

# CAPRICHIO GADITANO, [GONZALO GARCÍA-PELAYO, 20 AÑOS DESPUÉS]

Rubén García López  
Universidad Carlos III de Madrid  
Madrid  
[nebur2b@hotmail.com](mailto:nebur2b@hotmail.com)

## RESUMEN

La recuperación reciente de la obra fílmica de Gonzalo García-Pelayo, a cargo de varios críticos españoles y extranjeros, parte del redescubrimiento de *Vivir en Sevilla* (1978), uno de los filmes más radicales y únicos de su obra y de todo el cine español, y tiene como consecuencia singular la decisión del cineasta, dedicado plenamente hasta entonces a su labor de jugador profesional, de volver al cine realizando una nueva película, *Alegrías de Cádiz* (2013), cuyo planteamiento de partida pretendía trasponer a la capital gaditana los personajes, argumento y planteamientos formales del film sevillano. El presente artículo analiza las relaciones entre estas dos películas, atendiendo principalmente a sus diferencias y analizando asimismo su relación con otros filmes del mismo director, principalmente *Rocío y José* (1982).

## PALABRAS CLAVE

Gonzalo García-Pelayo; Alegrías de Cádiz; Vivir en Sevilla; ciudad; política.

## ABSTRACT

The recent recovery of the film work of Gonzalo García-Pelayo, lead by several spanish and foreign critics, takes part on the rediscovery of *Vivir en Sevilla* (1978), one of the most radical and unique films of his work and all the Spanish cinema. It also has as a result the decision of the filmmaker, until then fully devoted to his work as a professional player, of returning to cinema by making a new film, *Alegrías de Cádiz* (2013), whose initial concept intended to transpose to Cádiz the characters, argument and formal approaches of the Seville film. This paper analyzes the relationship between these two films, especially taking into account their differences and also analyzing its relationship with other films by the same director, mainly *Rocío y José* (1982).

## KEY WORDS

Gonzalo García-Pelayo; Alegrías de Cádiz; Vivir en Sevilla; city; politics

“... *Alegrías de Cádiz*, which looks as if three days rather than 30 years had passed since *Rocío y José*”

Olaf Möller

ARTÍCULO PRESENTADO PARA REVISIÓN: 15 DE AGOSTO DE 2015  
ARTÍCULO ACEPTADO PARA PUBLICACIÓN: 26 DE OCTUBRE DE 2015

## 1. DONDE SE TRATA DE ALGUNAS DIFERENCIAS EXISTENTES ENTRE DOS PELÍCULAS QUE SIN EMBARGO DICEN PARECERSE

Una de las escenas finales de *Vivir en Sevilla* (1978), película emblema del cine de Gonzalo García-Pelayo, puede servir como resumen de los dos polos entre los cuales tenía lugar la misma. Se trata de la declaración de amor de Miguel (Miguel Ángel Iglesias) a Ana (Ana Bernal). La mujer, identificada ya claramente con Sevilla, aparece encuadrada de un modo un tanto forzado a la derecha del plano, dejando a sus espaldas una soleada y bucólica imagen (río en primer término, parque en segundo, edificios al fondo). Es una imagen de postal, luminosa y cristalina, transparente en su intención de identificar mujer y ciudad.

En su contraplano Miguel, con arbustos y casas como fondo, inmóvil como un palo en mitad del plano, con unas enormes gafas de sol borrando sus ojos de la imagen, lee su extensa y encendida declaración de amor del mismísimo guión de la película con tono monocorde. Es todo un opuesto de la imagen de ella, y sin embargo ambos planos forman la escena en que los dos habrán de unirse definitivamente. *Vivir en Sevilla* estaba hecha de planos como el de Ana, imágenes claras y luminosas de parques, calles y, sobre todo, mujeres. Pero también como el de Miguel: la entrevista al niño del taller, el paseo por “el barrio más feo de toda Sevilla”, la mano que coloca una lágrima falsa en el ojo de Ana, el “¡no tan largo, coño!” con que el propio director corta a los actores, por no hablar de los fallos técnicos...

Está claro cuál de estas dos dimensiones se intenta que prevalezca en *Alegrías de Cádiz* (2013), película con la que García-Pelayo volvió al cine 31 años después de su último largometraje y 24 desde su último trabajo televisivo, y que parte del intento de revisitarse formas y contenidos de *Vivir en Sevilla*, pero transportados ahora al Cádiz de inicios del siglo XXI<sup>1</sup>.

