diana. El sonido de la trompeta sorprende a Manolo y al cura don Luis, que se acercan a la casa charlando de Miguel de Unamuno, con el que el cura sugiere una cierta relación. Manolo comenta que «eso es el puñetero seminarista que no ha cogido el tren y se ha venido aquí al olor del coño de mis hijas». Don Luis, atraído por el olor del guiso cocinado por el muchacho, se sienta a la mesa. El chico trata de excusarse ante Manolo cuando éste le pregunta la razón por la que no ha ido a casa de la Polonia, donde le aguarda la Encarna. Las chicas miran a Fernando, intrigantes y pícaras. Afuera se escucha una música. Todos salen al balcón. Se trata de Juanito quien, al lado de su madre, doña Asun, y acompañado de la rondalla del carnaval, interpreta *Las mañanitas*. Doña Asun y Juanito entran en la casa y el joven y atolondrado maestro manifiesta sus intenciones de pedir la mano de Rocío. Doña Asun, una beata y carlista redomada, reprocha la presencia en esa casa de don Luis, un cura que, según ella, es la vergüenza de la Iglesia. Doña Asun y su hijo inician el rito de la petición de mano pero Rocío no se muestra muy convencida. Doña Asun, histérica y posesiva, le da las gracias a Rocío y se lleva arrastras a Juanito, que le recuerda a Rocío el verano pasado, cuando se enamoraron cogiendo cangrejos en el río. El cura se

va también rápidamente de la casa pero no por doña Asun, sino porque le vienen a avisar de que el sacristán se ha vuelto loco, ha quemado la iglesia y se ha llevado el cepillo, acto que el sacerdote atribuye al reciente anarquismo del sacristán y a su negativa de subirle el sueldo.

En el desván, mientras le prepara la cama, Rocío desmiente a Fernando su compromiso con Juanito y coquetea con él. Fernando, que se ha sentido inmediatamente atraído por la chica, se abalanza sobre ella pero el ruido del orinal al caer al suelo alerta al padre e interrumpe el encuentro.

Rocío cuenta su versión de este episodio a la mañana siguiente, cuando las cuatro hermanas acuden al cementerio a visitar la tumba de Higinio, el marido de Clara, que murió ahogado en el río. Luz comenta lo guapo que es Fernando.

Dentro de una iglesia en ruinas y chamuscada, Manolo lee un manifiesto a favor de la República firmado, entre otros, por José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala, y comenta que el Rey ha aceptado la dimisión de Berenguer y ha recibido al Conde de Romanones. Don Luis, al advertir que no lo ha firmado Unamuno, no parece muy convencido. Manolo señala que Unamuno no es un pensador sino un poeta. Fuera de la iglesia, un coro de hombres y mujeres, entre los que destacan Juanito y su madre, entonan el «Perdona a tu pueblo, Señor». Manolo sube a la tartana con sus hijas y éstas comentan la fiesta de carnaval del domingo. Luz pide permiso a su padre para acudir a la fiesta.

En el desván de la casa Rocío, Luz y Violeta se prueban los disfraces y juegan con Fernando, a quien tumban en el suelo. Lo visten de chacha y, pese a la resistencia del chico, lo arrastran hacia la plaza del pueblo. Violeta le pinta los

labios, le susurra «pero qué guapa estás» y le da un beso. En la plaza, la rondalla interpreta un pasodoble que los lugareños disfrazados bailan. Manolo y el alcalde del pueblo discuten sobre el nuevo gobierno constituido en España.⁽³⁾ Juanito, ataviado con un conjunto que recuerda al general carlista Zumalacárregui y le da un aspecto ridículo y muy cómico, discute con Rocío, en presencia de Luz, sobre su relación y la petición de mano, al tiempo que censura el tango que han iniciado Fernando, disfrazado de doncella, y Violeta, vestida de soldado, bigote pintado incluido. A Luz y Rocío, en cambio, les produce envidia. Después del tango, y tras haber partido una botella en la cabeza a un tipo que le ha enseñado sus partes, Violeta arrastra a Fernando a un pajar, donde, por iniciativa de la chica vestida de chico, hacen el amor.

Rocío y Clara, a la que el luto le ha impedido asistir al carnaval, comentan en la casa la necesidad que una mujer tiene de un hombre. Clara admite que echa de menos a Higinio, ante lo que Rocío afirma que «Claro, yo también echaría de menos a Juanito si se muriera». Las dos hermanas cuchichean el episodio de Violeta y Fernando. Éste, que busca a Violeta por toda la casa, acompaña a Luz al estudio donde Manolo pinta. Acaba de «terminar» un cuadro totalmente en blanco, aunque avisa que ya se lo ha copiado un ruso, Malevich. Fernando confiesa a Manolo que se ha enamorado y el viejo dice que ya se lo temía, que por eso no quería que se quedara en la casa y que, en el mejor de los casos, gana un yerno y pierde un amigo. Al desvelar Fernando que se trata de Violeta, Luz huye enrabiada y Manolo, muy sorprendido al confirmar que hubo cópula entre Fernando y su hija, pues cree que Violeta es lesbiana, se dispone a celebrarlo. Pero cuando van a

ver a Violeta ésta se enoja con Fernando y le dice que lo de la noche anterior no significa nada.

Fernando, desengañado, decide irse a Madrid. Clara le consuela, le explica el presunto origen del lesbianismo de Violeta, y le prepara unas tortillas para el viaje. Juanito y su madre llegan a la casa dispuestos a que Rocío se pruebe el traje de novia de doña Asun. Rocío propone aplazar la boda para cuando llegue la República, pues así se podrán divorciar. Indignada al oír la palabra divorcio, doña Asun se lleva a su hijo. Rocío se tumba en la cama, lloriquea y murmura lo desgraciada que es. Fernando, que ya estaba preparado para marcharse, se acerca a Rocío, quien lo agarra y le hace el amor. Clara los ve y se arroja en su cama, llorando: «Y yo, como una tonta, preparándole las tortillas». Fernando confiesa a Rocío que se ha enamorado de ella pero ésta alude a Juanito y Fernando, furioso, coge la maleta y afirma con vehemencia que él se va a Madrid.

En la cantina de la estación de ferrocarril Fernando, junto a su maleta, dormita una borrachera. Manolo lo va a buscar, lo sube en la tartana y, mientras lo lleva de nuevo a su casa, le recita un trozo de *La montaña mágica* de Thomas Mann que evoca la belleza de las mujeres:

«¡Oh, encantadora belleza orgánica que no se compone ni de pintura, ni de piedra, sino de materia viva y corruptible! ¡Mira los hombros y las caderas y los senos floridos a ambos lados del pecho, y las costillas alineadas por parejas, y el ombligo en la blandura del vientre, y el sexo oscuro entre los muslos! ¡Déjame sentir la exhalación de tus poros y palpar tu vello, imagen humana de agua y albúmina destinada a la anatomía de la tumba, y déjame morir con mis labios pegados a los tuyos!»

En la iglesia en ruinas Juanito expresa a don Luis sus deseos de renegar de la religión católica y de paso, de su propia madre, que pretende que se convierta en fraile, cuando a lo que él, y su lujuria, aspiran es a casarse con Rocío. («¿Pero tú crees en el infierno?», le pregunta el cura. «¡Yo sí, pero ésta no!», responde el chico señalándose el miembro viril.) El cura acompaña a Juanito a casa de Manolo y comunica a Rocío que Juanito ha renegado y éste le asegura que ha sido por ella. En principio Rocío le rechaza pero al final se van de la mesa en la que come la familia, se alejan hacia el jardín y se reconcilian. Fernando observa la escena decepcionado. Clara le consuela y se lo lleva a la orilla del río. Al pasar a la altura del lugar donde se ahogó su marido, Clara goza de una creciente excitación. Fernando besa a Clara, ésta le empuja y Fernando cae al río. Clara lo ayuda a salir y, tras una dulce disputa, retoza con el chico. Luego vuelven a casa. El chapuzón ha enfermado a Fernando y las cuatro hermanas le rodean en la cama para cuidarlo.

Manolo y don Luis acuden a un mitin republicano. Rocío anima a Juanito a que los acompañe. El maestro asegura que él no es republicano pero, ante la amenaza de Rocío de no casarse con él si su renuncia ha sido una farsa, el maestro se incorpora de inmediato. Juanito vuelve del mitin enardecido. «¡Abajo el clero!», le grita al cura. «¿A que me bajo y te pego un par de hostias?!», le responde don Luis desde la camioneta. El maestro se empeña en pasar la noche en casa de Manolo. Éste se resiste pero Juanito alega que no ha renegado de su religión ni ha ido a un mitin republicano para irse luego a casa con su madre. Manolo acepta que se quede. Esa noche Juanito, cegado por el de-

seo, entra en la habitación que Rocío comparte con Luz y trata de acostarse con ella. Rocío le rechaza. Juanito, fuera de sus casillas, sale de la casa y exclama que se retracta, se afirma en sus convicciones católicas y carlistas, se sube a un caballo y se aleja cantando, «Por Dios, la Patria y el Rey, murieron nuestros padres, por Dios la Patria y el Rey moriremos nosotros también...». Luz sale de su cuarto para beber agua y escucha a Fernando que, en el delirio que le provoca la fiebre, nombra a Clara, a Violeta, a Rocío. Luz, despechada al no escuchar su nombre, le arroja sobre la cara el agua de la palangana de los vahos que estaba encima de la mesilla.

Por la mañana llega a la casa un imponente Hispano Suiza. Del coche baja una pareja. La mujer, ante la fachada de la casa, comienza a cantar la romanza *En un país de fábula*, de la zarzuela *La tabernera del puerto*:⁽⁴⁾

«En un país de fábula / vivía un viejo artista/que en una
flauta mágica tenía su caudal. / Tan pobre era y tan rús-
tico / que el mísero flautista / dormía en capas de árboles
/ por falta de un hogar. / Y los pájaros de la selva / le
venían a despertar. / Y el viejo flautista / tocaba a su vez
/ diciendo a las aves / con gran altivez: / Yo también soy
un pájaro viejo / que lleno de trinos / el aire invernal /
yo también he volado en la vida / sin rumbo y sin nido /
donde emparejar. / Vosotros cantáis / endechas de amor,
/ yo canto amarguras de mi corazón...»

Manolo y sus hijas se despiertan con una voz que reconocen al instante. Se trata de Amalia (Mary Carmen Ramírez), la mujer de Manolo y madre de las chicas, que se separó de su familia para, en compañía de su amante

y mecenas Danglard (Michel Galabru), tratar de triunfar como cantante de zarzuela por todo el mundo. Manolo y sus hijas la reciben alborozados. Durante la comida Manolo y Amalia se van a acostar juntos ante la perplejidad y el gimoteo de Danglard, que se siente humillado. Amalia le consuela y le dice que lo suyo es para siempre y que lo de Manolo es cosa de un momento. Pero Manolo tarda en salir del cuarto cuatro horas y cuarenta y siete minutos, según el reloj del indignado Danglard. Éste le exige una explicación y Manolo le hace comprender que, en realidad, el cabrón es él, su marido al fin y al cabo. Mientras, Rocío, que regresa del pueblo acompañada de Juanito, sin que eso signifique que lo haya perdonado, trae la noticia de la victoria de la República. Manolo, Fernando y Juanito, que empieza a cantar una canción republicana, suben en la camioneta y van al pueblo a celebrarlo.

Amalia y sus hijas, sentadas en la cama, charlan sobre la situación sentimental de cada una de ellas. Danglard pretende entrar pero Amalia se lo impide. Ante el rubor de la pequeña, sus hermanas desvelan a su madre que Luz está enamorada de Fernando.

A las orillas del río la familia celebra una comida alrededor de una paella preparada por Fernando. Luz comenta que es mucho mejor que las que cocinaba Higinio, el marido de Clara, y Rocío le reprocha su falta de delicadeza. Fernando apoya la observación de Rocío cuando alude a que Higinio murió ahogado muy cerca de allí. Luz coge una rabieta, le saca la lengua a Fernando, se levanta y se pierde por el follaje. A la comida se incorporan Juanito y su madre, que se ha convertido a la República, no por principios sino por simpatía hacia un régimen que ha expulsado a su odiado rey borbón. Para demostrarlo ha traído una

tarta tricolor que evoca la bandera republicana. Danglard señala que lo que viene en realidad es el comunismo y que va a liquidarlo todo para llevarse su capital al extranjero. Amalia se ilusiona con la idea. Así podrá debutar en Nueva York y demostrar que eso de Broadway es una mamarrachada comparada con la zarzuela. Danglard, que, a pesar de lo que Amalia cuente a su familia, está perdiendo una fortuna promocionando a su amante, comenta lo caro que será eso.

Cerca de allí, en la ribera del río, Luz y Fernando, que ha acudido en su busca, discuten. Luz, gimiendo, le echa en cara que siempre dé la razón a las otras hermanas y que ella no le guste. Pero Fernando le confiesa que le gusta desde que la vio por primera vez en la estación, que es a ella a quien quiere. La escena es contemplada desde detrás de unos arbustos por Amalia y sus tres hijas, una de las cuales, Violeta, lleva una escopeta de caza. Cuando Fernando besa a Luz, ante el riesgo de que la desvirgue, Amalia ordena a Violeta que dispare al aire para asustarles. Su verdadera intención es que esa relación concluya en boda.

Por la noche en la casa, mientras todos duermen, Luz se levanta, entra en el dormitorio de Fernando y se acuesta a su lado. Luz pretende que, antes de casarse, haga con ella lo mismo que ha hecho antes con sus hermanas.

Manolo y Fernando, muy trajeados y repeinados, pero con semblante taciturno, se dirigen a la iglesia donde se va a celebrar la boda. Cuando llegan encuentran a doña Asun y a Juanito alarmados. Don Luis, el cura, se ha ahorcado en la propia iglesia y ahí sigue, colgado por el cuello y sujetando en la mano un ejemplar de *El sentimiento trágico de la vida* de Miguel de Unamuno. Llegan la novia y el resto de los invitados, que se quedan paralizados al ver al

ahorcado. «Quien se quita la vida, se quita el miedo a la muerte; creo que lo dijo Shakespeare», comenta Manolo. Éste decide que, como España es una república laica, se pueden dar por casados. Danglard se muestra de acuerdo: si aplazan la boda perderán el barco, algo a lo que no está dispuesta Amalia, que tiene que debutar en Buenos Aires, aunque no ha podido cumplir su deseo de cantar el *Ave María* en la boda de su hija.

En la estación, Clara, Rocío y Violeta se disponen a coger el tren para volver a Madrid. Se despiden de sus padres, de Danglard y de Luz y Fernando, a quienes Clara, sollozando, les desea que sean felices. Violeta le pide a Fernando que cuide de su hermana o se va a enterar de lo que es un cuñado y Rocío, después de besarle, le recuerda al chico lo bien que se lo ha pasado. El tren arranca y Fernando no puede evitar una cierta tristeza al ver a las tres hermanas despidiéndose desde las ventanillas. Danglard comenta que partir es morir un poco y Manolo replica que el que muere es el que se queda. Amalia y Danglard se van en el Hispano Suiza. Luz y Fernando, que se marchan a América a iniciar una nueva vida, se despiden de Manolo, quien le recuerda a Fernando el día en que le dijo que con él ganaba un yerno y perdía un amigo. Fernando susurra que él siempre será un amigo. Luz y Fernando se van. El viejo sube a la tartana y se aleja, acompañado sólo por Lucero, el caballo.

TRES AMIGOS

Belle Époque nació en el Asador Frontón, un restaurante madrileño cuyo dueño presumía de no haber leído un libro en toda su vida. En 1990 Fernando Trueba, José Luis García Sánchez y Rafael Azcona comenzaron a reunirse una vez a la semana en ese restaurante para comer, hablar y reír. Un día Azcona dijo: «Deberíamos tener una coartada para estas comidas, porque si no la gente va a pensar que nos estamos divirtiendo y ya sabéis que nada ofende más al ser humano que la felicidad ajena». Así, durante año y medio, el tema estrella de conversación fue la historia que originó *Belle Époque*. Trueba recuerda que:

«En esas comidas se gestó *Belle Époque*, por pura amistad, por el placer de pasarlo bien juntos. No había una fecha para entregar el guión, ni para rodarlo, ni teníamos que agradar a un productor, ni amoldarnos a unos actores. No había ninguna presión. Nadie sabía que estábamos escribiendo esta historia. Ese ambiente y esa libertad con la que se escribió el guión impregnaron la película, de la que me siento muy próximo con la cabeza y el corazón. La actitud que yo pueda tener hacia la vida y hacia las personas, si es que tengo alguna, está muy cerca de *Belle Époque*.»

La propia vida de Fernando Trueba también estaba cerca de *Belle Époque*. En su juventud uno de sus amigos más especiales fue Manolo Huete, un pintor librepensador 32 años mayor que él. Tenía cuatro hijas y con una de ellas,

Cristina, se casó. Los parentescos acababan ahí: «Ya me hubiera gustado a mí acostarme con mis cuñadas», dijo Trueba. A su vez, la vida de Manolo Huete —que en la posguerra pasó su adolescencia en un preventorio antituberculoso— había inspirado *El año de las luces* (1986) su primera colaboración con Azcona.

Trueba admiraba profundamente a Azcona y siempre lo ha considerado «la influencia más importante en mi vida». De García Sánchez, como guionista, apreciaba especialmente «algo que él tiene a raudales, esa vertiente sorprendente, chocante, nunca tópica, temeraria, de no tener miedo a que las cosas se quiebren, a romperlas, a salirte de madre». Durante la elaboración del guión «mi misión era tratar de que aquello mantuviera siempre el tono, además de decir como director por dónde quería que fuera la película».

LA SEGUNDA REPÚBLICA: LA GRAN ILUSIÓN

Belle Époque se ambienta en los meses previos a la proclamación de la Segunda República española, el 14 de abril de 1931. No es algo inocente.⁽⁵⁾ Salta a la vista el paralelismo entre la historia narrada en *Belle Époque* y la propia historia de España de ese periodo: la República también representó una promesa de paraíso que enseguida se esfumó. *Belle Époque* retrata ese momento fugaz de ilusión, esa luz que alumbró un brevísimo episodio de la vida de España:

«Por eso se adecuaba ambientar la película en esa época, no porque nosotros quisiéramos que esta historia fuera una parábola o metáfora de lo otro, aunque, desde luego, la similitud de esos dos momentos hacía que fuera el contexto ideal. Al principio le dimos bastante vueltas al tema. Yo, muy al inicio, propuse ambientarla en 1917, mientras sucedía la Revolución rusa y los personajes oyen el ruido lejano de aquello como un rumor de que el mundo está cambiando. Pero al final nos decidimos por los albores de la República. Resultaba un período más cercano y, también, más luminoso, que demostraba que este país no siempre ha sido tan negro como lo pintan, un país de inquisidores. También tuvo su “belle époque”, con gente libre y tolerante.»

La película sucede en 1931, «un año caótico, pero optimista, de la historia de España. Quisimos rescatar la Es-

paña que desembocó en el estallido de alegría de la República. Fue aquella una España que en muchos aspectos se encontraba en la vanguardia de Europa: una España que se reía de los curas, de la Iglesia y de todo lo que significa poder. La Guerra Civil y el fascismo acabaron con ella y *Belle Époque* es un esfuerzo por reconstruirla. Una de las cosas más maravillosas del cine es que nos permite escapar de nuestro tiempo e ir hacia atrás en busca de lo que soñamos como un tiempo mejor, una bella época».

Por otro lado, situar la acción en la primavera de 1931, justo antes de que se desmorone la Monarquía y gane la República, «ha sido una excusa para que los personajes se movieran en un clima de esperanza. La época pesa en ellos para bien: el país está patas arriba, reina el caos, cada uno hace lo que le da la gana, todos creen que el país va a cambiar a mejor y se va a convertir en algo que luego no sucede. Es un momento confuso muy aprovechable para desarrollar el lado anárquico de los personajes. Por eso tienen una gran libertad mental y, aunque hagan cosas absurdas o disparatadas, nunca son juzgados por los demás. O sea, todo lo contrario a los tiempos puritanos y fiscalizadores que vivimos, juzgando a todas horas los comportamientos privados ajenos».

LA SOMBRA DE *EL AÑO DE LAS LUCES*

Belle Époque y *El año de las luces* pertenecen a la misma familia: se parecen y no se parecen. De entrada comparten algunas cosas: Rafael Azcona, tres de los actores (Jorge Sanz, Maribel Verdú, Chus Lampreave), el país de rodaje (Portugal), el país de los protagonistas y, aunque de diferente modo, el peso de la historia. La sombra de la Guerra Civil sobrevuela ambas películas: *Belle Époque* está situada unos años antes del desastre, en un tiempo marcado aún por la esperanza, y *El año de las luces* transcurre cuando la guerra ha dejado una España arrasada y una época embrutecida e imbecil.

Además, como se ha señalado, las dos películas se inspiran, lejanamente y como pretexto, en la vida o el entorno de Fernando Trueba. *El año de las luces*, relato del despertar sexual y vital de un adolescente en la posguerra española, recoge un episodio de la vida de Manolo Huete y *Belle Époque* cuenta la historia de amistad de un joven con un hombre mayor (llamados, no por casualidad, Fernando y Manolo), con una de cuyas cuatro hijas el protagonista se termina casando. En una y otra, aunque en distinto tono, se trata de la educación sentimental de un joven que se asoma a la vida, en un momento en el que el protagonismo del sexo y el amor es muy importante. Algunos otros personajes también parecen muy cercanos: el anarquista de *El año de las luces* (Manuel Alexandre) y el pintor libertario de *Belle Époque* (Fernán-Gómez), símbolos de la ilustración y la tolerancia, con los que el protagonista establece una

relación de amistad, o la autoritaria maestra de *El año de las luces* y la fanática madre del maestro en *Belle Époque*, interpretadas por la misma actriz, la excelente Chus Lampreave.⁽⁶⁾

«Sin embargo no eran parentescos demasiado conscientes cuando escribimos y rodamos *Belle Époque*, que surgió de forma absolutamente autónoma. Además el contexto histórico es mucho menos determinante que en *El año de las luces*, donde la posguerra pesaba como una losa sobre los personajes y sus sentimientos, hasta aplastarlos.»

Aunque *El año de las luces* es una película mucho más dura y amarga también se sitúa, como *Belle Époque*, en un ambiente estilizado. En *El año de las luces* es un preventivo de lujo, donde el protagonista vive su iniciación sexual y amorosa, una «belle époque» en cierto modo, destrozada al final por una realidad miserable. En *Belle Époque* es un pueblo de la España prerrepública pero un pueblo de fábula, una especie de Arcadia, en el que reina la tolerancia, la libertad de costumbres, el culto a la amistad y a la alegría de vivir. Lo que debería ser la vida según Trueba. En ese pueblo coincide un grupo de seres humanos libres, entrañables y excéntricos dispuestos a disfrutar de los mejores placeres de la vida y a abandonarse a sus instintos. En *Belle Époque* nadie trabaja: el único cuadro que pinta Manolo es un lienzo en blanco. El tiempo se emplea en comer, jugar a las cartas con el cura y la «madame» de un burdel, hablar de Unamuno o recitar *La montaña mágica*, cantar, bailar, reír, retozar, enamorarse y procurar ser felices. Pero, también aquí la realidad revelará la fragilidad de los sueños. Trueba definió así su película:

«*Belle Époque* es la historia del Paraíso: demasiado bueno para que dure. Va del descubrimiento de la vida, pero de la real, quiero decir: libertad, arte, amor, sexo, amistad... todas las cosas que la hacen interesante. Es un oasis. Va también de lo que los franceses llaman “l’embarras du choix”, la dificultad de elegir y también va del por qué tenemos que elegir, de los límites de la libertad, de los límites de la felicidad, de la maravillosa imperfección de la vida. Quizás se me ocurrió la película un día que no había leído los periódicos. Quizás es demasiado idealista, pero siempre he creído que uno de los objetivos del cine debe ser dar placer y felicidad al público. No quiero hacer pensar a la gente acerca de lo terrible que la vida es. Prefiero dejar eso para mañana. Me gusta oír al público reír en la oscuridad de la sala. Esa es la mejor música para mis oídos.»

EL AROMA DE JEAN RENOIR

Entre las influencias asumidas por Trueba, se encuentran dos franceses muy ilustres: el cantante y compositor George Brassens, —«toda una lección libertaria de vitalidad y moral»— y el cineasta Jean Renoir:

«Una tarde, en el cine Infantas de Madrid, en un programa de sesión continua, vi *Une partie de campagne* y *French Cancan*, dos veces cada una. Entré a las cuatro en el cine y salí a las doce, transfigurado. Llegué a casa y, en un ataque de demencia precoz, escribí una carta a Renoir dándole las gracias por ser quien era y por hacer esas películas.»

Une partie de campagne sirvió de inspiración para *Belle Époque*:

«Antes de comenzar a escribir, mostré a Azcona y a García Sánchez esa película. Luego nos olvidamos totalmente de ella, pero lo que yo pretendía era transmitir el tono, el clima, el aroma que yo quería para *Belle Époque*, esas cosas indefinibles, imposibles de medir, que son las más interesantes de una película. *Une partie de campagne* es, para mí, una película mágica, una referencia continua. En ella está ausente el lastre psicológico que tanto daño ha hecho al cine. Representa lo contrario a una tendencia que yo detesto, esa tendencia Strasberg, Kazan, Tennessee Williams, James Dean, Marlon Brando... que es el colmo del

cine psicológico-clínico-hospitalario. Es de lo peor que ha dado el cine moderno, sobre todo porque ha tenido una influencia muy negativa en el modo de escribir, rodar e interpretar las películas, en el modo de juzgar qué es un buen o mal actor. *Une partie de campagne* significa todo lo contrario, el contemplar a los personajes con una visión de pintor, más que con una visión de psicoanalista recién licenciado, que es lo que yo encuentro en esas películas. Prefiero cuando el cine, en vez de retratar situaciones o personajes que parecen de alguien que acaba de leer a Jung resumido en el *Reader's Digest*, utiliza los trazos de Daumier o de Grosz cuando dibuja. *Une partie de campagne* es un apunte del natural, pero a la vez con bastante poesía, con el trazo suelto, nada académico, no es un apunte del natural de alguien que intenta obtener el primer premio de la Academia de las Bellas Artes. Hay una especie de libertad, se deja vivir a las cosas. Eso me gusta mucho del cine.»

El amor a la vida, la humanidad, la sensación de libertad, la exaltación de los sentidos o el reflejo de la influencia del paisaje y la naturaleza en los sentimientos que desprende el cine de Renoir, *Belle Époque* los asume como propios. Como los personajes de *Une partie de campagne* (1936) o *La regla del juego* (1939), los de *Belle Époque* huyen de la ciudad en busca de un ambiente más puro y salvaje, casi bucólico, en el que, en contacto con la naturaleza, quedan abolidas ciertas normas y prejuicios, donde afloran los instintos. Con *La regla del juego* también se pueden forzar otras afinidades: los enredos amorosos como motor de la historia, el desasosiego y las dudas de los personajes ante la necesidad de elegir, la tolerancia entre personajes enfrentados por sus

amores, los continuos cambios de tono o las sorpresas de la trama que incluyen una tragedia hacia el final.⁽⁷⁾

Esa visión de pintor que Trueba admira en Renoir se percibe claramente en *Belle Époque*, en la composición de los planos y en la utilización de la luz:

«Pero nunca pretendimos imitar un cuadro o un pintor en particular. No pensamos que íbamos a hacer *Los Nenúfares* de Monet. Yo alerté al director de fotografía, José Luis Alcaine, de los peligros de un esteticismo blando, vacuo y relamido que he despreciado siempre y del que trataba de huir. Quería que aquello tuviera textura, carácter, que no fuera esa belleza tonta. Al principio pensé incluso rodar la película en blanco y negro para eludir precisamente ese riesgo. Para mí no hay nada tan opuesto a la belleza como un anuncio publicitario. Lo que yo entiendo por belleza está más cerca, por ejemplo, de *Una historia sucia* de Jean Eustache. Pero Alcaine me convenció de que la película fuera en color. No con palabras sino con su soberbio trabajo.»

UN RODAJE MÁGICO

Para filmar *Belle Époque* Trueba eligió una zona cercana a Lisboa. Era más barato que rodar en España, pero esa no fue la única razón:

«Tengo la sensación de que en Portugal hay algo que se parece más al pasado. España está más cambiada. A la vez pretendía escapar de una España tópica y Portugal me permitía un punto de fantasía que me atraía, no quería hacer una película de boina. Quise huir de la estepa castellana y situar la acción en un lugar idílico que no se identificara con ninguna región española. Es una España inventada, imaginada.»

La película se rodó durante el verano de 1992 en varios pueblos portugueses cercanos a Lisboa. El clima que reinó en el rodaje absorbió el que presidía la propia película. Los recuerdos de Trueba son inmejorables:

«Nunca antes había conseguido esa especie de magia, esa sensación que te hace pensar que todo el mundo está haciendo la misma película. A veces basta con que haya dos actrices protagonistas para que se líe, así que antes de empezar a rodar pensaba: ¡aquí va a haber una guerra!. Resulta que eran cuatro las actrices protagonistas y se hicieron amigas. Hay películas que se recuerdan como una pesadilla y esta es justo lo contrario: hubo un ambiente tan bueno durante el rodaje que tuve desde el primer mo-

mento la impresión de que a todo el equipo le gustaba lo que estaban haciendo.»

Maribel Verdú ha resumido muy bien la sensación de los que participaron en la película al recordar un rodaje que les dejó una huella imborrable:

«Estoy segura de que nunca volveré a vivir un rodaje como ese. No creo que sea posible sentirse tan bien y tan querida y querer tanto a la gente que te rodea y trabaja contigo. No creo que sea posible sentirse tan feliz.»⁽⁸⁾

OTRO PARAÍSO PERDIDO

Belle Époque es una película muy luminosa pero se abre con una escena que se desarrolla en la oscuridad. El encuentro entre el joven desertor —del Ejército y de la Iglesia— republicano y la pareja de guardias civiles funciona como una contundente declaración de principios de la película. Cuatro iconos de la España oscura —el Ejército, la Monarquía, la Iglesia, la Guardia Civil— son demolidos en esta secuencia con una sutileza y una capacidad de síntesis admirables. Las simpatías de la narración se inclinan abiertamente hacia el chico que observa cómo el suegro del número es abatido a tiros por su yerno y cómo éste se suicida. Sin embargo los dos guardias civiles son presentados también con cierto afecto, como un par de infelices vencidos por sus servidumbres y por las circunstancias de una época muy convulsa. La tragedia de la situación aparece matizada y enriquecida por el humor negro: el yerno, mientras solloza sobre el cadáver del suegro, se lamenta de su «arrebato» y, como un niño, no halla la forma de disculparse ante su mujer. La solución es radical: pegarse un tiro pulsando el gatillo de su escopeta con el dedo gordo del pie que sale del calcetín roto.

Rafael Azcona no era muy dado a ofrecer explicaciones sobre su trabajo, pero escribió sobre el sentido de esta escena:

«El protagonista es un desertor en la España de los años 30. Nuestro objetivo era conducirlo hasta la casa donde

vivían las cuatro chicas que le iban a seducir. Bien, va por una carretera y... algo le tiene que pasar. Lo que ocurre es que le detienen dos guardias civiles y después uno de ellos mata al otro y se suicida. *Belle Époque* es una comedia y comenzar así puede parecer un riesgo. No digo que la gente se muriera de risa al ver cómo se matan, pero la verdad es que si se da la oportunidad no hay nada mejor que dos guardias civiles en una comedia. Eso siempre funciona. Además, con la muerte de los dos guardias contamos: primero, que él nunca se habría escapado, se lo han puesto en bandeja, igual que le ocurrirá con las chicas; segundo, que la España de entonces era muy jodida, el enfrentamiento familiar de los dos guardias es real. Después, cuando el desertor huye, sólo puede acudir a una casa donde no le delaten, una casa de lenocinio, por ejemplo, pero no de carretera (entonces no existían), sino una casa en la que hay gente cenando y jugando a las cartas. Y allí, claro, es donde se encuentra con el padre de las chicas.»⁽⁹⁾

El desertor comienza a encontrar la luz y la tolerancia en esa casa de putas, donde la «madame» juega a las cartas con un viejo libertario, con el alguacil y con el cura del pueblo, una imagen con ecos de Luis Buñuel. Esa presentación de dos de los personajes claves de la película, el cura y el libertario, anticipa bien el tono que preside la película.

Fernando descubre la amistad con Manolo y el sexo con sus hijas pero su actitud ante los dos sentimientos revela su ingenuidad y nobleza: tiende a confundir el «encañamiento» con el amor y a confesar de inmediato a Manolo su «enamoramiento». Fernando es seducido de forma encadenada por Violeta, Rocío, Clara y Luz, pero el relato

de la ceremonia de esas conquistas nunca es vulgar, monótono o previsible.⁽¹⁰⁾

La fiesta de carnaval y el baile del tango entre Violeta, una lesbiana disfrazada de soldado, y Fernando embutido en un vestido de chacha, es uno de los momentos cumbre de la película. La riqueza de ambientación y vestuario, la perfecta composición de la escena, que remite a la pintura de Gutiérrez Solana, el ritmo que adquieren los movimientos de los personajes dentro del plano y las bellísimas melodías del pasodoble y el tango compuestas por Antoine Duhamel, cristalizan en una de las más brillantes aportaciones a la comedia musical que ha dado el cine español. El doble travestismo incorporado por Violeta y Fernando y el que sea la mujer vestida de hombre quien conquiste al hombre vestido de mujer y que éste sea luego prácticamente violado en el pajar por ella —con el broche del sonido de la trompeta de Fernando tocada por Violeta celebrando su orgasmo—, explican la gracia y la potencia de esta formidable secuencia.⁽¹¹⁾

El encuentro de Fernando con Rocío parece más convencional pero viene precedido por el recuerdo del frustrado revolcón de ambos en el desván, y también, por la escena en que Clara consuela a Fernando después del desengaño que sufre con Violeta y le prepara unas tortillas para el viaje: Fernando quiere huir de una situación que le confunde y rebasa. Fernando se dispone a marchar pero, al pasar por la habitación de Rocío, descubre a ésta tumbada sobre la cama, gimoteando, tras el fallido amago de boda con Juanito, el maestro. El chico deja la maleta en el suelo y, en primerísimo plano, vemos su gorra y el bocado de tortilla mientras, atónito, avanza atraído por una visión irresistible: el despampanante trasero de Rocío agitándose

al ritmo de sus pucheros. La chica lo hace suyo y Clara, al sorprenderlos, se arroja sobre su cama, envuelta ahora ella en el sollozo, lamentando sus desvelos por el joven que le ha «traicionado». («Y yo, como una tonta, preparándole las tortillas.»)

La orilla de un río es el lugar donde Clara retoza con Fernando. Pero es un trozo de orilla muy particular, justo el sitio al lado del que se ahogó Higinio, el marido de Clara, cuya muerte la viuda describe con cómico disgusto. Fernando se abalanza y besa a Clara pero ésta le empuja y el joven cae al río. Este, que no sabe nadar, exclama «¡me ahogo!», y Clara, mientras le tiende una rama de árbol, grita «¡no, Fernando, tú no!», una expresión que rebosa humor negro al tiempo que delata su deseo por el chico, más fuerte que sus tímidos prejuicios de viuda falsamente reprimida.

La relación con Luz es, de entrada, más dulce, a la altura de la naturaleza de los sentimientos que la pequeña de las hermanas muestra por Fernando desde el primer momento. Pero, en la víspera de su boda, Luz se mete por la noche en la cama de Fernando rogándole que haga con ella lo mismo que ha hecho con sus hermanas. Pero Luz tampoco pretende sacralizar el encuentro sexual y tiene el detalle de ofrecer a Fernando la oportunidad de escapar.

Para Trueba esas secuencias definen la esencia de la película:

«Forman parte de las sensaciones, sentimientos y tipos humanos que procuro retratar en la película, reveladores de una manera de ver y vivir la vida. Hay una voluntad de resaltar el lado animal de las personas. Por ejemplo, en las escenas de seducción. Son seres, cuerpos que se acercan

unos a otros, que se rozan, se olisquean y de repente se enredan. Hay esa cosa tan hermosa, que espero que los seres humanos conservemos todavía de los animales, en el que un olor, la cercanía de un cuerpo, un roce, pueda significar algo. En los momentos de seducción de la película los personajes se comportan como dos perros en un callejón. Yo encuentro que es muy bonito que sea así. Son ese tipo de instintos que la sociedad o la Iglesia han tratado siempre de machacar. Primero llamándolos bajos, cuando no lo son. Luego, mostrando esa necesidad de disfrazarlos, reglamentarlos, controlarlos, dirigirlos, etc.»

La narración de los encuentros con las cuatro chicas vertebrada la parte central de la película pero ni mucho menos la agota. Alrededor de esas secuencias se desenvuelven con naturalidad los demás personajes y surgen momentos tan fantásticos, delirantes y surrealistas como la llegada en el Hispano Suiza de la madre con su amante a la casa: para despertar a su familia interpreta la romanza de una zarzuela de letra bien alusiva. («En un país de fábula vivía un viejo artista...»)⁽¹²⁾

Mientras Amalia entona la canción las ventanas de la casa se abren y por ellas se asoman sus hijas y Manolo, el marido, quien ganguea el estribillo de la melodía a la vez que lo hace Danglard, el amante.⁽¹³⁾ Luego, el padre y las chicas salen en estampida a abrazar a Amalia, en una loca rivalidad por demostrarle su cariño. El griterío de las hijas y de la madre culmina una secuencia pletórica:

«Es uno de los momentos que más me gustan de la película. Es una escena donde coinciden la risa, el disparate, lo tierno, lo emocionante. Está hecha por mí en serio,

tratando de provocar la emoción por elevación, no como en esos melodramas en los que le sueltan a uno una leucemia para que el público lllore. Me gustaría que fuera una escena exaltante, donde alguien pudiera llorar de alegría, divirtiéndose.»

La presencia de la madre sirve, de algún modo, para introducir un cierto orden en el jaleo en el que parece instalada su familia. Es ella la que, después de contemplar el beso de Luz y Fernando en la orilla de río, decide su boda. La ceremonia de la boda, finalmente fallida, será el principio del fin de los buenos tiempos. El sombrío semblante de Fernando y Manolo mientras se dirigen en la tartana a la iglesia así parece presagiarlo:

«Es que no creo que una boda sea motivo de euforia. Además los dos se conocen y no se engañan. Saben que en realidad se trata de una claudicación, que es una solución convencional, el final “lógico” de las cosas. No se rebelan, lo aceptan, pero no se lo creen.»

La boda simboliza el fracaso de la extraña utopía que el protagonista había acariciado a lo largo de su historia, la posibilidad de compartir a todas las hermanas. La elección de Luz significa la renuncia a las otras tres y, por extensión, a todas las demás mujeres del mundo. Es una renuncia muy dura. El plano ralentizado de Rocío, Violeta y Clara despidiéndose desde el tren refleja la resignación en la mirada de Fernando. La imagen del cura ahorcado en la iglesia en ruinas había subrayado ese fracaso, la pérdida de la ilusión:

«Además Fernando va a perder a su amigo Manolo, que se quedará solo, en el pueblo, consciente de que está al final del camino mientras otros lo inician.»

Belle Époque arranca con la muerte de dos guardias civiles y concluye tras el suicidio del cura. Esas secuencias funcionan como dos rupturas dramáticas que marcan el paréntesis idílico que vive el protagonista, durante el que aprende a conocer la amistad, el sexo, la libertad y el amor, aunque al final todo se revele como otro paraíso perdido:

«No nos queríamos limitar a retratar sólo una visión del Paraíso. Hemos contado un oasis, pero sin evitar ese antes y ese después, mucho más amargos. Después de haber volado a una cierta altura se vuelven a poner los pies en el suelo.»

Si la película comienza con un prólogo trágico matizado por el humor negro, concluye con un epílogo que acumula tres reveses (el suicidio del cura, la renuncia de Fernando, la soledad de Manolo) donde no hay lugar para el humor. No es, precisamente, un final feliz. El plano de Manolo alejándose solo en la tartana después de despedir a Luz y Fernando aparece teñido de melancolía, de una intensa tristeza, un extraño cierre para una comedia aparentemente optimista. *Belle Époque* es un bonito canto de amor a la vida, pero no olvida que se trata de una vida anhelada, que la realidad siempre vuelve imposible.

ONCE SERES CASI FELICES

Belle Époque es una película muy coral, protagonizada por once personajes de gran relevancia, cada uno de su padre y de su madre, pero miembros de un conjunto muy armónico. Son seis mujeres y cinco hombres. Para Trueba:

«Los personajes no son muy políticos, militantes o luchadores de nada. Son gente que representa la civilización, en su sentido más próximo y directo. Gente que no tiene ideologías que vender, que únicamente creen en la libertad individual y la ejercen. Son lo que yo entiendo que debería ser la normalidad. Es una película muy excéntrica porque los personajes lo son, pero lo son con naturalidad, sin querer llamar la atención; no son representativos de la España de entonces ni de la de ahora. Son muy singulares y atípicos. No son españoles medios sino todo lo contrario.»

Trueba mostró su acreditada destreza en la dirección de actores. Pese a su abundancia, los personajes quedan perfectamente definidos, superan a sus estereotipos porque están llenos de vida.

Fernando (Jorge Sanz)

En la escena inicial Fernando se sube los pantalones al ser sorprendido por la pareja de guardias civiles haciendo sus necesidades detrás de unos matorrales. Esa será la primera de la larga serie de sorpresas que le aguarda, que vive en un

continuo estado de perplejidad y estupor: la muerte de los guardias civiles, la aparición de las hermanas, la sucesiva seducción a manos de ellas.

Vive siempre a merced de los acontecimientos y de la fuerza de sus instintos. La historia abandona pocas veces su punto de vista confuso e ingenuo, aunque algo aprende: con Clara ya no explicita su enamoramiento y con Luz demuestra haber perdido algo de su ingenuidad, ya ha aprendido a mentir. Si se queda con ella, más que por amor, es porque es la única con la que se siente seguro.

Según Trueba, Fernando «es un desertor, un personaje eterno, de todas las épocas, un héroe que se niega a librar batallas. Pero no es mi alter-ego. Su personaje es más cándido de lo que pueda ser yo, es el último en enterarse de todo. Jorge Sanz me preguntaba durante el rodaje: ¿no nos estaremos pasando? Porque hace de todo: comedia a la italiana, vestirse de mujer, bailar... Muchas cosas que no había hecho nunca antes; se expone constantemente. Jorge tiene el oficio en la sangre, como Maribel Verdú, y necesito muy pocas palabras para entenderme con ellos como actores. Y como personas, son dos desmadrados increíbles, y a mí la gente que vive de una forma un poco disparatada y loca me encanta, mucho más que la gente de “orden”. Creo que Jorge y Maribel son los herederos de lo que fue aquella farándula nocturna de Paco Rabal, Fernán-Gómez, etc. Son los que mantienen viva esa llama».

Manolo (Fernando Fernán-Gómez)

El papel de Manolo, el viejo pintor libertario, bohemio, sabio y escéptico que acoge en su casa al desertor y ofrece una lección de tolerancia y amistad, estaba diseñado a

la medida de Fernando Fernán-Gómez. El resultado fue uno de los trabajos más brillantes de su fabulosa trayectoria y por él obtuvo el premio Goya al actor de reparto y multitud de elogios.⁽¹⁴⁾ El poso, la madurez, la maestría y las huellas de toda una vida se concentraron en una interpretación memorable, una auténtica exhibición: «Tenía muchísimas ganas de trabajar con Fernán-Gómez y el personaje se escribió para él. Al principio me daba casi vergüenza acercarme para hacerle alguna indicación, pero es tan buen actor que sabe hacerlo de todas las maneras posibles; sólo hay que pedirselo. Y después de cada toma con Fernán-Gómez tienes la sensación de que te han hecho un regalo. Aquí el papel se le ajustaba como un guante. Manolo es un dandy que, como dandy, ha alcanzado el estado supremo: la inacción».⁽¹⁵⁾

Fernán-Gómez señaló que «yo sería incapaz de vivir de esa manera tan desordenada y austera, pero sí creo que era adecuado para mis características de actor. Manolo es un hombre que defiende el amor libre de verdad, no el amor libre que consiste en que todo el mundo se pueda tirar a las hijas de los demás, sino que está convencido de que sus hijas tienen derecho a practicar el amor libre».

Rocío (Maribel Verdú)

Rocío es la hermana que representa el «eterno femenino», «con todo lo bueno y lo malo de ese lugar común». Un personaje muy complicado, carente de asideros fáciles, que la actriz resolvió con un desparpajo extraordinario. Está estupenda, indistintamente coqueta, apasionada, frívola, pragmática, dulce o caprichosa: «Maribel tenía 16 años cuando hizo conmigo *El año de las luces*, así que fue

inevitable sentir durante el rodaje una especie de instinto paternal por ella y por Jorge. Tuve claro desde el principio que el personaje de Rocío, que es la más manipuladora, la que más ejerce las tretas de mujer, era para Maribel. Me parece una de las actrices con más talento de este país: tiene “inteligencia de actriz”, talento innato, esa intuición de los que han crecido haciendo cine, coge las cosas al vuelo y no se anda con camelos ni chorradas. Ya sea divertida o dramática, siempre es eficaz».

Maribel Verdú recuerda que «me llenó de orgullo pensar que el personaje de Rocío estaba escrito para mí, aunque he de reconocer que, al principio, quería hacer el papel de Violeta, la hermana lesbiana. Fernando me dijo: “Hay que ver, he escrito dos personajes pensando en los actores, el de Fernando Fernán-Gómez y el tuyo, y ahora me dices esto, eres una desagradecida...”. Vale, vale, no digo nada. Pero para una actriz de repente cortarte el pelo y hacer de lesbiana es un reto muy atractivo. ... Ahora bien, cuando te pones en manos de Fernando Trueba no hay reto que valga. Lo que haces es disfrutar. Te dejas llevar y ya está».

Violeta (Ariadna Gil)

En una película tan coral la presencia de Violeta, la lesbiana desprejuiciada y sin complejos, «una chica adelantada a su tiempo, una revolucionaria dulce», se percibe como muy singular y turbadora. Trueba descubrió a Ariadna Gil en la primera película en la que intervino como guionista su hermano David, *Amo tu cama rica* (1992, Emilio Martínez Lázaro), en la que la actriz ya daba un recital. Por *Belle Époque* ganó el Goya a la actriz protagonista por un trabajo muy matizado: «Ariadna es una seductora nata, sin pro-

ponérselo; quizá por eso lo es. Tiene muchísimo encanto. Como actriz, no tiene nada que ver con las demás, ni de ésta película, ni de ninguna. Tiene una voz muy especial, es muy especial, probablemente una actriz para hacer personajes muy especiales también, y el suyo en la película lo es: es “la diferente” de las hermanas».

Luz (Penélope Cruz)

La más pequeña de las hermanas, Luz, es el ojo que todo lo ve, inocente, limpia y soñadora. Pero se enrabieta al percibir que los demás procuran excluirla del tiouvivo. Al final conseguirá en exclusiva a Fernando, su primer amor. En un registro antagónico al de su película de lanzamiento, *Jamón, jamón* (1992, Bigas Luna), todavía no estrenada cuando se rodó *Belle Époque*, Penélope Cruz demostró una altura interpretativa impresionante. En el verano de 1992 Trueba recordaba que «Cuando su agente, Katrina Bayonas, me la propuso, dije que no, porque mi idea de Penélope era la de “chica-bombi-Tele 5” y yo buscaba una adolescente ingenua. Katrina me envió un vídeo con actrices jóvenes haciendo una escena del guión y cuando vi la prueba de Penélope me di cuenta de lo equivocado que estaba. La película no ha hecho más que confirmármelo: está tierna, pequeña, nada exuberante; ha hecho una creación estupenda. Es una actriz como la copa de un pino. Va a hacer un “carrerón”».

Clara (Míriam Díaz Aroca)

Clara es la hermana mayor, viuda, que posa enseguida sus ojos en Fernando. Jonás, el hijo de Fernando Trueba y

Cristina Huete, futuro cineasta, fue el responsable de que su padre se fijara en la estupenda Míriam Díaz Aroca: «Yo era fan de Míriam desde que, gracias a mi hijo, la vi en el programa infantil *Cajón desastre*, saltando y botando con 50 niños alrededor. Yo necesitaba a alguien muy vital para el papel de la hermana mayor, que es una viuda pero una viuda llena de deseo, y Míriam tiene vitalidad aunque la vistas de luto, además de un gran sentido del humor, frescura y una especie de bondad personal que luego sale a flote en la pantalla».

Juanito (Gabino Diego)

Juanito es un personaje con el que Trueba simpatiza abiertamente: «Es como el niño en las novelas iniciáticas. Además es un tipo dispuesto a traicionar a su patria, a su familia, a su ideología y a su religión por follarse. Y eso me parece una lección de moral. Y creo que en el fondo todo el mundo es así, sólo que no lo reconoce». Gabino Diego aporta a Juanito, el rico maestro del pueblo que ansía liarse con Rocío, un aire histérico-patético-ridículo totalmente hilarante, con un toque de ternura: «Haciendo de pasmado, de zangolotino, de tarugo simpático, Gabino es un rey; lo borda. Pero sólo hemos utilizado un diez por ciento de sus posibilidades, porque es un showman increíble y uno de los imitadores más geniales que he visto nunca. Es capaz de imitar a todo el equipo, pasando del director al eléctrico o al de sonido, en una ronda de imitaciones deslumbrante, como si alguien hiciera todos los personajes de una obra de teatro». Cada aparición de Gabino Diego en la película anuncia un momento muy divertido: el reproche al cura al verle en la casa de putas; la interpretación de *Las*

mañanitas debajo del balcón de la casa de Manolo; la ceremonia de petición de mano de Rocío; su discusión con ésta en el carnaval disfrazado de Zumalacárregui; su deseo furioso de apostatar ante el cura; su exposición de motivos ante Manolo para pasar la noche en su casa después de asistir al mitin republicano; el malogrado proyecto de acostarse con Rocío y su posterior rabieta o su frase final cuando descubre al cura ahorcado («¿Y por qué se habrá ahorcado con lo que le gustaba comer?»)

A estos siete personajes principales, les rodean otros cuatro muy importantes. Uno de ellos es doña Asun, la madre carlista y católica de Juanito, dominante, autoritaria y un poco loca. Igual de histérica que su hijo, aunque con matices muy diferentes. El que una actriz como Chus Lampreave desempeñara este papel —por el que logró el único Goya de su carrera, a la actriz de reparto— aseguraba un toque entrañable al personaje. Otro es un cura muy poco tópico, don Luis, amigo del viejo libertario, Manolo, y admirador, significativamente, de Unamuno. Se trata de un cura tolerante y amante de los placeres de la vida, capaz de reaccionar con un cinismo encantador cuando Juanito le reprocha su presencia en una casa de lenocinio: «Aquí, donde se peca, está mi puesto, a pie de obra». Pero resulta víctima de las trágicas contradicciones de su época. Su suicidio demuestra que no es capaz de superarlas. Agustín González está magnífico, en un registro intermedio entre sus personajes con Berlanga y el de *Las bicicletas son para el verano*. Amalia, la mujer de Manolo, alegre, festiva y fantástica, es un personaje que se incorpora en el último tercio de la película pero que sintoniza muy bien con la atmósfera de la historia: la escena en la que arrastra a su marido

a la cama delante de la mirada atónita de su amante revela su forma de entender las relaciones y de separar el amor, el sexo y la pareja. Mary Carmen Ramírez se encuentra muy cómoda en un papel que se ajustaba bien a sus facultades, incluidas sus reconocidas dotes como cantante de zarzuela. El amante francés de Amalia, Danglard (excelente, Michel Galabru), su manager y mecenas, es un pelele desconcertado y conmovedor: no entiende nada del país ni de la época, ni de la actitud de su mujer, ante la que se siente infantilmente humillado.

El destino que la película reserva a estos once personajes parece poco apropiado para una comedia, si en algún momento se cae en la tentación de considerar a *Belle Époque* sólo como una comedia: Manolo acabará solo, sin sus hijas y su joven amigo, Fernando, quien, a su vez, parece condenado a una monogamia indeseada; Rocío, Clara y Violeta se quedarán sin Fernando, el objeto de su deseo y, en el caso de Rocío, sin siquiera el consuelo de una buena boda con Juanito; Luz terminará con Fernando, pero parece que éste acepta la situación más por fatalismo que por convicción; Juanito continuará en el pueblo sin Rocío y, lo que es casi peor, en compañía de su madre; Danglard seguirá financiando a fondo perdido la extraña obsesión de Amalia de que la zarzuela triunfe en el mundo; y don Luis, el cura, al suicidarse, hará más insoportable la soledad de Manolo. Sobre el presunto optimismo de *Belle Époque* se desliza al final una historia de derrotados. Nadie logra lo que realmente quiere. Más exactamente: lo que consiguen es casi lo contrario de lo que de verdad desean.

UNA CIERTA MIRADA

Fernando Trueba rodó *Belle Époque*, su séptimo largometraje, con 37 años. Hacía doce que había debutado con *Ópera Prima*. Con *Belle Époque* logró una obra de madurez, donde su estilo brilla en todo su esplendor, aunque, ya en aquellos años, Trueba advertía:

«Siempre he intentado en cada caso hacer una película, no una obra. Nunca me he considerado un autor. Hago cine de una forma pasional. Y hago el cine que a mí me gustaría ver. Odio la idea de tener una trayectoria, de que se hablara de un estilo Trueba. No me gusta el concepto de autor que construye una obra y se debe a esa línea trazada. Me gusta explorarlo todo, siempre trato de ser diferente, porque creo que cada proyecto debe tener un montón de territorios desconocidos que uno quiere explorar; luego, estilo es lo que existe en común, a pesar de uno.»

El desdén de Trueba por la autoría, el encasillamiento y las etiquetas, no impide reconocer en su cine una serie de rasgos, temas e inquietudes. En cierto modo, *Belle Époque* es una síntesis muy depurada de ellos.

Hay un asunto que fascina a Trueba. Es lo que él llama «el tema central de la existencia», la idea de que el hombre ama a todas las mujeres y, sin embargo, se ve obligado a elegir a una entre todas. (O, de forma equivalente, la mujer a un hombre entre todos). *Belle Époque* es la película de Trueba que de manera más abierta gira alrededor de esa

inquietud: «*Belle Époque* trata de cosas muy simples y elementales de la vida. Es la historia de un hombre que está enamorado de todas las mujeres del mundo. Que para mí es la historia de todos los hombres, el asunto más importante de la existencia humana. *Belle Époque* trata del deseo, de la dificultad de elegir, de por qué hay que elegir a una mujer y perderse a todas las demás. Y coloca a la amistad, al deseo, al sexo por encima del amor, que en la película no se considera el centro del mundo, como suele ocurrir en el cine y que es algo que, a base de ver tantas películas, nos ha influido a todos. Truffaut hizo su manifiesto sentimental con *El hombre que amaba a las mujeres*: un hombre que vive y muere por amarlas a todas. Por desearlas, a cada una de manera distinta. Y ese es el problema central de la existencia, donde radica la infelicidad. De ahí han venido todo, guerras, violaciones, suicidios, depresiones. De cómo a uno le gustaría tener toda la felicidad y ha de conformarse con una parte o con nada. Ese es el tema central. El dilema es que nunca se consigue. Y entonces inventamos la pareja que, como dice Azcona, se ha inventado porque no se ha descubierto nada mejor y menos doloroso. Quizá es que el ser humano no es muy fuerte. El miedo a la soledad ha llevado a este invento. Pero no creo que nadie en su sano juicio pueda defender la monogamia». Detrás de esa inquietud Trueba insinúa una cierta nostalgia del estado salvaje: «En esa búsqueda tan loca de la felicidad, creo que está el deseo secreto de la vuelta al Paraíso, a la barbarie, a algún sitio».

Otras de sus películas aparecen articuladas también alrededor de diversos conflictos amorosos desatados por esa zozobra. Muchos de sus personajes se resisten a esa necesidad social de elegir, aunque al final claudiquen: la Violeta

de *Ópera Prima* vacila entre su primo y su profesor de música; la Palmira de *Sal Gorda* vive con el psiquiatra yanqui pero añora a Natalio, su anterior compañero; los protagonistas de *Sé infiel y no mires con quién* alternan su vida matrimonial con sus amantes; el Manolo de *El año de las luces* conoce el deseo, el amor o las dos cosas a la vez con varias de las mujeres que encuentra en el preventorio, aunque en este caso acabará solo; el Dan Gillis de *El sueño del mono loco* vive atrapado entre tres mujeres, su agente, su esposa y una adolescente que le perturba; el Art de *Two much* llega a desdoblarse en un hermano gemelo para poder seducir de forma simultánea a dos hermanas; o el Blas Fontiveros de *La niña de tus ojos* es un hombre casado que se enamora de Macarena Granada.

Belle Époque narra el crecimiento sentimental y vital del joven desertor. Ese tema, el crecer, las dificultades que entraña el acceso a la madurez, está presente de una manera muy clara en *El año de las luces* o *El embrujo de Shanghai*, pero también, a su modo, en otras películas: *Mientras el cuerpo aguante* es un retrato del cantautor Chicho Sánchez Ferlosio, un ser que se resiste a crecer; el guionista que protagoniza *El sueño del mono loco* es una especie de Peter Pan que siente pánico a enfrentarse a la madurez, algo que también aterroriza al Art de *Two much*:

«No sé por qué muchas de mis películas tratan del crecer. Quizá es que yo soy un inmaduro.»

Belle Époque revela otro rasgo que define su cine, su amor por todos los personajes, hasta por los más grotescos o en principio «negativos», como, en este caso, los guardias civiles, el cura, la madre carlista o su hijo.

«Tengo una tendencia a excluir de mis películas los personajes que no me interesan, a retratar las cosas y los personajes que me gustan. Hasta los malos quiero que tengan un lado tierno.»⁽¹⁶⁾

Hasta *La niña de tus ojos* (1998) —con la excepción de *El sueño del mono loco*— el humor y la comedia marcan el cine de Trueba. Él siempre ha reivindicado esa inclinación al humor como marca de estilo y postura vital. *Belle Époque* es una película muy divertida, el piropo que más le gusta oír a Trueba. Muchas de sus películas favoritas son comedias, un género sobre el que ha reflexionado con frecuencia:

«Las buenas comedias son hermosas porque hacen la vida más agradable. Es una manera privilegiada de ver el mundo, es el género más rico, porque el humor es una extraordinaria forma de conocimiento y de crítica, probablemente a la estupidez y al ser humano en general. La comedia no trata de ideologías sino de debilidades humanas. En ese sentido es casi imposible que la comedia sea de derechas, conservadora, porque retratar las debilidades humanas es una actitud crítica. Y esta actitud casi nunca es conservadora.»

La obra de Trueba se distingue por los frecuentes viajes de tono, algunos de ellos radicales. Esa tendencia fue clara desde los inicios de su carrera: de una comedia romántica (*Ópera Prima*) pasó a un documental (*Mientras el cuerpo aguante*); tras dos comedias sofisticadas (*Sal Gorda* y *Sé infiel y no mires con quién*) realizó una comedia dramática (*El año de las luces*) a la que siguió un drama muy oscuro

(*El sueño del mono loco*). En *Belle Époque* recuperó el formato de comedia pero el resultado fue una comedia atípica marcada por inesperados cambios de tono que señalan la versatilidad del director.⁽¹⁷⁾ La película comienza con un asesinato y un suicidio y concluye con otro suicidio, un principio y un final poco ortodoxos en una comedia:

«Igual es que ni siquiera es una comedia, pese a que sea una película con bastante humor. La comedia y el drama son convenciones tramposas.»

La libertad que respira *Belle Époque*, desde su misma gestación, contagia su propio estilo narrativo. Bajo el envoltorio de una comedia ligera y costumbrista *Belle Époque* trasgrede a menudo las convenciones del género. Y, aunque tenga elementos de un cine realista, *Belle Époque* es una película que se toma muchas licencias narrativas: «Es como un río surcado de saltos, de quiebros, de peñascos, de accidentes naturales y artificiales de todo tipo. Creo que la narración tiene una construcción bastante original, pero intentando que todo se acepte, que el relato se siga a pesar de todos los giros y sorpresas. Es un relato que pretende ser afectivo con el espectador». En ese relato sobresalen elementos irracionales e incluso surrealistas concretados en momentos como la llegada a la casa de la madre cantando una zarzuela: «Hemos tratado de respetar parte de la arbitrariedad que hay en la vida. En la vida las cosas no llaman a la puerta y piden permiso para entrar.»

El cine de Fernando Trueba se ha empapado de diferentes influencias. Howard Hawks, Lubitsch, Preston Sturges, Billy Wilder, François Truffaut, Woody Allen o Jean Renoir, directo inspirador del tono de *Belle Époque*,

son algunas de ellas. La elegancia, la claridad y transparencia narrativa, la aspiración de entretener o el deseo de permanecer invisible como director que distinguen a Trueba remiten directamente a esos cineastas.

«No sé si soy delicado o zafio. Siempre intento ser muy claro al rodar, intento servir muy bien a la historia, al tono de lo que yo quiero contar, a los personajes. Intento que no se note cómo está hecho, que no se note cómo ruedo las cosas. Me molesta, sobre todo en películas de directores que admiro, ver movimientos de cámara rebuscados, me echa para atrás. Hay demasiados directores técnicos ya en el cine».⁽¹⁸⁾

Entre las devociones de Fernando Trueba abundan las relacionadas con la historia, la cultura y la personalidad españolas. En ese sentido *Belle Époque* vuelve a ser antológica: se ambienta en una España tan brillante como la de los albores de la Segunda República, el relato nace de la amistad y complicidad de Trueba con dos expertos en retratar la «esencia española» —Rafael Azcona y José Luis García Sánchez— y la película se nutre de referencias muy pegadas a esos cineastas o a lo más ilustre de nuestra cultura: el humor negro,⁽¹⁹⁾ la tradición libertaria, la mirada esperpéntica hacia iconos de la España eterna como la Guardia Civil, el Ejército y la Iglesia, el recurso a la zarzuela, ese aire loco y surrealista que evoca a Luis Buñuel o el gusto por la comedia coral que, de modo inevitable, lleva a Berlanga:⁽²⁰⁾

«En España hemos tenido un maestro de esto, que era Berlanga. Uno ve *Plácido*, que para mí es la película nú-

mero uno hecha en este país, o *El verdugo*, que es la segunda, y son toda una lección de cómo manejar todos los personajes, los decorados, la cámara... No pasa un año sin que las vuelva a ver. Estas películas cuentan más de este país y de lo que era la vida aquí que ningún documento que saquemos de la hemeroteca o de la biblioteca o de ningún lugar.»⁽²¹⁾

VIDA DE *BELLE ÉPOQUE*

Producción y rodaje

Pocos meses antes del rodaje de *Belle Époque* Fernando Trueba aspiraba a filmar en los Estados Unidos *Two much*, una comedia que comenzó a escribir con su hermano David después de *El sueño del mono loco* (1989). Agotado de las dificultades de este proyecto decidió tomarse un respiro con *Belle Époque*, que le permitía desenvolverse en territorios mucho más cercanos. La película conoció un breve período de maduración: apenas transcurrieron un par de años entre el comienzo de la escritura del guión y el estreno, en diciembre de 1992.⁽²²⁾

Belle Époque se rodó durante siete semanas y media, entre el 6 de julio y el 26 de agosto de 1992, en varios pueblos portugueses cercanos a Lisboa. La casa y el pueblo que aparecen en la película están situados en Arruda dos Vinhos, la estación en Ríos, la iglesia en Sobral de Monte Agraço y el río en Azambuja.

El presupuesto oficial de producción —el que se presentó al Ministerio de Cultura— ascendió a 330 millones de pesetas, en una época en la que el presupuesto medio oficial de una película española rondaba los 196 millones. Recibió una subvención anticipada de 65 millones de pesetas en la primera convocatoria del año 1992.

Se planteó como una coproducción europea en la que, formalmente, para tener acceso a las ayudas de Eurimages, figuraron cuatro productoras, las españolas Fernando

Trueba P.C. y Lola Films, la portuguesa Animatógrafo y la francesa French Production. Sin embargo el peso fundamental de la producción lo asumió Cristina Huete, esposa de Trueba y directora de producción de sus películas. Ella y Trueba hipotecaron su casa y la oficina de la productora para conseguir la financiación.⁽²³⁾

La compañía

Trueba se rodeó de un equipo de su máxima confianza, como de la familia, en sentido literal en algunos casos. En *Belle Époque* contó, además de con su mujer y gran cómplice Cristina Huete, con sus cuñadas Lala Huete y Angélica Huete, encargadas, respectivamente, de las tareas de vestuario y producción. El director de fotografía José Luis Alcaine, el director artístico Juan Botella y la montadora Carmen Frías eran sus colaboradores habituales en aquellos años. La presencia francesa en el equipo técnico se extendió al ingeniero de sonido Georges Prat y al autor de la música, Antoine Duhamel, que en esta película logró uno de los trabajos más inspirados de su carrera.

En el reparto Trueba reunió a intérpretes muy relevantes de varias generaciones. El más veterano, Fernando Fernán-Gómez (71 años durante el rodaje), era una gloria nacional cuyo genio había marcado lo mejor de la cultura española del siglo XX; Agustín González (62) y Chus Lampreave (61) pertenecían a la eminente raza de actores de reparto; Jorge Sanz (22), Maribel Verdú (21) y Gabino Diego (26) eran quizá los tres actores jóvenes más sólidos de España, con varios éxitos personales en su filmografía. A Ariadna Gil (23) y Penélope Cruz (18), la película les disparó a la primera fila del cine español casi al principio

de sus carreras y a Míriam Díaz Aroca (30), una popular animadora de televisión, y Mary Carmen Ramírez (59), cantante de zarzuela descubierta para el cine por García Sánchez (*La corte de Faraón*, 1985; *Pasodoble*, 1988), la película las reivindicó como actrices. El reparto principal lo completaba el francés Michel Galabru (69), protagonista de *El juez y el asesino* (1975, Bertrand Tavernier) y compañero de Louis de Funès en numerosas películas. Trueba ya había dirigido a Jorge Sanz y Maribel Verdú en *El año de las luces* y a Chus Lampreave en *Sé infiel y no mires con quién*, *El año de las luces* y *La mujer inesperada* (1990), episodio de la serie *La mujer de tu vida*.

Estreno y contextos

Se estrenó en España el viernes 4 de diciembre de 1992, el mismo día que lo hicieron *El juego de Hollywood* de Robert Altman, *Sister Act: Una monja de cuidado* de Emile Ardolino o *Solo en casa 2: Perdido en Nueva York* de Chris Columbus. La empresa distribuidora fue Universal Pictures International Spain.

En diciembre de 1992 Felipe González llevaba diez años como presidente del gobierno, aunque su partido, el PSOE, había perdido en 1991 las alcaldías de Madrid, Sevilla o Valencia y se había visto enredado en el «escándalo Filesa», un caso de financiación ilegal. Ese 1992 se habían celebrado la Exposición Universal en Sevilla, el V Centenario del Descubrimiento de América, la inauguración del AVE Madrid-Sevilla y los Juegos Olímpicos en Barcelona, durante los que la Selección Española de Fútbol logró la medalla de oro. Ese año suspendió pagos el Grupo Torras (KIO) y la colaboración de las policías española y france-

sa permitió la detención de la cúpula de ETA en Bitard (Francia). Entre las noticias más destacadas en el mundo, sobresalieron el agravamiento del conflicto en la antigua Yugoslavia y la llegada a la presidencia de Boris Yeltsin en Rusia y de Bill Clinton en Estados Unidos.

Jordi Solé Tura era el ministro de cultura del gobierno español —en 1991 había sustituido a Jorge Semprún— y Juan Miguel Lamet el director general del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales). Eran tiempos de transición entre la llamada «Ley Miró» —que había marcado la financiación pública del cine español desde 1983, basada en subvenciones anticipadas a la producción—, y la Ley que, con Carmen Alborch de Ministra de Cultura, se aprobaría en 1994 y que estaba inspirada en el conocido como Decreto Semprún (1989), que revisaba la «Ley Miró» y trataba de potenciar el protagonismo de la iniciativa privada en la producción.

Recepción crítica

La película fue aclamada por la inmensa mayoría de la crítica. Estos fueron algunos de los comentarios que mereció:

«Es fácil percibir si en una película hay maestría absoluta, pues si la hay nos llega en forma de evidencia y esto ocurre en *Belle Époque*. El talento se escapa a chorros de la pantalla, inunda la mirada del espectador y paraliza su capacidad para averiguar por qué lo que está viendo crea en él libertad, belleza e identidad entre dolor y placer, que horror y humor sean las dos caras de una moneda de puro oro cinematográfico.» («Síntomas de maestría», Ángel Fernández-Santos. *El País*, 5.12.1992.)

«En *Belle Époque* las situaciones se llevan al extremo sin consentir la vulgaridad. Muy bien escrita, fotografiada e interpretada —una de las interpretaciones colectivas más logradas en una película española—, hace extrañamente vívida y presente esta historia del pasado que podía ser nuestro futuro, una celebración de “la joie de vivre” de ayer con nuestra melancolía de hoy.» (José Luis Guerner. *La Vanguardia*, 12.12.1992.)

«Una obra de madurez cuyas imágenes, generosas y emotivas, parecen empapadas de sabiduría y de gusto por la vida.» («El festejo de la transgresión», Carlos F. Heredero. *Diario 16*, 27.11.1992.)

«Es la obra más redonda de Fernando Trueba, una película de admirable escritura clásica, que encierra un gran caudal de sugerencia debajo de una apariencia de deliciosa sencillez.» (Daniel Monzón. *Fotogramas*, enero de 1993.)

«Fernando Trueba, y no por casualidad, ha dado de lleno con *Belle Époque* en alguna de las claves imprescindibles de la comedia. Con un guión de Azcona y una impresionante interpretación de Fernando Fernán-Gómez (y todos los demás, incluida la cámara), uno asiste a esta historia que roza la lógica, acaricia los ojos y rompe la membrana que separa al espectador de la pantalla.» (Oti Rodríguez Marchante. *ABC*, diciembre 1992.)

«Raras veces en el cine español se había visto este universo tolerante, amable, esbozado con toques deliciosamente absurdos.» («La salida del laberinto», Javier Hernández. *El Periódico de Aragón*, diciembre de 1992.)

«Trueba crea una España imaginaria, en un lugar que parece el paraíso y con unos personajes que parecen salidos de un cuento de hadas picante. ... *Belle Époque* es una gran película, en su conjunto y de principio a fin. Es una

obra que nos deleita por la historia que se relata y por el trabajo que realizan los actores, con una mención especialísima para el excepcional Fernán-Gómez y un apunte, para que no le quiten el ojo de encima, sobre la jovencísima Penélope Cruz, que tiene todas las pintas de ser una gran actriz.» («¡Por fin, magnífico cine español!», Carmen Puyó. *Heraldo de Aragón*, 6.12.92.)

«La película busca una sensualidad a lo Renoir (el modelo de Trueba es *Une partie de campagne*) punteada con el temperamento de las comedias americanas que transmite la energía graciosa, serena y descarada de los personajes. *Belle Époque* logra ser una película clásica, redonda, en la que se tiene la impresión de que nada se excede, nada perturba el dominio del tema y de su forma radiante, y eso es ya muy agradable.» (Camilla Taboulay. *Cahiers du Cinéma*, nº 476, febrero de 1994.)

«Lo que Fernando Trueba construye durante mucho rato en *Belle Époque* es una burbuja, una cápsula, un edén para ser feliz, una utopía ácrata basada en no tener otros principios que la tolerancia, la decencia, la generosidad y el respeto a la libertad de los otros.» (Manuel Hidalgo, *Magazine de El Mundo*, diciembre 1992.)

«*Belle Époque* es un ejercicio de tonalidad lírica en un doble sentido: musical y cromático. Un tono cuya modulación interna —afinada, clásica— le permite trascender a un tercer sentido: el puramente dramático, magistralmente sostenido en medio de varios cambios de registro.» (Bernardo Sánchez. *Antología crítica del cine español*, 1997.)⁽²⁴⁾

«Las cuatro chicas de *Belle Époque* no conocen restricciones ni límites. Son como las hijas de Bernarda Alba, pero con Bernarda de vacaciones, de forma tal que el sentido trágico de Lorca se sustituye aquí por el

sentido lúdico de Trueba.» (Omar Khan. *Cinemanía*, marzo 1999.)

«*Belle Époque* es una comedia tremendamente actual, que utiliza otra época para contar más libremente cosas importantes, modernas, vigentes a lo largo del tiempo.» (Carlos Gurpegui. Programa *Cine y Salud*. 2001.)

En febrero de 1993 la revista *Fotogramas* publicaba la relación de las películas de 1992 más valoradas por un amplio grupo de críticos y periodistas especializados de medios de toda España. *Belle Époque* resultó la preferida de un año en el que habían estrenado directores como Víctor Erice (*El sol del membrillo*), Bigas Luna (*Jamón, jamón*), José Luis Cuerda (*La marrana*), Pedro Olea (*El maestro de esgrima*), Fernando Colomo (*Rosa, rosae*), Manuel Iborra (*Orquesta Club Virginia*) o los debutantes en el largometraje Álex de la Iglesia (*Acción mutante*), Julio Medem (*Vacas*) y Gracia Querejeta (*Una estación de paso*).

Festival de Cine de Berlín

La película representó al cine español en la sección oficial de la edición número 43 del Festival de Berlín. Se proyectó el sábado 13 de febrero de 1993. Aunque no figuró en el palmarés del certamen, la película recibió una acogida excelente.

En su crónica para *El País* —titulada «*Belle Époque* hace estallar la primera gran ovación»— Ángel Fernández Santos escribió: «Se llenó por primera vez la gran sala del Kongresshalle, destinada a los medios de comunicación. Más de 2000 profesionales del cine y el periodismo respiraron a pleno pulmón la fortísima sensación de libertad,

de alegría y de dolor que se escapa de esta película, que arrancó continuas risas y provocó tras ellas intensos silencios, hasta la larga, cerrada y unánime ovación final. Salvo las irrecuperables riquezas de lenguaje que se quedaron atrapadas por las garras de los subtítulos, el público disfrutó a fondo de toda la película. Cuando en la pantalla había gracia, reía; cuando había tensión, callaba; cuando había dolor, se notaba en la sala el peculiar silencio que crea la emoción dentro de un cine. *Belle Époque* es una película magistral, enormemente divertida, contagiosa, inteligente e incluso llena de astucia, pues se metió en el bolsillo a todos los festivaleros y ya es uno de los títulos que suenan para algún lugar en la lista de premios».

Los Premios Goya

El sábado 13 de marzo de 1993, en el Palacio de Congresos de Madrid, se celebró la ceremonia de la edición número siete de los Premios Goya de la Academia de Cine Español que presidía Fernando Rey. *Belle Époque* fue la gran triunfadora. De los 17 premios a los que era candidata, obtuvo nueve, buena parte de los más distinguidos: película, director, guión original, actriz protagonista (Ariadna Gil), actor de reparto (Fernando Fernán-Gómez), actriz de reparto (Chus Lampreave), fotografía (José Luis Alcaine), montaje (Carmen Frías), y dirección artística (Juan Botella).

En la categoría de mejor película, *Belle Époque* compitió con *Jamón, jamón* de Bigas Luna y *El maestro de esgrima* de Pedro Olea. Otros premiados en esa ceremonia fueron Alfredo Landa (actor protagonista por *La marrana*), Julio Medem (dirección novel por *Vacas*), Esther García (dirección de producción por *Acción Mutante*), José Nieto (mú-

sica por *El maestro de esgrima*), Javier Artiñano (vestuario por *El maestro de esgrima*), Paca Almenara (maquillaje y peluquería por *Acción Mutante*) o Alvaro Fernández Armero (por su cortometraje *El columpio*). El director Manuel Mur Oti (*Cielo negro*) recibió el Goya de Honor. Tres años antes, en la ceremonia de los Goya de 1990, la anterior película de Trueba, *El sueño del mono loco* —un drama desasosegante y abismal, en las antípodas de *Belle Époque*—, se había alzado con los premios a la mejor película, director, guión adaptado, montaje y dirección de producción.

El Óscar

El 21 de marzo de 1994, en el Dorothy Chandler Pavilion de Los Ángeles se celebró la 66ª edición de los Óscar, en la que *Belle Époque* logró el premio a la mejor película de habla no inglesa. Presentó la ceremonia Whoopi Goldberg.⁽²⁵⁾

Las películas que competían en su categoría con *Belle Époque* fueron *Adiós a mi concubina* de Chen Kaige (Hong Kong), *El olor de la papaya verde* de Anh Hung Tran (Vietnam), *El banquete de bodas* de Ang Lee (Taiwán) y *Hedd Wyn* de Paul Turner (Reino Unido).

El actor Anthony Hopkins presentó el Óscar a la mejor película de habla no inglesa y leyó el título de la ganadora.

Fernando Trueba subió al escenario a recoger el Óscar en compañía de Andrés Vicente Gómez. Al final de su discurso de agradecimiento pronunció unas palabras que ya han pasado a la historia de los Óscar: «Me gustaría creer en Dios para darle las gracias pero yo sólo creo en Billy Wilder. Gracias, Mr. Wilder».

Trueba relató en *La Vanguardia*, el día del 90º cumpleaños del director de *Ariane* (22-6-1996), la reacción de Wilder:

«A la mañana siguiente (de la concesión del Óscar) yo hacía una entrevista con España, cuando el otro teléfono comenzó a sonar. Carmen Rico Godoy lo descolgó y gritó: “¡Fernando, Billy Wilder en la otra línea!”. Cogí el teléfono: “Hola, Fernando, soy Dios. No debiste decir eso ayer. Desde que lo hiciste la gente se santigua al cruzarse conmigo por la calle”. Unos días después, me contaba: “Estaba yo viendo los Óscar en casa con mi mujer y ya estaba preparándome el séptimo martini, cuando tú apareciste y dijiste tu *speech*. Audrey dio un grito, se volvió y me dijo: Billy, ¿has oído eso? Y yo le respondí: Claro que lo he oído. Envíale al Sr. Trueba la factura del tinte de la alfombra”.»

Los Bafta

En la ceremonia de los premios del cine británico, los BAFTA —British Academy of Film and Television Arts—, celebrada en Londres el 21 de abril de 1995, logró el premio a la mejor película de habla no inglesa.⁽²⁶⁾

Otros premios

Los premios Fotogramas de Plata distinguieron a la película, Jorge Sanz y Ariadna Gil; los de la Unión de Actores, a Penélope Cruz; los Sant Jordi a la película y las Medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos a Fernando Trueba. *Belle Époque* también obtuvo el Premio Calabuch a la mejor película en el Festival de Comedia de Peñíscola y el Premio del Público Olivier de Bronce del Festival de Bastia (Córcega).

Recorrido comercial

El recorrido de *Belle Époque* por las salas de exhibición fue muy largo: logró de inmediato cautivar a un público amplio y, luego, la repercusión de los festivales y premios (el festival de Berlín y los Goya en febrero de 1993, el Óscar en marzo de 1994) ayudaron a prolongar o resucitar su presencia en los cines. Los datos del control de taquilla señalan que logró 1.818.267 espectadores y alrededor de 850 millones de pesetas (5.108.975 euros), aunque, realmente, serían bastantes más: en esos años el fraude de taquilla aún era muy significativo y podía rondar entre el 30 y 40%. En cualquier caso, fue la película española más vista de las estrenadas en 1992 y una de las españolas más vistas de la década de los 90, junto a otras dirigidas por Santiago Segura (*Torrente, el brazo tonto de la ley*), Pedro Almodóvar (*Tacones lejanos; Todo sobre mi madre*), Juanma Bajo Ulloa (*Air bag*), Alejandro Amenábar (*Abre los ojos*) o el propio Trueba (*Two much; La niña de tus ojos*).

El 25 de febrero de 1994 se estrenó en 11 salas norteamericanas distribuida por Sony Classics. Fue la película de habla no inglesa de mayor recaudación en Estados Unidos en 1994.

Belle Époque fue un acontecimiento completamente excepcional en una época en la que el cine español atravesaba momentos muy delicados. En 1992 sólo se estrenaron 39 de los 52 largometrajes españoles producidos (incluidas coproducciones), un dato que precisa las enormes dificultades para sacar proyectos adelante. Si, para adquirir mejor perspectiva, tomamos el lustro como periodo de referencia, se observa que la cuota de mercado del cine español

en el periodo 1990-94, un 9,6%, fue raquítica, la más baja desde la instauración del control de taquilla en 1965 y, con seguridad, una de las más bajas de la historia. Además, en 1990-94, por vez primera desde 1965, sucedió que mientras el volumen total de espectadores aumentaba respecto al periodo anterior (1985-89), disminuía el volumen de espectadores del cine español. *Belle Époque* resultó muy seductora pero el conjunto del cine español nunca, o casi nunca, fue, o pudo ser, menos seductor.

FICHA TÉCNICA

Año y país:	1992, España-Portugal-Francia
Director:	Fernando Trueba
Argumento y Guión:	Rafael Azcona, José Luis García Sánchez y Fernando Trueba
Productoras:	Fernando Trueba P.C. S. A (Madrid), Lola Films (Barcelona), Animatógrafo (Lisboa) y French Production (París), con la colaboración de Sogepaq y Eurimages
Directora de producción:	Cristina Huete
Productor asociado:	Manuel Lombardero
Productor ejecutivo:	Andrés Vicente Gómez
Director de fotografía:	José Luis Alcaine
Música:	Antoine Duhamel
Montaje:	Carmen Frías
Decoración:	Juan Botella
Sonido directo:	Georges Prat
Vestuario:	Lala Huete

Maquillaje: Ana Lorena
Peluquería: Ana Ferreira
Operador: Juan Molina
Ayudante de dirección: Jaime Botella
Jefes de producción: Angélica Huete y Fernando Vendrel
Duración: 108 minutos
Formato: Eastmancolor. Cinemascope (I:2,33)

Intérpretes: Jorge Sanz (Fernando), Fernando Fernán-Gómez (Manolo), Maribel Verdú (Rocío), Ariadna Gil (Violeta), Penélope Cruz (Luz), Míriam Díaz Aroca (Clara), Gabino Diego (Juanito), Agustín González (don Luis), Chus Lampreave (doña Asun), Mary Carmen Ramírez (Amalia), Michel Galabru (Danglard), Jesús Bonilla (Guardia civil), Juan José Otegui (El cabo), María Galiana (La Polonia), Joan Potau (El aguacil), Manolo Huete (Un lugareño), José Antonio Sacristán (Rorro), Marciano de la Fuente (El alcalde), Félix Cubero (Palomo), Luis Zagalo, Adelina Andrade, Joao Salaviza Silva, Bernardino Nascimento, François Venturini, Miguel Pyrrait, Joaquín Raposo, Luis Romero, José Grazina, Fernando Sequeiro, Eduardo Marqués

LOS AÑOS DE FERNANDO TRUEBA

Lo que sigue es el relato cronológico de la vida y la obra de Fernando Trueba, salpicado de diferentes declaraciones suyas especialmente interesantes o reveladoras.

1951

«*Esa pareja feliz*, de Berlanga y Bardem, realizada cuatro años antes de nacer yo, es para mí un documental sobre mis padres antes de que yo los conociera. Esa pareja que vive en una habitación con derecho a cocina, como mis padres en aquellos años, y como tantos otros, se ha convertido en parte de mi álbum familiar y me produce a cada nueva visión un efecto auténticamente especial.»

1955

Fernando Trueba nace el 18 de enero en Madrid. Su padre, Máximo Rodríguez, es 16 años mayor que su madre, Palmira Trueba. Máximo es de un pueblo de Valladolid y Palmira de Santander. Viven en la portería de una casa de la calle Doctor Santero, en el barrio de Cuatro Caminos. Fernando es el tercero de los ocho hijos que tendrán sus padres: Juanjo, Máximo, Fernando, Maribel, Carlos, Javier, Jesús y David.

1960-1969

Su ilusión es ser pintor y adora a Picasso. «Soñaba con Picasso casi a diario. En mis sueños yo era un niño y tenía permitida la entrada en Notre Dame de la Vie. Llegaba, todos me saludaban, hola Fernandito, atravesaba la casa y llegaba a la soleada habitación donde Picasso pintaba. Él me saludaba sin volverse y yo me colocaba siempre en el mismo lugar, a su espalda, viéndole pintar por encima del hombro. Charlábamos durante horas mientras él pintaba sin parar. Conozco su nuca y su coronilla de memoria.»

Devora libros y películas en los cines de su barrio. «Cuando era niño, cuántas veces he salido del cine caminando como John Wayne, mirando como Gary Cooper, con un rictus en la boca como Humprey Bogart; hasta que varios cientos de metros más lejos, los olores a freiduría de los bares de Bravo Murillo —el Broadway de los madrileños pobres— te despertaban de un puntapié en la pituitaria y te devolvían a tu insignificante yo.»

Se aficiona a la música. Los primeros LP que compra son de los primeros discos de Crosby, Still and Nash y Paco Ibáñez. Descubre en la radio, en un curso de francés, *Le petit cheval* de George Brassens. Escucharlo cambia su vida. El primer disco de Brassens que tuvo en sus manos no traía las letras y pasó un año con su hermano Juanjo traducéndolo palabra por palabra. «Las canciones de Brassens contienen respuestas a todas las preguntas de la vida.»

1970

Ve, en un programa doble, *Ariane* y un western de Alan Ladd. Como *Ariane* la ha visto empezada, se queda a la

siguiente sesión para recuperar los primeros minutos. Pero no puede dejar de volver a verla entera. Entonces se le revela que, detrás de esa película, hay alguien que «mueve los hilos», que hay un director. Y decide que él quiere ser alguien como el tipo que había orquestado aquella maravilla. Aunque, en ese momento, no sabe que aquel tipo se llama Billy Wilder.

1971

Hace un cortometraje con sus amigos que sale completamente en negro, excepto la última escena, una panorámica sobre una ventana que sí se veía. «No sabíamos qué había que iluminar.»

Rueda en Super-8 un corto documental sobre Eduardo Chillida, aprovechando la primera gran exposición del escultor vasco en Madrid, en la Galería Iolas-Velasco. Tiene 16 años y estudia COU. Su hermano Máximo, una presencia crucial en su vida, también es escultor. «Chillida me trató como si yo fuera Jean Renoir. Me pedía permiso para mirar por el visor. Y me alababa los encuadres, por meterme dentro de sus esculturas en lugar de verlas desde fuera. Le recuerdo con amor. Una de las cabezas más bellas que he visto.»

Lee *Rocabrundo bate a Ditirambo* y se convierte en un adicto a Gonzalo Suárez.

«Un día de aquel verano, en Castres, Francia, en el Chateau de Florence, me pasé toda la noche con una niña francesa —Florence, que fue mi primer amor, aunque no correspondido— escuchando una canción de Brassens una y otra vez: *Súplica para ser enterrado en la playa de Sète*. Ella me escribió la letra a las tantas de la madrugada en la bu-

hardilla del *chateau* de la familia. Pero a la mañana siguiente fui expulsado del paraíso por los abuelos: los niños no han dormido y han estado hablando y escuchando música toda la noche.»

1972

Se matricula en la rama de Imagen de la Facultad de Ciencias de la Información, donde coincide con Antonio Resines, Óscar Ladoire, Juan Molina, Felipe Vega o Carlos Boyero. Con ese grupo acude al cine y a las sesiones de la Filmoteca y se reúne en la cafetería Yucatán, frecuentada por las secretarias de la zona y por el escritor Rafael Sánchez Ferlosio. El grupo, bastante devoto del surrealismo y el dadaísmo, se autodenomina «La Escuela de Yucatán», un chiste tanto de la E.O.C. (Escuela Oficial de Cinematografía) como de «La Escuela de Barcelona» y «La Escuela de Argüelles».

Por esa época conoce a Dolores Devesa, que trabaja en la Filmoteca y que le ofrece su casa, sus libros, sus discos y su amistad.

1973

Lee el artículo *La cultura como forma de hastío* de Fernando Savater, publicado en *Cuadernos para el diálogo*. «Lo leo en un tren, yendo a la sierra a pasar el fin de semana con mis padres. El lunes, al volver a casa, mi obsesión es saber quién es ese Savater que ha escrito el mejor artículo que he leído en mi vida. Alguien me informa de que es muy joven y tiene publicados dos libros, *Nihilismo y acción* y *Apología del sofista*. Como no los encuentro en las librerías, me presento a comprarlos en la editorial. Me los vende un

señor muy puesto. Es el cura Jesús Aguirre, futuro Duque de Alba. Desde entonces leo todo cuanto Savater escribe.»

Entra en su vida Manolo Huete, alguien decisivo. Fernando tiene 18 años y Huete cerca de 50. La manera de ver y vivir la vida de ese ilustrador ilustrado y bohemio le cautiva. «A Manolo le conocí por un amigo sordo, al que le hacía las llamadas para apañarle las citas. Mi amigo me dijo que llamara a Manolo, quedamos y fui con ellos. A partir de ahí nos convertimos en amigos y durante años cerramos los bares de Reina Victoria a borrachera diaria, hablando de cine, de literatura, de política. Al final, íbamos a su casa a seguir bebiendo. Tenía cuatro hijas que yo nunca veía porque estaban durmiendo.»

Una tarde, durante un acto de homenaje a Luis G. Berlanga en la Filmoteca, Óscar Ladoire y él llegan a la mesa donde estaba Berlanga y le regalan un tambor de detergente con revistas porno dentro y un bocadillo de chorizo con una tarjeta que dice: «Bocadillo de chorizo al mejor director español».

«Yo debo ser eso que llaman un “bon vivant”, porque creo que no hemos venido al mundo para sufrir. No me creo que esto sea un valle de lágrimas. Entonces la lucha es conseguir divertirse lo más posible el tiempo que vivas. Esa es la guerra para mí: divertirte tú y divertir a la gente haciendo el imbécil. La vida es una especie de absurdo. Lo que pretendo es convertirla en lo más ameno posible. No trato de buscarle un sentido, porque no lo tiene.»

1974

En la barra de un bar Manolo Huete le cuenta las cosas que le pasaron a los 16 años, en 1940, en un preventorio

antituberculoso de niños situado en la Sierra de Gata, en la provincia de Cáceres. Fernando cree que en esa crónica de la iniciación sexual, sentimental y vital de un adolescente en la posguerra española hay una película que algún día le gustaría dirigir. Fernando sugiere a su amigo que recree por escrito sus vivencias. Huete escribe un relato que Fernando enseña a alguna gente del cine. Pero la iniciativa no prospera.

Rueda un cortometraje de 8 minutos en blanco y negro, *Óscar y Carlos*, interpretado por Óscar Ladoire, Carlos Boyero y Valeria Ciompi.

1975

Se matricula en Filosofía y en otras carreras con la intención fundamental de obtener prórrogas para el servicio militar, del que se libraría más tarde.

Dirige un largometraje en Super-8, *Ningún percance* (*Los nuevos filósofos*).

1976

En diciembre de 1975 ha salido *La Guía del Ocio*, el «Pariscope» —revista parisina de ocio y cultura— de Madrid, fundada por Florentino Pérez y José Miguel Juárez. Cuando la publicación lleva seis semanas en la calle, envía una carta a la redacción ofreciéndose para escribir de cine. «La envíe con la misma ilusión que un naufrago tira una botella al mar.» De inmediato le contestan aceptando su colaboración.

1977

Rueda un corto sobre el pintor Eduardo Úrculo y el corto de ficción «En legítima defensa».

Ve películas que le deslumbran: *Annie Hall* de Woody Allen o *Los amores de una rubia* de Milos Forman.

«Creo que la única razón por la que hago películas es porque no soy capaz de escribir novelas, pintar cuadros o hacer música. Y, haciendo películas, uno tiene la sensación de hacer un poquito de todo eso.»

Escribe de cine también en el diario *El País*. En sus críticas y artículos manifiesta su debilidad por la comedia clásica americana o por Woody Allen, Alain Tanner o Eric Rohmer. En estos años declara que «la crítica es para mí una forma de hacer cine, de soñar películas, y a la vez una disciplina que me obliga a concretar mis opiniones sobre el cine, intentando no perder nunca una relación de espectador con las películas, relación que creo pertenece y debe pertenecer, ante todo, al campo de las emociones».

1978

La lectura de *El sueño del mono loco*, uno de los libros más desconocidos de Christopher Frank, le sume en un estado de ensoñación que le acompaña durante mucho tiempo, más allá de la simple lectura, algo que antes sólo le había pasado con *El guardián entre el centeno*, *El gran Gastby*, *Desayuno en Tiffany's*, *Nadja*, *El cartero siempre llama dos veces*, *El gran Meulnes* o *Los desengañados*. Después de esas novelas, siente haber cambiado un poco, ser otra persona. «*El sueño del mono loco* debió pulsar determinadas cuerdas extrañas dentro de mí. Su relato hacía sonar una música y unos

acordes que me eran familiares, al tiempo que desataba en mi interior algunos miedos y fantasmas que siempre he llevado dentro. La tonalidad de esa narración en primera persona me resultaba envolvente y obsesiva, hasta el punto de que es una de las pocas novelas que realmente han logrado “hacerme daño” cada vez que la volvía a leer, hasta el punto de no dejarme dormir por las noches. Había algo en ella realmente inconfortable.» En ese momento ya piensa que le encantaría adaptarla al cine.

Se enamora de Cristina, una de las cuatro hijas de Manolo Huete. Además de su mujer y madre de su hijo Jonás, Cristina será una profesional clave en su carrera. Desde las tareas de producción será el alma de sus películas. En este período, finales de los 70, Cristina dirige el Cinestudio Griffith y Fernando se encarga de la programación.

1979

Rueda dos cortos, *Homenaje a trois* y *El león enamorado*, éste inspirado por una carta al director de *El País*.

Por esa época, dice: «El cortometraje es la única escuela de cine posible actualmente, una vez comprobada la absoluta inoperancia de la rama de Imagen de la facultad de Ciencias de la Información. Mis cinco cortometrajes suman seis días de rodaje, es decir, han sido realizados en unas condiciones nada óptimas y sí bastante piratas. Estos cortos y algunas películas en Super-8 han sido mis únicas prácticas. Me han servido, sobre todo, para familiarizarme en el trabajo con actores no profesionales».

Colabora con su vecino Fernando Colomo en la escritura del largometraje *La mano negra* (un thriller con resonancias autobiográficas) y el episodio *Koñensönaten* de

la película colectiva *Cuentos eróticos*, ambos dirigidos por Colomo.

Un día Colomo le pregunta si ha pensado en dirigir su «ópera prima». Él improvisa y le responde que va a escribir la historia de un tipo que se encuentra con su prima en la plaza de Ópera. Así nace *Ópera Prima*. Escribe el guión junto a Óscar Ladoire, se lo enseñan a Colomo y éste decide producir la película, el primer largometraje de Fernando. Para Óscar Ladoire, Paula Molina, Antonio Resines y El Gran Wyoming *Ópera Prima* es, también, su ópera prima. Ladoire quería dirigir y Resines ser productor pero la película les convierte en actores, y famosos de la noche a la mañana. En dos papeles secundarios aparecen Marisa Paredes y Kiti Manver. Es una película modesta pero se rueda en sonido directo y Fernando contrata a un ingeniero de sonido de primera categoría, el francés Pierre Gamet, desde entonces, uno de sus grandes amigos.

1980

El miércoles 23 de abril estrena *Ópera Prima*. El eslogan que se lee en el cartel de la película es: «Una historia de amor en la que nunca se dice te quiero». Coincide en cartelera con películas como *Y al tercer año, resucitó*, adaptación del libro de Vizcaíno Casas dirigida por Rafael Gil.

La noche del estreno el gerente del cine abronca a Fernando. Según él con esas películas se echa al público de las salas. Al día siguiente ya quiere quitarla. Además el primer día, a las cuatro, ha ido a verla el jefe de la policía de Madrid y no le ha gustado nada.

El sábado 26 de abril, tres días después del estreno de *Ópera Prima*, cuando parece claro el fracaso de la película,

se publica en *El País* la primera entrevista, tal vez, con Fernando Trueba. En esa entrevista dice: «Si tuviera que definir la película, diría que es una comedia romántica, lo cual puede resultar tal vez pretencioso, dicho así, en estos tiempos, en que tanto la comedia como el romanticismo parecen cosas que pertenecen al pasado. En cualquier caso, no es así para mí. ... *Ópera Prima* no es cine de imágenes, es, sobre todo, cine de personajes. Todo está visto a través del personaje de Matías (Óscar Ladoire), y Matías está visto a través de sus relaciones con su prima Violeta (Paula Molina). La acción transcurre en Madrid, pero igualmente podría suceder en Gijón o en Hong-Kong, y a mediados de 1978, aunque también podría tener lugar en el siglo de las luces. Quiero decir con esto que no es una película localista ni tampoco habla de una generación o un tiempo concretos. ... He realizado *Ópera Prima* en cinemascopio porque tengo la sensación de que este formato es más cine, aunque esto es tal vez una obsesión personal. El scope te permite componer de una forma más sencilla y sintética, menos fragmentada, además de apagar ligeramente el brillo excesivo de los colores. La fotografía de Angel Luis Fernández no podía ser más apropiada para la película. Es cálida e íntima, es vieja sin caer nunca en el pastiche. ... Otro capítulo que me obsesionaba era el sonido. Para mí, el sonido de una película es tan importante como la imagen. La famosa frasecita que dice que “el cine es imagen” me parece una de las sentencias más irritantes que conozco. *Ópera Prima* está realizada con sonido directo, no sólo porque la cantidad de diálogo y el tipo de actores lo exigían, sino porque creo que no podría hacer una película sin él. El trabajo de Pierre Gamet, colaborador habitual de Tanner, Rivette, Goretta, Allio,

etcétera, es impecable. ... *Ópera Prima* es una película para el público, en el sentido más trasnochado que pueda imaginarse. Es una película sencilla, pero, dado que vivimos unos tiempos bastante paradójicos y retorcidos, su respeto por ciertas convenciones podría llegar a resultar provocador. Si así fuera, me sentiría muy satisfecho. Su ausencia de mensaje y doctrina puede contribuir no poco a ello y es uno de los aspectos de los que me siento más orgulloso. Con *Ópera Prima* he intentado, únicamente, entretener. Y hacerlo de una forma divertida. Me gusta plantar la cámara a una cierta distancia de los personajes (¿respeto?) y dejar a los espectadores la libertad de realizar un lento traveling, acercándose hacia ellos. Si esto ocurre quiere decir que los quieren tanto como yo, luego que ha merecido la pena contar esta historia.»

Pese a los pésimos augurios iniciales, se extiende poco a poco el rumor de que *Ópera Prima* es muy divertida y la película se convierte en un pequeño fenómeno sociológico al tiempo que en bandera de la llamada «comedia madrileña», un término que Fernando rechaza: «*Ópera Prima* es una comedia afrancesada y nada localista. Deberían haberla acusado de ser poco madrileña.»

«He sido un afrancesado toda mi vida y me han acusado mucho de ello. De hecho, históricamente, siempre ha sido algo mal visto. En mi caso, no sólo como tipo que me dedico al cine, sino como ser humano, las cosas que han resultado decisivas en mi formación, claves en mi vida, han sido las películas de Jean Renoir, Billy Wilder, Woody Allen, Buster Keaton, Preston Sturges, Lubitsch, Robert Bresson, Truffaut, Jean Vigo o Jean Eustache. A esta lista añadiría las canciones de George Brassens o gente como Berlanga, Azcona, Picasso, André Breton o Grou-

cho Marx. Muchos de ellos son franceses. Y para mí, que no soy nacionalista, las cosas que han contribuido a tu formación, a hacerte como eres, además de tus amigos, eso es tu patria.»

1981

Funda la revista de cine *Casablanca*. *Papeles de cine* y la dirige durante los dos primeros años. Ángela Molina ocupa la portada del número uno, que sale en enero e incluye textos de Carlos Boyero, Juan Cueto, José Luis Guarner, Miguel Marías, Manolo Marinero o Fernando Savater, dos largas entrevistas con Ángela Molina y François Truffaut y reportajes sobre *Hammett* de Wim Wenders; *Heavens Gate* de Michael Cimino y *El crack* de José Luis Garci. Trueba señala que pretende ser una revista «especializada, pero dirigida a un público bastante abierto, el que componen los aficionados de cine en general. Nuestra intención es hacer una revista amena pero sin caer en el cotilleo o la superficialidad gratuita; rigurosa pero huyendo del ladri-llismo doctrinal, tan de moda en años recientes. Queremos que *Casablanca* sea una revista clara y legible, así como independiente. Intenta llenar un hueco, que ha existido desde siempre en el panorama de las revistas cinematográficas en nuestro país, entre las publicaciones vocacional y suicidamente minoritarias y las que estaban dispuestas a cualquier cosa con tal de vender». Mientras él la dirige, la revista rinde apasionados tributos a directores como Lubitsch, Wilder, Berlanga, Allen, Renoir, Hawks, Ford, Raoul Walsh o Truffaut. En *Casablanca* también escriben, entre otros, Julio Sánchez Valdés, Francisco Marinero, Felipe Vega o Guillermo Cabrera Infante.

Pese al éxito de *Ópera Prima*, no recibe propuestas de ningún productor. Con Óscar Ladoire constituye la productora Ópera Films.

En Praia Grande (Sintra, Portugal), en un hotel semi-destruido por un maremoto y que ha servido de decorado a Wenders para *El estado de las cosas*, Fernando y Óscar Ladoire escriben el guión de *A contratiempo*, su estreno como productor y el primer largometraje que dirige Óscar Ladoire. El guión lo escriben en un solo día, dos o tres semanas después del fallido golpe de estado del 23-F.

«El cine es comunicación y a mí me gusta comunicar. Por eso mis películas son fáciles, para que las comprenda la gente. No sé si soy delicado o zafio. Yo siempre intento ser claro al rodar, intento servir muy bien a la historia, al tono de lo que quiero contar, a los personajes. Intento que no se note cómo está hecho, que no se note cómo ruedo las cosas. Me molesta, sobre todo en películas de directores que admiro, ver movimientos de cámara rebuscados, me echa para atrás. Hay demasiados directores técnicos ya en el cine.»

Viaja por primera vez a Estados Unidos, para el estreno de *Ópera Prima*. Allí conoce a Natalio Chediak, un cubano-libanés residente en Miami que le regala un disco de Paquito de Rivera, *Blowin*, que lo convierte al jazz latino.

Cuando, tras el éxito de *Ópera Prima*, muchos aguardan otra comedia, Fernando, en uno de esos volantazos que distinguen su obra, dirige *Mientras el cuerpo aguante* un insólito documental sobre Chicho Sánchez Ferlosio, cantautor de culto. Trueba aprecia de él que es «un Peter Pan que no quiere crecer ni abdicar de su manera de ver el mundo». Rueda la película en dos semanas, del 26 de octubre al 2 de noviembre de 1981, poco antes de nacer su hijo Jonás Groucho (el 30 de noviembre). Durante el ro-

daje, el 29 de octubre, muere Brassens y la noche del 4 al 5 de noviembre se suicida en París Jean Eustache, otra de sus referencias. La película estaba dedicada a Denis Diderot y Jean Rouch. Ahora también a Brassens y Eustache.

«El mayor peligro de este oficio es convertirlo en una rutina. A veces oigo decir a algunos directores que, en realidad, siempre hacen la misma película. Y lo dicen con satisfacción. A mí me dan ganas de meterme debajo de una mesa. No entiendo cómo se puede estar orgulloso de eso, parece una confesión pública de estupidez. Aunque la experiencia acumulada es algo de lo que uno no puede escapar, yo creo que en cada película hay que partir un poco de cero y no de películas anteriores. Hay que enfrentarse a algo nuevo. Pero no por forzarte a hacer algo novedoso, sino porque el hombre tiene la tendencia a imponerse retos, a ir más allá de lo que ya ha conseguido.»

1982

Mientras el cuerpo aguante se presenta en septiembre en el Festival de Cine de San Sebastián. Inspirado por un sueño que él tiene, provocado a su vez por una escena de *Ese oscuro objeto del deseo* de Luis Buñuel —en la que Mathieu (Fernando Rey), sin ningún motivo, echa un cubo de agua a Conchita (Carole Bouquet)—, Trueba compra un cubo de agua y, en una calle de San Sebastián, se lo echa encima al escritor cinematográfico Diego Galán. En esa escena de *Ese oscuro objeto del deseo* Buñuel evocaba su época de la Residencia de estudiantes, cuando formaba parte del «club de los aspersores», cuya principal afición era echar cubos de agua sobre la gente por puro capricho, de una manera totalmente arbitraria.

Mientras el cuerpo aguante se estrena el 26 de octubre en algunas salas pero pasa desapercibida.

Rueda en color *Óscar y Carlos 82*, un *remake* del corto de 1974. La historia la protagonizan Óscar y Carlos, dos jóvenes que quieren hacer cine y que convencen por teléfono a Nastassja Kinski para que interprete su película. Sin embargo, como no tienen dinero para comprar rollos de película, ruedan con la cámara vacía.

1983

Escribe con Óscar Ladoire el guión de *Sal Gorda*, una película que manifiesta su devoción por la «screwball comedy».

«No hay nada más pretencioso que tratar de hacer reír. Ni nada más hermoso que una sala llena de carcajadas.»

1984

El lunes 6 de febrero estrena *Sal Gorda*, protagonizada por Óscar Ladoire, Silvia Munt, Antonio Resines y Paco Rabal. La película le adiestra en los mecanismos de la comedia, en la carpintería del género, en cómo se elabora un gag o se dirige a los actores.

Cuando, durante la promoción de *Sal Gorda*, los periodistas le vuelven a hablar de «comedia madrileña», él se rebela: «Esta etiqueta es lo que peor llevo de todo. Ya con *Ópera Prima* se empezó a hablar de comedia madrileña y era una comedia intimista con cuatro personajes y apenas dos planos de la plaza de la Ópera. La historia podía haber ocurrido en Helsinki o en Vitigudino. Con *Sal Gorda* espero que nadie recurra a la misma historia, ya que su protagonista nació en Leningrado, la chica es catalana, la madre

rusa, el padre murciano, y además aparecen un italiano, una sueca, una francesa, un yanqui, dos argentinos...».

«Hacer una comedia me parece lo más arriesgado en cine. Requiere una respuesta inmediata y física del espectador: la risa. En este sentido, la comedia es como saltar en el trapecio sin red. Nada hay más patético que un chiste sin gracia. Cuando un drama sale mal y la gente se ríe, dicen que es un melodrama desmadrado. Si una comedia no es divertida, nadie puede explicar que era una tragedia griega.»

Constituye la productora Fernando Trueba P.C., con la que produce o coproducirá el resto de sus películas y otras de directores como Julio Sánchez Valdés (*De tripas, corazón*, 1985), Emilio Martínez Lázaro (*Lulú de noche*, 1985; *El juego más divertido*, 1988; *Amo tu cama rica*, 1991; *Los peores años de nuestra vida*, 1994; *Carreteras secundarias*, 1997), Chus Gutiérrez (*Sublet*, 1992), Félix Viscarret (*Bajo las estrellas*, 2007) o su hermano David (*La buena vida*, 1996; *Obra maestra*, 2000; *Soldados de Salamina*, 2003; *Bienvenido a casa*, 2006; *Vivir es fácil con los ojos cerrados*, 2013).

1985

Un sábado por la tarde recibe una llamada de Andrés Vicente Gómez, que busca rodar una película que aproveche los decorados de la serie *Los pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez. El productor lo quiere contratar para que escribiera en un tiempo récord la adaptación de *Move over Mrs. Markham*, un vodevil teatral inglés de Ray Cooney y John Chapman. Durante más de diez años se había representado en los escenarios españoles con el título de *Sé infiel y no mires con quién*. «Le advertí a Andrés de lo absurdo de comprar los derechos de una obra de tanto éxito para permitir

que el primer imbécil —o sea, yo— se la cambiase.» El productor le respondió que «si después de comprar la obra produzco la película, adaptándola fielmente, y es un fracaso, la gente dirá que soy un idiota. Si la cambiamos completamente y también es un fracaso, dirán que estoy loco. Prefiero que piensen que soy un loco antes que un idiota».

Sé infiel y no mires con quién se rueda durante el verano en los estudios Luis Buñuel y se estrena el 5 de diciembre. Los protagonistas son Antonio Resines, Santiago Ramos, Carmen Maura, Ana Belén, Verónica Forqué, Guillermo Montesinos, Chus Lampreave y *El Pirri*. La película se convierte en una de las más vistas de esos años. Humor, alta comedia, buen gusto y elegancia. Andrés Vicente Gómez, que volvía a la producción después de unos años dedicado a la distribución, producirá sus dos siguientes películas.

Manolo Huete, su amigo y suegro, escribe un relato con los detalles de su peripecia en un preventorio de tuberculosos de la Sierra de Gata (Cáceres) en 1940, cuando él era un adolescente. Parece una historia perfecta para escribir, por fin, un guión con Rafael Azcona, el guionista de *El pisito*, *El cochecito*, *Plácido* o *El verdugo*.

Antes de *El año de las luces* Fernando Trueba había tratado en un par de ocasiones de contar con Azcona para escribir dos comedias «a la americana». La primera vez, en 1982, lo intentó en compañía de Óscar Ladoire. Azcona le insistía que ese no era su género —«yo no sé lo que es un gag»— y les dijo: «Cuando tengáis una historia pegada a la tierra, llamadme. Yo sólo escribo películas de garbanzos». Azcona se refería a los reproches que algunos críticos le lanzaban de hacer un cine «garbancero». Hacia 1984 Rafael Azcona volvió a rechazar la segunda propuesta pero, como Trueba ya le había contado la historia de su

suegro, Azcona se lo dejó caer: «Si algún día quieres hacer la historia de Manolo, llámame».

Fernando sostiene que «en este mundo en el que todos decimos tantas veces las mismas cosas, repetimos tópicos, lugares comunes, cosas oídas, casi cada frase de Azcona es un sobresalto, en el sentido de que su visión de las cosas siempre es muy original. Lo que dice siempre te enciende algo en la cabeza. ... Es un hombre muy pegado a la tierra, a las cosas que se ven y se tocan. De ahí nace su humor. El mío sale del absurdo, de la fantasía. Es otro tono, por eso quería colaborar con él en *El año de las luces*».

1986

Para encontrar a los adolescentes protagonistas de *El año de las luces* ve a más de 2000 chicos. Los elegidos son Maribel Verdú y Jorge Sanz, que entonces cuentan 15 y 16 años y una cierta experiencia en el cine. Desde entonces se convierten en dos presencias fundamentales del cine español. *El año de las luces* se rueda durante el verano en Ponte de Lima (Portugal) y la sierra de Madrid. El reparto incluye también a Violeta Cela, Manolo Alexandre, Rafaela Aparicio, Verónica Forqué, Diana Peñalver, Santiago Ramos, Chus Lampreave, José Sazatornil, Pedro Reyes o Gabriel Latorre. Se estrena el 5 de diciembre.

Fernando define su película como «la historia de dos seres normales en una época imbécil y rodeados de imbéciles». Una de las cosas que más le interesa contar es cómo «un niño de familia de derechas se comporta como un transgresor de las normas de una manera biológica, sin que se deba a una evolución ideológica. Es una película sobre el deseo, sobre la bestia que todos llevamos dentro.

La ilustración de una teoría azconiana según la que nada ofende más a los seres humanos que la felicidad ajena». *El año de las luces* es un título lleno de ironía para una película ambientada en uno de los años más sombríos de la España del siglo XX, pero también refleja el fulgor del periodo de su vida que atraviesan los protagonistas.

«Creo que la ideología de cada cual sale tanto en un libro como en una película, pero nunca se me ocurriría ponerla en primer plano. Supongo que porque tampoco tengo nada claro y no puedo decirle al espectador: “Eres un gilipollas que no te has enterado de nada y yo, como director de cine, te voy a explicar cómo es la cosa”. El problema es que yo no creo ni nunca he creído en nada. Ya se ha dicho mil veces que todas las películas transmiten una forma de ver las cosas. No sé si todas transmiten una ideología. La verdad es que me importa un pito. Nunca he sido una persona muy política.»

1987

El año de las luces logra el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín.

Escribe con Manolo Matji la primera versión del guión de *El sueño del mono loco*, una adaptación de la novela —escrita en francés por el inglés Christopher Frank— que le había conmocionado en 1978.

Plot, la editorial de libros de cine que funda con sus hermanos, publica sus primeros títulos: *Conversaciones con Martin Scorsese* (1987, varios autores) y *Billy & Joe, conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz* (1988, Michel Ciment).

«No he hecho un solo plano por dinero en toda mi vida.»

1988

Inicia con su productora la preparación de *La mujer de tu vida*, una serie para la segunda cadena de TVE. Interviene en los guiones de dos de esos episodios, *La mujer fría* de Gonzalo Suárez y *La mujer oriental* de Miguel Hermoso.

Reescribe el guión de *El sueño del mono loco* con Menno Meyjes.

Conoce a Billy Wilder en Los Ángeles, cuando va a buscar actores para *El sueño del mono loco*. Alguien de la industria, a través de Stanley Donen, le transmite a Wilder el deseo de Trueba de verle y Wilder accede de inmediato al encuentro. Desde entonces va a Los Ángeles con cualquier pretexto sólo para verle.

1989

Rueda en París y Madrid *El sueño del mono loco*: «La historia trata de media docena de personajes solitarios, de supervivencia y de paraísos perdidos, de mentiras y premoniciones, de abismos cercanos, casi cotidianos». La película le brinda la oportunidad de proyectar algunos miedos y fantasmas personales: la permanencia de la infancia y de la adolescencia en el interior del ser adulto —la dolorosa experiencia de crecer— o la necesidad de «ver» la muerte y mirarla cara a cara para poder creer en ella, para reconocerla. El guión se comenzó a escribir a partir de una sola frase, extraída del final de *Peter Pan*. «Un adulto es un niño que ha dejado de mirarse a sí mismo. El niño es narcisista. Él es el mundo.» Por vez primera, Fernando cuenta con un reparto internacional: Jeff Goldblum, Miranda Richardson, Liza Walker, Anémone (Anne Bourguignon), Daniel

Ceccaldi, Dexter Fletcher o Asunción Balaguer. Se da el gusto de contratar a Alexander Trauner, el director artístico, entre otras obras maestras, de *El apartamento* de Billy Wilder, una de las películas de su vida.

Dirige a María Barranco, Antonio Resines y Chus Lampreave en *La mujer inesperada*, episodio de *La mujer de tu vida*. Como en el caso del de *A contratiempo*, el guión lo escribe en una sola jornada.

Produce para televisión cuatro películas de una hora sobre arte primitivo, *Magos de la tierra*, dirigidas por Philip Haas y con música de David Byrne.

Por sugerencia de su hermano David lee *Two much*, una novela de Donald Westlake, y piensa que la idea central de esa historia —un tipo que se inventa un hermano gemelo para poder seducir a dos hermanas— puede dar lugar a una buena comedia. Comienza a escribir el guión con su hermano David, que tiene 18 años, en Cannes. «Debe ser el guión escrito en más ciudades: Cannes, Madrid, Marbella, Lisboa, París, Los Ángeles, San Francisco, Miami o Nueva York.»

Durante cuatro meses preside la Academia de Cine Español con la misión de abrir sus puertas y reformar los estatutos, para convertirla en una academia abierta e integradora. Misión cumplida, deja el puesto.

1990

El 24 de enero se estrena *El sueño del mono loco*. Logra seis premios Goya, entre los que se encuentran los de la película y director. Fernando dice que su película es menos perversa que *Bambi*. Se convierte de inmediato en una obra de culto. Resulta curioso que un fundamentalista del

humor y de la comedia logre el prestigio oficial con una película que hablaba de pesadillas e infiernos personales.

«*El sueño del mono loco* pertenece a mis entrañas por razones cinematográficas, psicológicas, sentimentales. Habla del lado oscuro, algo que Fernando procura evitar en la vida y en el cine.» (Carlos Boyero)

Dirige en el Teatro María Guerrero de Madrid una obra de teatro escrita por Eric Rohmer, *El trío en mi bemol*, protagonizada por Santiago Ramos y Silvia Munt.

Junto a Rafael Azcona y José Luis García Sánchez comienza a celebrar unas comidas semanales en el Asador Frontón de Pedro Muguruza en las que, a lo largo de año y medio, se gesta *Belle Époque*.

1992

Durante el verano rueda *Belle Époque* en Portugal.

«*Belle Époque* es un estado de ánimo.»

«Cada vez me interesa más cómo se cuenta una historia, como creo que a todo el mundo. Cómo está construida, cómo son los personajes, los diálogos. Y, sobre todo, el aroma, el color, la atmósfera. Cuanto más inapreciables, indefinibles y difíciles de medir sean esas cosas, más me gustan. Es lo que probablemente te queda de la película. Cuando te acuerdas de una película, más que del desarrollo de la historia, te acuerdas de momentos y de su atmósfera.»

«La vida no tiene género. Es comedia, tragedia, psicodrama y reality show. Yo no sé qué es la vida.»

1993

Belle Époque recibe una gran acogida en el Festival de Berlín y luego arrasa en los Goya. La Academia de Cine Español la elige para representar a España en la carrera del Óscar.

Produce *El peor programa de la semana*, un espacio televisivo, emitido por la Segunda Cadena, conducido por el actor, escritor, músico, cantante y showman El Gran Wyoming y dirigido por su hermano David.

1994

La dirección de TVE veta a un invitado de *El peor programa de la semana* (Quim Monzó, que días antes había ironizado en otra televisión sobre la Infanta Elena) y Fernando, David y El Gran Wyoming deciden abandonar el programa.

Belle Époque logra el Óscar a la mejor película de habla no inglesa.⁽²⁷⁾

El 3 de diciembre realiza para televisión *One More Once* (Michel Camilo *Big band in concert*).

1995

Entre enero y abril rueda en Miami *Two much* y concreta una obsesión que le había perseguido casi desde niño: rodar en Estados Unidos una película que remitiera a las comedias clásicas que tanto le gustaban. El reparto incluye a Antonio Banderas, Melanie Griffith, Darryl Hannah, Gabino Diego, Danny Aiello o Eli Wallach. Para Fernando es fundamental encontrarse rodeado de amigos en sus rodajes y, por ejemplo, hace que Santiago Segura viaje a Miami y esté 20 días para rodar un cameo. Antonio y

Melanie se enamoran y ese romance potencia aún más la notoriedad de la película. Sin embargo Fernando recuerda el rodaje como «una pesadilla».

Two much se estrena el 2 de diciembre. Se convertiría en una de las películas más vistas de la década en España.

«Todo lo que sé del público es a través de un sondeo malísimo porque está basado en una sola persona: yo mismo. Si soy honesto con esa persona, probablemente conecte con los demás. Si soy honesto y ese día, además, estoy brillante, si consigo seducirme, es posible que consiga seducir a alguien más. Ahora bien, si pretendo engañar, si creo que conozco una fórmula secreta para llevar gente al cine, estoy perdido.»

«La comedia es una bomba de relojería que debe estallar en el momento oportuno. Se suele calificar de profundas a las películas en las que la gente mira, no dice nada y pasea por el campo, ante las que tengo la sensación de que he pagado mi entrada para hacerle el trabajo al director. Lo que pasa es que eso se enmascara diciendo que es una película muy sugerente.»

El rodaje de la secuencia final de *Two much* con la actuación de Michel Camilo, Cachao y Paquito de Rivera le resulta tan excitante que ahí nace, de algún modo, la idea de *Calle 54*.

Escribe *Suspiros de España (y Portugal)* junto a Rafael Azcona y José Luís García Sánchez, que la dirige.

1996

Para *Lumière y compañía*, una película colectiva conmemorativa del centenario del cine, rueda en Zaragoza *Salida de la cárcel de Torrero del escritor insumiso Félix Romeo*.

Rueda para televisión *Michel Camilo x Fernando Trueba*, documental sobre Michel Camilo para la serie *Autor por autor*.

Es nombrado Caballero de las Artes y las Letras de Francia.

«Los miserables siempre acaban ensuciando su biografía.»

1997

Publica su *Diccionario de cine* (Planeta). Este libro contiene unas memorias camufladas, un atractivo catálogo de pasiones cinéfilas y un recorrido muy personal por la historia del cine. E incorpora citas como esta de H.L. Mencken, con la que se siente muy identificado. «Puritanismo: “El miedo aterrador a que alguien, en algún lugar, pueda ser feliz”.»

Realiza para televisión *Bosnia*, episodio de la serie *Lumières sur une massacre*, donde el actor Fernando Ramallo entrevista a adolescentes que han perdido las piernas a causa de las minas.

1998

Durante el verano rueda en Praga *La niña de tus ojos*. El proyecto, que había arrancado de un primer guión de Carlos López y Manuel Ángel Egea, se lo habían propuesto en 1995 el músico y cantante Víctor Manuel y la productora Cartel. A lo largo de los años escribe varias versiones del guión con Rafael Azcona y una final con su hermano David. Pero, según los tres autores, ese guión, aunque se basa en la misma peripecia histórica, no aprovecha nada del guión de López y Egea.

La trama de la película se ambienta en los años en los que, durante la Guerra Civil, una serie de estrellas del cine

español (Florián Rey, Benito Perojo, Imperio Argentina o Estrellista Castro) fueron atraídos por la poderosa productora UFA para rodar películas en la Alemania nazi. Sin embargo los protagonistas de *La niña de tus ojos* son una *troupe* de desgraciados que, huyendo de un horror —la Guerra Civil española— se ven atrapados por otro —el nazismo— que tumba sus ilusiones. El sentido último de la película —con ecos de *Ser o no ser* de Lubitsch— es la devastadora influencia de esas dos tragedias colectivas en las tragedias íntimas de los personajes. Como ocurría en *El año de las luces* o *Belle Époque* —con las que forma una especie de involuntario tríptico— la realidad se encarga de frustrar los sueños de unos pobres diablitos sobre los que, como señala Trueba, «la historia pasa por encima como un rodillo».

Durante mucho tiempo Fernando se había empeñado en encontrar una actriz desconocida para el personaje de Macarena Granada. Además de ser una gran actriz, la candidata había de reunir algunas condiciones: origen andaluz y buenas dotes para el cante y al baile. Para definir el tipo de chica Fernando decía siempre que buscaba «una Penélope Cruz andaluza». Pero un día decide que sea la propia Penélope quien interprete a Macarena. El reparto incluye a Antonio Resines, Jorge Sanz, Rosa María Sardá, Loles León, Santiago Segura, Neus Asensi, Jesús Bonilla, Juan Luis Galiardo, María Barranco, Hanna Shygulla, Miroslav Táborský o Götz Otto. Se estrena el 13 de noviembre.

Edita el *Diccionario del jazz latino*, de Natalio Chediak.

1999

La niña de tus ojos logra seis premios Goya, entre ellos a la mejor película y a la mejor actriz (Penélope Cruz). El

premio es la consagración de Penélope, muy poco antes de marcharse a Hollywood.

2000

Su pasión por el jazz latino le lleva a dirigir *Calle 54*, un musical donde retrata la vitalidad, la emoción y la alegría del jazz filmando actuaciones de artistas como Paquito de Rivera, Bebo y Chucho Valdés, Jerry González, Cachao, Tito Puente, Gato Barbieri, Patato, Chano Domínguez, Michel Camilo, Chico O'Farrill, Eliane Elias y Puntilla. «He filmado lo invisible, el latido.» Javier Mariscal diseña el cartel de la película.

La banda sonora de *Calle 54* es nominada dos veces a los premios Grammy y la película gana por unanimidad el premio de la asociación de críticos de jazz de Estados Unidos. También obtiene en los Premios de la Música el premio al mejor disco de jazz y el Goya al mejor sonido.

«Los que hacemos cine siempre buscamos provocar sensaciones, transmitir estados de ánimo. Somos cazadores de sentimientos, casi siempre a caballo de la literatura, de la ficción. Pero cuando alguna vez lo logramos, irónicamente, casi siempre se debe a cosas que en parte escapan a nuestro control y que forman parte de la magia. En el jazz esto forma parte de su propia esencia, pues es la única música totalmente abierta a la improvisación. Es una música en la que tanto los que la hacen como los que la escuchan están siempre —como en la canción de Leonard Cohen— “esperando el milagro”. El riesgo, la excitación, la aventura de hacer una película como ésta era estar allí, con mis cámaras, cuando sucediera el milagro. Y situarme, como director, en un territorio paralelo al de la música que estaba filmando, con las ventanas abiertas, para captar todos los milagros.»

«Siempre he creído que la función principal del arte no es otra que ayudar a la gente a vivir.»

En Radio 3 presenta con Natalio Chediak el programa *Manteca. La hora del jazz latino*.

2001

El Gran Wyoming le presenta al cantante flamenco Diego «el Cigala» y realiza el videoclip de una de sus canciones, *Entre Bareta y Canasta*.

Acepta el encargo de Andrés Vicente Gómez de llevar al cine la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai*, que rueda durante el verano en Barcelona y Madrid. La protagonizan Fernando Fernán-Gómez, Fernando Tielve, Aida Folch, Antonio Resines, Rosa María Sardá, Ariadna Gil, Jorge Sanz, Eduard Fernández y Juanjo Ballesta.

El embrujo de Shanghai retrata cómo la mentira puede ser mucho más hermosa y más verdad que la propia verdad. Para Trueba la novela de Marsé, ambientada en la Barcelona de la posguerra, era una especie de *Las mil y una noches* moderna y una metáfora de la necesidad de la ficción: «Toda la novela no deja de ser una reflexión sobre lo que significa el cine para la generación de Juan Marsé, esa ventana por la que uno escapaba de la realidad. La novela trata sobre cómo, ante una realidad adversa, uno puede fugarse por las ramas de la imaginación, y encontrar otra manera de vivir, los sueños, lo imaginado; y, al mismo tiempo, cómo la realidad te persigue y no te deja escapar de todo eso. ... En la novela de Marsé está muy presente el tema del desencanto, de los ideales perdidos y los sueños traicionados. También en la película, aunque quizá de modo más leve. La película se recrea más en otros aspectos

de la novela. En la relación entre la realidad y la fantasía, en el calor que se dan unos a otros un grupo de seres humanos...Y en una atmósfera de amenaza, de tragedia. Durante toda la historia se siente que algo terrible va a ocurrir».

Entre la novela de Marsé y el cine de Trueba se podían advertir algunos parentescos: el protagonismo de unos seres sin suerte, derrotados, víctimas de la fatalidad histórica, testigos del desolador poder de la realidad para enterrar las ilusiones (*El año de las luces*, *La niña de tus ojos*); la adopción del punto de vista de un chico que se asoma a una etapa crucial de su vida, marcado por el revuelo de los sentimientos, el embrujo del mundo femenino y su relación con un maravilloso hombre mucho mayor que él (*El año de las luces*, *Belle Époque*), el alto precio que se suele pagar por crecer (*El sueño del mono loco*), la presencia del cine dentro de la historia (*La niña de tus ojos*, *El sueño del mono loco*) o la sombra de la Guerra Civil sobrevolando de un modo u otro (*El año de las luces*, *Belle Époque*, *La niña de tus ojos*). Como *El año de las luces*, *Belle Époque* y *La niña de tus ojos*, *El embrujo de Shanghai* habla con tristeza, humor y melancolía de la «imposibilidad de la felicidad» azconiana, un concepto bastante cercano —aunque aún más pesimista— al de «la vida no es como la esperábamos» con el que Marsé define su propia obra.

2002

El 12 de abril se estrena *El embrujo de Shanghai*.

«La sociedad actual es fea, antiestética y con valores deformados. Por eso me inclino a hacer películas de época, porque no me gusta retratar la sociedad en la que vivo. Si se filma una historia que transcurra hoy, no queda más

remedio que llenarla de móviles, automóviles, emails... Se termina filmando electrodomésticos. Eso estaría muy bien para Andy Warhol, que tenía un mal gusto asombroso. A mí me horroriza. Una película de época, en cambio, permite mostrar lo esencial sin distraerse en lo accesorio.»

En otoño comienza la producción de varios discos para Calle 54 Records, que funda en compañía de Natalio Chediak. Produce el disco *Lágrimas negras*, en el que propicia la colaboración del pianista cubano Bebo Valdés con el cantante flamenco Diego «el Cigala».

En noviembre viaja con Bebo a Nueva York, donde graba *Bebo de Cuba* con lo más granado del jazz de Nueva York. De allí viajan a Miami donde graban *We could make such a beautiful music together*, dúo de Bebo con el violinista Federico Britos.

2003

Lágrimas negras se convierte en un éxito a escala mundial.

Rueda en Valldemossa (Mallorca) *Blanco y Negro (Bebo y Cigala en vivo)*, que gana el Grammy Latino al mejor video musical de larga duración.

«Me interesa el disfrute y el placer del receptor. Colonizarle el cerebro, el corazón y la memoria. Que le haga mella lo que le cuentas, que no le resulte indiferente y lo quiera conservar.»

2004

Rueda, presenta en el Festival de San Sebastián y estrena en salas *El milagro de Candeal*, una película que mezcla el documental y la ficción para, a través del relato conducido

por Bebo Valdés, retratar Candeal, una comunidad de Salvador de Bahía (Brasil) en la que, gracias al entusiasmo y el trabajo del músico y percusionista Carlinhos Brown, se había impuesto la música, la educación, la cultura y la civilización sobre la miseria y la violencia a la que un barrio de favelas como ese parecía destinado. La película comienza con el viaje de Bebo Valdés a Candeal, a sus 85 años, con la intención de reencontrarse con sus raíces africanas.

«Yo digo medio en broma, medio en serio, que *El milagro de Candeal* está a medio camino entre *Calle 54* y *Mientras el cuerpo aguante*; que tiene el lado musical de una y el hippy de la otra. Aquí quería que la música estuviera integrada en la realidad, en la vida. No quería ser un mirón, sino contar desde dentro. ... Más que denunciar una realidad, prefería apuntar un camino a donde ir. Hacer algo más esperanzado, más optimista y demostrar que otras cosas son posibles.»

«Yo sigo el principio del placer: ir detrás de lo que me hace disfrutar.»

Bebo de Cuba obtiene el Grammy y el Grammy Latino en la categoría de Best Tropical Album y el de Best Latin Jazz Album de la Asociación de Críticos de Jazz de Estados Unidos.

Produce el disco *Bebo* con Bebo Valdés solo al piano, que gana el Grammy Latino de Mejor Album Instrumental.

2005

El milagro de Candeal logra el Goya al mejor documental y a la mejor canción.

Trabaja, en Río de Janeiro y otros lugares, en una película documental sobre Francisco Tenorio jr., un pianista

brasileño que se convirtió en una de las primeras víctimas de la dictadura argentina. Tenorio desapareció en Buenos Aires en extrañas circunstancias, el 17 de marzo de 1976, una semana antes del golpe de estado que instalaría la dictadura militar que permaneció hasta 1983. Unas horas antes había ofrecido un concierto con los músicos brasileños Vinicius de Moraes y Toquinho, con los que realizaba una gira por Argentina. Una carta enviada por el gobierno argentino al brasileño —descubierta en 2000 en los archivos de la inteligencia brasileña— confirmó que Tenorio había sido confundido con un subversivo por los militares que preparaban el golpe e informaba de la «la muerte por error» del pianista en la Escuela Mecánica de la Armada el 27 de marzo de 1976, tres días después del golpe.

Alrededor de esta historia Trueba acumula más de 150 horas de grabación, incluyendo entrevistas, testimonios y otros materiales de investigación. «Esta es una película sobre la música, las barbaridades del fascismo, y un homenaje a la edad de oro de la música brasileña, cortada de raíz por las circunstancias económicas y políticas.»

2006

Presenta una reedición ampliada del *Diccionario de cine* (Galaxia Guttenberg). «Es una autobiografía de mis gustos, de mi relación con el cine y, por extensión, la vida. Aunque hablo de cine básicamente, creo que hay una visión del mundo, a través del cine. Es un libro sincero y, me gustaría, didáctico, en el que el humor es muy importante. Como en mi vida.»

Rueda *Flecha*, *Columna*, *Árbol* sobre tres esculturas de su hermano Máximo.

Rueda el video *Si te contara* de la cantante Martirio a dúo con el contrabajo George Mraz, y el de *Zambra* de Estrella Morente.

«Algún día haré una película porno.»

Produce *Paz*, el disco donde el Niño Josele revisita con guitarra flamenca el repertorio del gran pianista de jazz Bill Evans. Con invitados de lujo como Joe Lovano, Estrella Morente, Tom Harrell, etc.

2007

Graba con Bebo Valdés y el contrabajo Javier Colina el disco *Live at the Village Vanguard*, en el mítico club neoyorquino.

2008

Rueda en Chile *El baile de la Victoria*, protagonizada por Abel Ayala, Ricardo Darín, Miranda Bodenhofer y Ariadna Gil. Se trata de la adaptación de la novela homónima de Antonio Skármeta, ganadora del premio Planeta. El guión lo escribe con su hijo Jonás.

La película, la historia de unos seres rotos que tratan de reconstruir sus vidas mediante el amor y la amistad, se ambienta en Santiago de Chile cuando, en 1990, con la recuperación de la democracia, el presidente de Chile decreta una amnistía general para todos los presos sin delitos de sangre. El joven Ángel Santiago (Abel Ayala) está decidido a vengarse de los abusos sexuales que ha padecido en la cárcel, pero al mismo tiempo planea un ambicioso y arriesgado robo para el que necesita la colaboración de Nicolás Vergara Grey (Ricardo Darín), un famoso ladrón de bancos que huye de su reputación mientras trata de

recuperar a su familia. Su plan se complica por la mágica presencia de Victoria, una misteriosa bailarina adolescente cuyos padres fueron asesinados durante la dictadura de Pinochet.

Trueba señala que lo primero que le atrajo de la novela de Skármeta fueron sus personajes: «Son muy hermosos, de esos que te conquistan. También me gustaba mucho la mezcla de géneros, algo que he practicado muy a menudo en mis películas. Aquí también la tragedia, el humor, el romanticismo, el thriller, y ¡hasta el western! coexisten de una forma poética, armónica. Y la historia tiene, por un lado, un punto muy clásico y épico, pero por el otro disfruta de un cierto tono anarquista, libertario, muy abierto».

«Si no tienes miedo, no te sale una buena película.»

«Soy privilegiado porque siempre he hecho lo que me ha dado la gana.»

Graba *Juntos hasta la muerte*, el disco que reúne en torno a dos pianos a Bebo Valdés con su hijo Chucho Valdés, que obtiene los Grammy y Grammy Latino de Best Latin Jazz Album.

2009

El baile de la Victoria se presenta en el Festival de Cine de San Sebastián. La película es elegida por la Academia de Cine Español para la carrera de los Óscar.

2010-2011

Produce el disco de Niño Josele, *Española*.

Se presenta en diversos lugares del mundo y luego se estrena en España —el 25 de febrero de 2011— *Chico y*

Rita, una película de animación que dirige con el dibujante y diseñador Javier Mariscal y escribe con el escritor zaragozano Ignacio Martínez de Pisón. Es un musical romántico centrado en la historia de amor de un pianista de jazz cubano y una chica que aspira a ser cantante. Arranca en la convulsa Cuba de finales de los años 40 y también tiene como escenario a Nueva York y otros lugares de Estados Unidos y Europa. El proceso de elaboración de la película ha durado seis años.

«El cine, desde que se inventó, siempre ha estado dividido entre realidad y fantasía: los hermanos Lumière por un lado y Méliès por otro, unos obreros saliendo de una fábrica o un viaje a la luna con una luna de cartón pintado. Bueno, pues *Chico y Rita* es los obreros saliendo de la fábrica... pero hecha como si fuera la llegada a la luna de cartón.»

Chico y Rita marca una fecha en la historia de la animación española. En 2012 logra el Goya y el Premio Europeo a la película de animación y es candidata al Óscar a la película de animación.

2012

Presenta *El artista y la modelo* en el Festival de Cine de San Sebastián y logra la Concha de Plata al mejor director.

El artista y la modelo es un viejo proyecto que en los años 90 había pensado ambientar en España y escribir con Rafael Azcona, con Fernando Fernán-Gómez de protagonista. Azcona escribe un tratamiento pero admite que no es una historia para él. Al final, entre 2010 y 2011, Trueba escribe el guión con Jean Claude Carrière —guionista de Buñuel o Milos Forman— y sitúa la historia en la Francia ocupada durante la Segunda Guerra Mundial. Cuenta la

peculiar relación que se establece entre un viejo escultor (Jean Rochefort) y la joven española que se presta a posar para él (Aida Folch). En el reparto figuran también Chus Lampreave y Claudia Cardinale. Para Trueba, entre otras cosas, la película habla de «la transmisión del saber y del amor a la vida en general. Hablamos de un escultor apegado a la naturaleza, de un anciano que de repente, gracias a la presencia de una chica, se reengancha a la vida, vuelve a sentir la necesidad de trabajar». Rueda en blanco y negro, algo que ya se había planteado hacer en películas como *Belle Époque*. Se estrena el 28 de septiembre.

2013

Produce en Nueva York el disco *Rumba de la Isla* donde el gran rumbero Pedrito Martínez pone el repertorio de Camarón en clave cubana.

2014

Produce en Salvador de Bahía (Brasil) el disco debut de Linda Kremer *Esta es tu casa*, con versiones en español de las canciones del brasileño Arnaldo Antunes.

Produce el disco *Chano y Josele*, dúo del pianista Chano Domínguez y el guitarrista Niño Josele.

Produce el disco *Amar en paz*, un disco definido como «pura saudade flamenca», en el que Estrella Morente y el guitarrista Niño Josele realizan versiones de joyas de la música brasileña.

2015

Dirige el video de *Amargura*, tema del álbum *Amar en paz*.

Durante el Festival de Cine de San Sebastián, recibe el Premio Nacional de Cinematografía. En su discurso muestra, en clave completamente irónica, el desprecio por los nacionalismos que ha sentido siempre. Sin embargo sus palabras son malinterpretadas o aprovechadas por algunos que desatan, sobre todo en las redes sociales, una campaña muy agresiva en su contra.

«La religión y los nacionalismos están detrás de buena parte de las desgracias de la humanidad.»

«Hay que luchar por un mundo en el que nos apetezca estar.»

2016

Entre febrero y mayo rueda, en Budapest y Madrid, *La Reina de España*, que estrena el 25 de noviembre.

Es una comedia que recoge, dieciocho años después, en la España franquista de los 50, a los personajes de *La niña de tus ojos*, un equipo de cine español que durante la Guerra Civil había ido a rodar una comedia folclórica en los estudios de la Alemania nazi y que ahora, en la posguerra española, vuelven a coincidir en una superproducción norteamericana alrededor de Isabel la Católica. Macarena Granada (Penélope Cruz), convertida en una estrella de Hollywood, vuelve a Madrid, junto a su inseparable asistente Trini (Loles León), a rodar esa película y se reencuentra con muchos de sus antiguos compañeros, cuya suerte está muy alejada de la suya, y conoce a otros nuevos. Blas Fontiveros (Antonio Resines), perdido fuera de España, y al que han dado por muerto, regresa al

enterarse del rodaje pero su presencia desata un conflicto que resucita muchos miedos y pone a prueba el valor de Macarena y sus amigos.

La Reina de España tiene que ver con *La niña de tus ojos* y, al tiempo, tiene poco que ver, pero en ella Trueba redobla su tributo al cine y los cómicos. El reparto incluye a otros actores de *La niña de tus ojos* —Jorge Sanz, Santiago Segura, Neus Asensi, Rosa María Sardá, Jesús Bonilla— e incorpora a Javier Cámara, Chino Darín, Ana Belén, Arturo Ripstein, Carlos Areces, Aida Folch, Ramón Barea, Cary Elwes, Mandy Patinkin o Clive Revill, protagonista de *Avanti!* (1972, Billy Wilder).

«A veces es bueno que la comedia tenga un trasfondo que la aleje de la frivolidad. Pero mis personajes no son nada heroicos en ninguna de las dos películas (*La niña de tus ojos*; *La Reina de España*), son muy precavidos e incluso diría que son unos “cagaos”. Como la mayor parte de la gente, vaya. Los seres humanos somos antihéroes, en todo caso somos más valientes en un momento concreto de ofuscación.»

En los días previos al estreno, una banda propone en las redes sociales un boicot a la película como venganza por sus declaraciones en septiembre de 2015 al recoger el Premio Nacional de Cinematografía. «Vivo en este país por elección, no porque esté cerrada la frontera. Vivo aquí porque quiero y, sobre todo, porque me gusta mucho este país, pero lo que yo no tengo es un sentimiento nacionalista. Lo que intentaba era hablar contra el nacionalismo, que es lo que hice. Fue sólo eso. Me refiero a Kant, que es un tipo al que aún no hemos conseguido alcanzar. Me refiero al sentido de la hermandad de los seres humanos por encima de las fronteras. Esto es algo del siglo XVIII, de la Ilustración.»

«Aquí hay gente que tiene afición al odio. En cualquier sitio los actores o los directores hablan de su ideología o de las políticas actuales, y no pasa nada. Se acepta que cada uno tenga sus ideas. Pero aquí no hay tolerancia, en eso sí que vamos por detrás.»

«Sobrevaloramos a las personas que han convertido en práctica diaria el insulto.»

«En España los perdedores de la Guerra Civil tuvieron que perdonar y hacer borrón y cuenta nueva para que el país saliera adelante. Los vencedores nunca han pedido perdón. Se consideran en posesión de la razón o de no sé qué. Creo que hemos sabido hacer muy bien la evolución de la Transición en este país pero no la hemos sabido redondear. Sólo ha habido generosidad en un lado.»

«Yo en la vida he hecho lo que me ha dado la gana. Me lo he pasado en grande y he conocido gente maravillosa, pero cada vez soy más escéptico. El triunfo y el fracaso son cosas transitorias y accidentales. Lo importante es que uno esté a gusto donde está. Conozco personas ricas y poderosas que no son felices ni cinco minutos.»

«La vida es una película mal montada.»

2017

El 13 de febrero *La Reina de España* se proyecta en la edición 67ª del Festival de Cine de Berlín, en la sección Berlinale Special Gala.

El 20 de marzo *Belle Époque* recibe, en su 25º aniversario, un homenaje del Festival de Cine Español de Málaga.

«En cuanto a fabricar vida, el cine es la perfección.»

NOTAS

- (1) A lo largo de la película se alude a hechos históricos muy significativos. En este caso el grito de Fernando se refiere al capitán Fermín Galán y el teniente García Hernández, que lideraron una fracasada sublevación militar en Jaca a favor de la República. Los dos militares, sometidos a juicio sumarísimo, fueron fusilados el 12 de diciembre de 1930 y se convirtieron en los dos primeros mártires de República. El desertor explicará luego que él estaba en Cuatro Vientos, el aeródromo madrileño donde tuvo lugar una intentona de sublevación que también fue sofocada el 15 de diciembre. En esta primera escena el número, antes de suicidarse, maldice al Marqués de Ahumada, fundador de la Guardia Civil.
- (2) Anotación de Rafael Azcona en el guión original, editado por Alma y Plot ediciones (Madrid, 1993) dentro de la colección Tal cual.
- (3) Manolo repasa al alcalde del pueblo la composición de ese nuevo gobierno. Se trata del gabinete que se creó después de la caída del gobierno del general Dámaso Berenguer (14 de febrero de 1931), el cual se había formado a su vez el 28 de enero de 1930 tras el abandono del poder del dictador Miguel Primo de Rivera. La formación del gobierno que sucedió al de Berenguer se encargó al almirante Juan Bautista Aznar

quien, bajo la inspiración del conde de Romanones, nombró a éste Ministro de Estado, a Manuel García Prieto Ministro de Justicia y Culto y al propio Berenguer Ministro del Ejército. Ese gobierno convocó elecciones municipales el 12 de abril de 1931 que significaron el triunfo de la causa republicana y la salida de España del rey Alfonso XIII. El 14 de abril, en medio de un país en fiesta, se proclamó la República.

- (4) La zarzuela *La tabernera del puerto*, a la que pertenece la romanza *En un país de fábula*, compuesta por Pablo Sorozábal, Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero, fue estrenada en España en 1936, cinco años después del momento en el que se ambienta la película. Se trata de un anacronismo plenamente asumido por los autores del argumento, a los que compensó con creces la oportuna conexión de la letra con la historia narrada en *Belle Époque*.
- (5) *Belle Époque* fue, tras *El año de las luces*, la segunda película en la que Fernando Trueba se escapaba de su tiempo, algo que volvería a hacer en la mayoría de sus películas: *La niña de tus ojos* (1998), *El embrujo de Shanghai* (2002), *El baile de la Victoria* (2009), *Chico y Rita* (2010), *El artista y la modelo* (2012) y *La Reina de España* (2016). *Belle Époque* se encuadra en el grupo de películas que Trueba ha ambientado en diferentes momentos de la historia de la España del siglo XX —los albores de la Segunda República (*Belle Époque*), la Guerra Civil (*La niña de tus ojos*) y la posguerra (*El año de las luces*, *El embrujo de Shanghai* y *La Reina de España*)— y, más concretamente, en la tríada de pe-

lículas —con *El año de las luces* y *La niña de tus ojos*— escritas con Rafael Azcona.

- (6) Nótese, sin embargo, cómo la ausencia de represión presente en *El año de las luces* diferencia ostensiblemente a dos personajes como la reprimida directora del preventorio de esta película (Verónica Forquê) y a la viuda llena de vida y de deseo de *Belle Époque* (Míriam Díaz Aroca).
- (7) Aunque el título *Belle Époque* hace referencia a la época vivida por el protagonista y no al periodo histórico conocido con ese nombre, es curioso observar cómo *French Cancan* (1954), otro de los títulos de Renoir preferidos de Trueba, sí que recrea los años de «la belle époque» —finales del siglo XIX, principios del XX— y que el Danglard de *Belle Époque* es un homenaje al personaje protagonista de *French Cancan*, llamado también Danglard. Se puede apreciar también la simpatía que le inspiran a Trueba los personajes libertarios (Fernán-Gómez en *Belle Époque*, Manuel Alexandre en *El año de las luces* o Chicho Sánchez Ferlosio en *Mientras el cuerpo aguante*), nada extraños en el cine de Renoir. Y Truffaut señaló cómo era muy común en el cine de Renoir la situación de que una mujer amara o fuera amada por tres hombres o de que un hombre amara o fuera amado por tres mujeres. *Belle Époque* participa, obviamente, de esta múltiple visión de los enredos amorosos.
- (8) Míriam Díaz Aroca recuerda cómo, sobre todo ella y Maribel Verdú, durante el rodaje se afanaban en dar

buena cuenta de la comida del catering, algo que esperaba a las encargadas del vestuario, que veían que los vestidos no les servían de una semana para la otra. En la última secuencia de la despedida en la estación de tren, Díaz Aroca llevó un vestido que Jane Fonda había utilizado en *Julia* (1977, Fred Zinemman). Lo pudo lucir porque en los tres días previos sólo había ingerido agua. Fernando Fernán-Gómez admitía en *El tiempo amarillo* (1998), su libro de memorias, que el recuerdo del rodaje de *Belle Époque* era uno de los mejores de toda su carrera. Penélope Cruz, en 2016, después de rodar *La Reina de España*, comentó: «Fernando no sólo es muy buen director. Da gusto rodar con él. Es muy serio trabajando, pero al mismo tiempo crea a su alrededor unos ambientes muy divertidos, relajados, familiares. Te lo pone todo muy fácil, nunca pierde el humor, ni la seguridad, ni los nervios, y trata bien a todo el mundo. Se siente muy feliz cuando rueda, se le ilumina la cara. Me encanta verle así».

- (9) Artículo de Azcona para la revista *Academia* (Nº 13, abril de 1996)
- (10) Como suele suceder cuando hay varios guionistas, en algunos momentos de la elaboración del guión hubo diferencias de opinión entre ellos. Por ejemplo Azcona y García Sánchez querían que Fernando, el chico protagonista, deseara a las cuatro hermanas pero que no lograra acostarse con ellas, en contra de la opinión de Trueba. Éste, incluso, llegó a proponer que Fernando también se acostara con Amalia, la madre de

las chicas, más que nada para provocar que, a cambio de que eso no sucediera, Azcona y García Sánchez aceptaran que sedujera a las cuatro hermanas. Adviértase, por otro lado, cómo el nombre de las hermanas, Clara, Violeta, Rocío y Luz, casan con la personalidad de cada una de ellas.

- (11) Esta secuencia puede hacer pensar en las escenas de travestismo de *Con faldas y a lo loco* de Billy Wilder, una de las comedias favoritas de Trueba.
- (12) Trueba recuerda que esta secuencia fue idea de Azcona y García Sánchez. Al principio propusieron que la madre llegara cantando una ópera pero luego pensaron que la zarzuela de *La tabernera del puerto* era mucho más adecuada.
- (13) Trueba: «Siento una gran atracción en el cine por el agua y también por las ventanas, que me parecen una metáfora del propio cine: gente que va a una sala oscura, se apaga una luz y de repente se abre una ventana y ocurren historias». En el guión original, el personaje del amante de Amalia era español, de nombre Del Pozo. Es uno de los escasos cambios de la película respecto al guión de Azcona.
- (14) Cuando vieron *Belle Époque*, Billy Wilder y Woody Allen coincidieron en elogiar de forma entusiasta el trabajo de Fernán-Gómez en la película.
- (15) Fernando Trueba ha reflejado su amor por el arte y los artistas en la gran mayoría de los protagonistas de

sus películas. El Manolo de *Belle Époque* es pintor y su mujer, Amalia, cantante de zarzuela; el Marc Cros de *El artista y la modelo*, escultor; el Dan Gillis de *El sueño del mono loco*, guionista y director de cine; el Matías de *Ópera Prima*, escritor; el Natalio de *Sal Gorda*, compositor; el Art Dodge de *Two much*, galerista de arte; los personajes de *La niña de tus ojos* y *La Reina de España*, cómicos y cineastas, y los de *Sé infiel y no mires con quién*, editores y escritores; la Victoria de *El baile de la Victoria*, bailarina; en *Chico y Rita*, Chico es pianista y Rita cantante; y, por descontado, en *Mientras el cuerpo aguante*, *Calle 54* y *El milagro de Candeal* los músicos son las estrellas.

- (16) Ese afecto se manifiesta de un modo muy particular en el tratamiento de los personajes de mayor edad: Chus Lampreave en *Sé infiel y no mires con quién*, *El año de las luces*, *Belle Époque* y *El artista y la modelo*; Fernán-Gómez en *Belle Époque* y *El embrujo de Shanghai*; Manuel Alexandre y Rafaela Aparicio en *El año de las luces*; Agustín González y Michael Galabru en *Belle Époque*; Luis Ciges y Paco Rabal en *Sal Gorda*; Eli Wallach y sus compañeros de las Brigadas Internacionales en *Two much*, Jean Rochefort en *El artista y la modelo* o Rosa María Sardá, Arturo Ripstein y Clive Revill en *La Reina de España*. Y, concretamente, los personajes de aire libertario de Fernán-Gómez en *Belle Époque* y *El embrujo de Shanghai* parecen claramente hermanados entre sí y, también, con los de Manuel Alexandre de *El año de las luces*, el Eli Wallach de *Two much* o el Jean Rochefort de *El artista y la modelo*.

- (17) A *Belle Époque* le sucedieron otras dos comedias —*Tivo much*, *La niña de tus ojos*— pero, hasta *La Reina de España* (2016), no volvió al género. Mientras tanto, continuó alternando y combinando diferentes registros: el drama y el melodrama (*El embrujo de Shanghai*, *Chico y Rita*, *El baile de la Victoria*, *El artista y la modelo*), la intriga (*El baile de la Victoria*), la animación (*Chico y Rita*) o el musical (*Calle 54*, *El milagro de Candeal*, *Chico y Rita*).
- (18) Detrás de esa transparencia de la puesta en escena, se esconde un concienzudo trabajo de preparación de los planos y de las secuencias y un deseo de perfeccionismo que en el caso de Trueba llega a ser obsesivo.
- (19) Algunas pinceladas de humor negro que salpican la película. En una escena, Clara confiesa a Rocío que echa de menos a Higinio, su marido muerto. Rocío dice «Claro, yo también echaría de menos a Juanito si se muriera». Luego Clara y Fernando hacen el amor al lado del sitio donde se ahogó Higinio. Fernando cae al agua, grita «¡me ahogo!», y Clara exclama «¡No, Fernando, tú no!». Juanito, al ver al cura ahorcado en la iglesia, reflexiona: «¿Por qué se habrá ahorcado, con lo que le gustaba comer?».
- (20) Algunas de esas influencias se advertían ya en *El año de las luces*, primera colaboración de Trueba con Azcona. En esa película la importancia del contexto histórico, la sombra desgraciada de la Guerra Civil o el tratamiento esperpéntico de algunos personajes resultaba todavía más acusado.

- (21) Cuando *Belle Époque* ganó el Óscar, Luis García Berlanga dijo a propósito del efecto logrado por la película: «¿Hay algo más increíble que saber dejar una dulce impresión en el espíritu manejando elementos trágicos?» (*ABC*, 23.3.1994).
- (22) Sin embargo el rodaje se había tenido que aplazar varias veces por las dificultades para lograr la financiación. La posibilidad de rodar en Portugal, donde los salarios eran mucho más bajos que en España, fue determinante para hacer posible la película.
- (23) Andrés Vicente Gómez, propietario de Lola Films, figuró como productor ejecutivo. La noche del Óscar acompañó a Trueba cuando subió al escenario a recoger el premio. Habían iniciado su colaboración en *Sé infiel y no mires con quién* (1985). En el libro *El sueño loco de Andrés Vicente Gómez* (2001), editado por el Festival de Cine de Málaga, el productor reconocía que «en *Belle Époque* mi participación fue insignificante durante su producción, a cuyo rodaje asistí un fin de semana por cortesía y casi como invitado. Estuve tentado de pedirle a Fernando que no me incluyera en los títulos de crédito. Por esa época estaba muy ocupado en la preparación y rodaje de *Marathon* de Carlos Saura, durante las Olimpiadas de Barcelona. Sin embargo, creo sinceramente que mi participación para lanzar la película internacionalmente fue decisiva. Los dos meses que ininterrumpidamente pasé con mi querido Enrique Herreros en Los Ángeles, promocionando la película y dándosela a conocer a

los miembros de la Academia de Hollywood fue un trabajo del que sólo ahora comienzo a recuperarme. El Óscar de *Belle Époque* me ha supuesto un reconocimiento y aval profesional extraordinario, que ha permitido homologarme con algunos de los productores europeos más distinguidos».

- (24) Algunos escritores cinematográficos han emparentado *Belle Époque* con otras películas: Omar Khan con *Milou en mayo* (1990, Louis Malle), Camilla Taboulay y Carlos Aguilar con *El seductor* (1971, Don Siegel), Bernardo Sánchez con *Brigadoon* (1954, Vincente Minnelli), Manuel Hidalgo con *Ana y los lobos* (1972, Carlos Saura) y Nuria Vidal con *Mujercitas*, la novela de Louisa May Alcott adaptada al cine en 1949 por Mervyn Le Roy, de la que *Belle Époque* sería una versión libérrima y perversa.
- (25) Era la segunda vez en la historia que una película española conseguía el Óscar al mejor film de habla no inglesa. La primera que lo logró fue *Volver a empezar* (1982, José Luis Garci). Las dos películas circularon impresas en sellos de Correos.
- (26) La repercusión internacional de *Belle Époque* se tradujo también en diversas ofertas de *remakes* por parte de productoras americanas: Hubo una oferta de Disney y otra de una productora independiente para hacer la versión americana de *Belle Époque*. En 1994 Trueba reflexionaba que «un *remake* hay que hacerlo de una película de hace 30 años, no de una del año pasado... Aunque me han contado que hay un fan de la película,

Saul Chaplin, un productor de musicales de Broadway, que la ha visto tres veces y ha llevado mucha gente a verla, que está interesado en hacer un musical. Eso sí que me haría gracia. A mí no me gustan, pero lo que más le gusta a Azcona son los musicales, así que yo estaría encantadísimo de ceder los derechos para eso. Además la historia se presta bastante, es un buen pretexto argumental para un musical, tiene algo de libreto musical, la gente canta cada dos por tres y sería cuestión de trasplantarlo a otro medio». Sí se llegó a rodar un *remake* mucho más modesto pero muy simpático: unos alumnos de la escuela de Pradejón (La Rioja) filmaron en vídeo, plano por plano, su versión de *Belle Époque*.

- (27) El Óscar fue la distinción de mayor proyección que logró Trueba. La extensa relación de reconocimientos que ha acumulado a lo largo de su carrera incluye también un premio Bafta del cine británico a la mejor película de habla no inglesa (*Belle Époque*), tres premios Goya a la mejor película (*El sueño del mono loco*, *Belle Époque*, *La niña de tus ojos*), dos Goya a la mejor dirección (*El sueño del mono loco*, *Belle Époque*), un Goya al mejor documental (*El milagro de Candeal*), un Goya a la mejor película de animación (*Chico y Rita*), una candidatura al Óscar a la mejor película de animación (*Chico y Rita*), una Concha de Plata del Festival de San Sebastián a la mejor dirección (*El artista y la modelo*) o el premio de la asociación de críticos de jazz de Estados Unidos (*Calle 54*). En 1996 fue nombrado Caballero de las Artes y las Letras de Francia y en 2015 recibió el Premio Nacional de Cinematografía que concede el Ministerio de Cultura de España. Ha

sido homenajeado en multitud de certámenes de todo el mundo, como el Festival de Cine Español de Nantes (Francia). En España ha recibido tributos, entre otros muchos, en los festivales de Málaga, Valladolid, Zaragoza, Huesca, La Almunia de Doña Godina o Boltaña.

Nota: La gran mayoría de las declaraciones que se incluyen de Fernando Trueba procede de conversaciones con el autor de este libro, algunas de las cuales se recogieron en la revista *Dirigido por* (Nº 208; diciembre de 1992). Se han utilizado también las que el director concedió a diversos medios informativos y otras publicadas en *Cambio 16* (entrevista con Lola Díaz; abril de 1991; entrevista con Elena de la Cruz, abril de 1994), *Fotogramas* (Diciembre de 1992; entrevista con Paula Ponga, mayo de 1994), *El Mundo* (entrevista con Elena Pita, julio de 1992; entrevista con Esteban Hernández, 26.3.94); *El País* (entrevista con Soledad Alameda, 20.3.1994); *Diario 16* (entrevista con Begoña Piña, 26.3.94), *El Periódico de Catalunya* (entrevista con Juan Ramón Iborra, 26.3.1995) y otras muchas declaraciones realizadas desde mediados de los años 90 en todo tipo de medios y de foros, además de las que Trueba ha hecho al autor.

EPÍLOGO: MEMORIAS DE LA ALEGRÍA

Un día de la primavera de 1992 Fernando Trueba me dijo: «Este verano voy a rodar en Portugal una película con Fernando Fernán-Gómez, Jorge Sanz, Gabino Diego, Maribel Verdú, Penélope Cruz, Ariadna Gil y Míriam Díaz Aroca. Es la historia de un chico y cuatro hermanas».

Ante semejante provocación, a finales de julio, su hermano David y yo pusimos rumbo a Portugal, en el Renault 5 amarillo de David. Al cruzar la frontera, bajamos las ventanillas y comenzamos a gritar, «avisando», sobre todo a las chicas, de nuestra inminente llegada. La euforia la llevábamos puesta pero no se nos bajó en ningún momento. Íbamos a pasar cuatro días pero nos quedamos cuatro semanas, completamente atrapados por aquella alegría increíble.

Nos alojamos en un hotel de Vilafranca de Xira pero, en realidad, nos pasábamos las noches en la quinta donde se alojaban Penélope Cruz, Maribel Verdú, Ariadna Gil, Gabino Diego y Jorge Sanz, que nos abrió un par de huecos para dormir en su guarida. El rey de las veladas era Gabino, que cantaba, tocaba la guitarra e imitaba uno por uno a todos los miembros de la película. Míriam Díaz Aroca se había instalado en la finca de los «mayores», con Fernando Fernán-Gómez, Emma Cohen, Fernando Trueba y Cristina Huete, pero muchas noches se venía a cenar con nosotros. Los fines de semana salíamos por Lisboa o acabábamos en la playa de madrugada, sin haber pegado ojo. En las discotecas casi vacías de Lisboa, Penélope, Ariadna y Maribel salían a bailar a la pista. Un

sábado saltamos a Badajoz después de que Jorge Sanz dijera esto: «En Portugal no hay manera de ligar. Aquí no me conoce nadie». Las cenas de los sábados con Fernando Fernán-Gómez eran un punto y aparte. Cualquier rato con Fernán-Gómez era un punto y aparte. Un día Gabino le recitó de memoria las críticas negativas que había recibido en su primera película —*Las bicicletas son para el verano*, precisamente— y a Fernán-Gómez le pareció tan inaudito y divertido que, medio en broma, le dijo a Gabino que por qué no hacía una función teatral con ese monólogo. Gabino se lo tomó muy en serio y unos diez años después estrenó en el teatro *Una noche con Gabino*, donde incorporaba el delirante recitado de esas críticas.

Fernando Trueba siempre se empeña en crear ambientes muy agradables a su alrededor con las cosas y la gente que más le gustan. En *Belle Époque* se empleó a fondo. La concentración de gracia, talento, arte, belleza, encanto y sentido de la amistad que se dio aquel verano en esos pueblos de Portugal fue un completo espectáculo.

Ya no me bajé de ese tren. Estuve en el pase privado para el equipo, el pase de prensa en Madrid y Barcelona, el estreno oficial en Madrid, en el festival de Berlín, en los Goya, en los Óscar de Hollywood y en el rodaje en Barcelona del spot de Freixenet que protagonizó la campaña de las navidades de 1994. Y en todas las fiestas.

Se estrenó el viernes 4 de diciembre de 1992. La película cayó de pie. Todo encajó. Encandiló a la crítica, a la profesión y al público, tres mundos muy complicados de seducir a la vez. *Belle Époque* no se parecía a ninguna otra. Era un género en sí misma y se convirtió en un clásico instantáneo.

Cuando la preparaba, algunos de los mejores amigos de Fernando Trueba habían tratado de disuadirle. «¿A quién

le va a interesar la historia de un chaval que se folla a cuatro hermanas en los años 30?» Eso le decían. Esos amigos fueron los primeros en festejar el éxito pero tal vez comenzaron a desconfiar de su olfato.

Cuando fuimos a Berlín, en la sala de espera del aeropuerto de Barajas, se nos acercó un tipo y nos saludó: «Hola, soy Rafael Azcona». Menuda impresión. Cuando vio a Jorge Sanz, le dijo: «¡Hombre, Peciña!». Peciña era el nombre del personaje de Jorge Sanz, escrito por Azcona, en *La miel* de Pedro Masó, su primera película, que rodó a los nueve años. En el avión me tocó al lado de Rafael y Penélope, con ella en medio. Rafael nos contó que iba a Berlín a visitar los antiguos estudios de la UFA. Quería ambientarse para escribir su próximo guión, la historia de un equipo de cine español que durante la Guerra Civil rueda una comedia folclórica en la Alemania de Hitler. Le estaba contando a Penélope la historia de *La niña de tus ojos*, cinco años antes de que ella supiera que iba a ser la protagonista. Una noche, en el hotel de Berlín, Maribel Verdú sacó a bailar a Azcona. A Maribel le gusta creer que es la única mujer que le hizo bailar en toda su vida.

En Berlín, Rafael me habló de su admiración por el escritor Julio Alejandro, guionista de *Viridiana*, *Tristana*, *Nazarín* o *Simón del desierto*. Cuando yo le dije que era amigo mío, él quiso conocerle de inmediato. La víspera de la de la ceremonia de los Goya, el viernes 12 de marzo de 1993, fuimos a ver a Julio Alejandro a su casa de la Avenida de América de Madrid. Nos acompañó Álex de la Iglesia, fan de Azcona y de Julio. Rafael le regaló a Julio un ejemplar del guión de *Belle Époque* con una dedicatoria que, más o menos, recuerdo: «A mi admirado Julio Alejandro, este modesto homenaje a la Segunda República española». A la

noche siguiente, *Belle Époque* logró nueve premios Goya. Entre ellos, el del guión. Como era su costumbre, Rafael no fue a recogerlo pero lo llevó al Frontón, el restaurante en el que había parido el guión con Trueba y Pepe García Sánchez. Hasta su cierre, la estatuilla lució en un estante del Frontón.

Rafael, Pepe y Fernando formaban un trío imbatible. Rafael nació en 1926, Pepe en 1941 y Fernando en 1955. La distancia generacional sólo hacía que enriquecer el interés y la gracia de sus comidas y películas. Se admiraban y se querían mucho entre ellos pero la devoción que Fernando y Pepe sentían por Azcona la he visto muy pocas veces, era conmovedora. En 1985, un año antes de *El año de las luces*, García Sánchez había escrito con Rafael una de sus obras mayores, *La corte de Faraón*, la primera de sus numerosas colaboraciones durante más de 20 años.

Me hacía mucha gracia una anécdota que contaban. El dueño del Frontón, que a menudo escuchaba a los tres amigos hablar de libros, se acercó una tarde a la mesa y les soltó esto: «¿Sabéis qué os digo? Que yo no he leído un libro en mi puta vida».

En Hollywood, cuando fuimos a la ceremonia de los Óscar, compartí habitación con Gabino en el hotel Bel Age. Al abrir la maleta descubrí que mi madre me había metido un surtido del chorizo y la longaniza que mi prima Maribel hacía en Lechago y Calamocha, mis pueblos de Teruel. Gabino se echó las manos a la cabeza: «¡Pero tío, nos han podido meter en la cárcel!».

Antonio Banderas vino a vernos y cenó un día con nosotros. Un mediodía, en el encuentro con la prensa, sufrimos un ligero terremoto. Maruja Torres no lo habrá olvidado. Yo, al sentir el vaivén, me abracé instintivamente

a Maribel Verdú. Si había que morir, que fuera por todo lo alto.

En la comitiva íbamos tanta gente que no todos pudimos entrar en el Dorothy Chandler Pavilion. Yo seguí la ceremonia por televisión en un cuarto del hotel, con Pepe García Sánchez, Ángel León —cuñado de Cristina Huet— y Paco Saura, el marido de Mary Carmen Ramírez. Cuando Anthony Hopkins abrió el sobre y dijo: «Belle Époque», nos abrazamos, riendo y temblando. Luego nos juntamos con el resto en el hotel. Llamó Iñaki Gabilondo para entrevistar al equipo en su programa de la Cadena Ser y comenzamos a gritar al teléfono: «¡¡Campeones, campeones, oé, oé, oé!!». No dejamos de gritar en toda la noche y luego nos enteramos de que no habíamos dejado descansar a los miembros del equipo de la película taiwanesa *Adiós a mi concubina*, a los que muchos señalaban como la favorita en la categoría de película de habla no inglesa. No sólo no consiguieron el premio sino que no pudieron dormir por culpa de los que lo habían ganado.

La noche la cerramos en el cuarto de uno de los nuestros. Yo puse algo de mi parte y llevé el chorizo y la longaniza de mi prima Maribel. Celebramos el Óscar con embutido de mi pueblo de Teruel. Qué más podía pedir.

El discurso de agradecimiento de Fernando Trueba nos había vuelto locos, aunque entonces no sospechamos que, 23 años después, aún se celebraría. Sus últimas palabras fueran estas: «Me gustaría creer en Dios para darle las gracias pero yo sólo creo en Billy Wilder. Gracias, Mr. Wilder».

Fernando nos confesó que la noche anterior había soñado que le daban el Óscar y que, al agradecerlo, soltaba esas palabras. Al contárselo a Cristina, ésta le dijo: «Si eso es lo que has soñado eso es lo que tienes que decir».

Maribel Verdú dijo: «Si para Fernando su Dios es Wilder, para mí, mi Dios es él».

En España el Óscar se recibió con euforia. Fernando Trueba y su equipo habían hecho sonar al país en el mundo. Al volver, en el aeropuerto de Barajas, la gente recibió al grupo como a los héroes del fútbol. Fernando llevaba el Óscar en sus manos pero, para poder atender a la tele, me lo pasó a mí. Justo entonces me enfocaron las cámaras del telediario de la primera cadena de TVE. Una vecina mía de Lechago creyó que yo era quien había ganado el Óscar y se lo contó a las amigas.

Durante casi tres años, desde el anuncio del rodaje en la primavera de 1992 hasta las navidades del 94, *Belle Époque* mantuvo una presencia muy intensa en la sociedad española y los medios de comunicación. Fue una inyección de autoestima para un cine español que, paradójicamente, atravesaba, en su conjunto, un momento muy deprimente.

Fernando Fernán-Gómez resumía muchas cosas con esta reflexión: «Que en una película salga todo bien no es fácil ni difícil. Es un milagro». Esa impresión tuvimos con *Belle Époque*, que habíamos estado dentro de un milagro.

Muy a menudo, evocamos aquellos días felices y nos reímos. Pero resulta imposible evitar una cierta melancolía y la sensación de haber vivido algo único: los milagros no se suelen repetir. *Belle Époque*, la propia película y todo lo que nos trajo, también se revela como una poderosa metáfora de nuestra vida, de la vida.

NOTA FINAL

En 1996, el escritor, editor y ensayista cinematográfico José María Latorre me propuso publicar en la editorial de la revista *Dirigido por* una entrega de la colección programa doble, en la que, en cada libro, aparecían dos ensayos independientes sobre dos películas. Elegí dos que sentía muy cercanas. Una, *El apartamento* de Billy Wilder, porque era la película de mi vida. Y la otra, *Belle Époque*, por razones obvias.

Este libro que ahora concluye conmemora el 25º aniversario de *Belle Époque* y forma parte del tributo que le rinde el Festival de Cine Español de Málaga en la sección «La película de oro». Recoge, reelaborado y muy ampliado, el texto que apareció en 1997. También completa la crónica de la vida y la obra de Fernando Trueba cuya primera parte publiqué en *Lectures d'une oeuvre: El embrujo de Shanghai* (Éditions du temps, 2003; coordinación de Jean-Pierre Castellani).

Estrenada en 1992, *Belle Époque* se convirtió en un clásico instantáneo y consagró a Fernando Trueba como una gran personalidad del cine europeo. El Óscar a la película de habla no inglesa que logró en 1994 dejó un discurso de agradecimiento inolvidable: «Me gustaría creer en Dios para darle las gracias pero sólo creo en Billy Wilder. Gracias Mr. Wilder».

Belle Époque es una fábula muy luminosa, encantadora y vitalista que, como la vida, a ratos se vuelve trágica, surrealista o melancólica. En ella Trueba perfiló su autorretrato —el de un devoto de la belleza, la sabiduría, la alegría, la tolerancia, el placer y el libre albedrío— y creó su patria soñada, habitada por la clase de cosas y personas que le hacen sentir que la vida merece la pena. La película, escrita con Rafael Azcona y José Luis García Sánchez, incluye la exaltación de una España que se atisbó como nunca en los albores de la Segunda República, pero que fue destrozada por los eternos enemigos de la ilustración y la libertad.

Este libro, la primera monografía que se publica sobre Fernando Trueba, celebra el 25º aniversario de *Belle Époque*. Detalla la historia y las claves de la película y, también, traza una crónica de la vida del director enriquecida con sus palabras, tan sugestivas y reveladoras de su modo de entender el cine y estar en el mundo.

ISBN: 978-84-617-8751-7



BIC: APF