La omnipresencia de la capital gaditana se hace patente ya desde el inicio de la película, consistente en varias soleadas panorámicas de la ciudad, planos que en el film referente tardaban mucho en llegar (y que también dan fe de la menor entidad económica de esta producción, pues los de aquella se tomaban en helicóptero mientras que estos lo hacen desde una posición elevada, pero fija). Muchos de los

personajes, en sus diversas escenas, tienen como fondo espacios de la ciudad al más puro estilo del plano ya citado de Ana, incluso no siendo equiparables a esta como sucede en el caso de Luci, una anciana que relata sus sentimientos respecto al suicidio de su hija, con la que claramente se pretende jugar un papel similar al del “niño del taller” de *Vivir en Sevilla*, que explicaba el asesinato de un amigo suyo a manos de la policía. Si aquel hablaba en un interior frío e inexpresivo, asimilable al taller del apelativo que le refiere, esta tiene de fondo la costa gaditana, su mar, sus muros, sus edificios e incluso su catedral. Es un ejemplo de cómo de las dos dimensiones, los dos planos citados que en su relación cifraban parte de la apuesta estética de *Vivir en Sevilla*, es el de Ana el privilegiado, esto es: la ciudad como fondo y la figura como su significante, la luz clara, diurna, la imagen bucólica de atmósfera pacífica y un ligero tono forzado que delata de forma suave, susurrada, la voluntad enunciativa. Que los personajes a quienes se aplica esta construcción no tengan la misma relevancia en esta película que Ana en aquella no evita que el sentido del plano sea el mismo, como demuestra redundantemente la inclusión del letrero que reza “Luci también es Cádiz”. Con éste, otro dato relevante: en esta película, no será solo uno el personaje equiparado a la ciudad.

No hay tampoco aquí voces del director cortando la escena o recitando los diálogos de los actores, y apenas evidencias del rodaje, como por ejemplo la corrección del director a la actriz Lola Sordo en una escena de *Vivir en Sevilla*. La existencia del rodaje, de la producción material del film, además del mismo desarrollo argumental, son evidenciados, comentados y hasta analizados por la voz en off de Javier García-Pelayo, hermano del cineasta amén de una de las presencias legendarias de su cine, que aparece en escena recién iniciado el film presentando éste (de qué trata y el poco dinero que hay para hacerlo) y más concretamente el casting de búsqueda de su protagonista femenina que será mostrado a continuación, igual que el film sevillano comenzaba con el de Ana Bernal (aunque sin declararse como tal). Si este planteamiento busca repetir la dimensión metafílmica del filme sevillano, debe observarse que el

<sup>1</sup> La película completa, en calidad no muy boyante, puede verse en <https://vimeo.com/97642390>, así como en [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_Fc3q\\_CPqc](https://www.youtube.com/watch?v=5_Fc3q_CPqc).



## DISEÑO Y SOCIEDAD

resultado dista de ser similar, toda vez que esta presencia, que llega a personarse varias veces a lo largo de la película conviviendo con sus personajes, no hace sino naturalizar todas las fugas de la narración, integrarlas de hecho en la diégesis alejándolas de la virulencia, de la radical ruptura que cada una de ellas introducía en el transcurso de *Vivir en Sevilla*. Javier no deja de ser un Pepito Grillo, un personaje interior a la ficción capaz de arrancarse de esta para establecer un lazo con el público, justo el que las inesperadas irrupciones de Gonzalo García-Pelayo en el film sevillano rompían sistemáticamente. Asimismo, el recurrente procedimiento de presentar a todos los personajes explicando su carácter, historia y relaciones con los demás, termina por eliminar la yuxtaposición de secuencias/bloques que constituía el método central del montaje del film sevillano. En aquel, cada personaje aparecía acompañado tan solo de la autoridad de su sola presencia, y manifestaba de sí lo que quería, siempre mucho menos de lo que cualquier narración consideraría necesario, sin duda menos de lo que ahora hace *Alegrías de Cádiz*.

Así, pues, si la película del 78 estaba hecha desde el cultivo decidido de la ruptura y la transgresión (de la ciudad, de la cultura, y de la forma cinematográfica), la del 2013 lo está desde la convención, la naturalidad y la fluidez, como si toda la película transcurriese en uno de esos paseos que puntuaban el film sevillano, que mostraban cada calle como un río donde fluidamente se aparecían gentes, músicas, palabras escritas, habladas o cantadas. Eso sí, los planos equivalentes del film gaditano carecen precisamente de esa fluidez; antes bien, están rodados con la *steadycam* posiblemente más temblorosa y renqueante de la historia del cine.

### 2. DONDE SE HABLA DE CIUDADES, CAMINOS, E INCLUSO MUJERES

El río era figura fundamental en *Vivir en Sevilla*, firme representación de la penetración buscada por Miguel en el cuerpo de Ana, cuerpo de carne asimilado al de la ciudad: al logro final de su amor, a la imagen de su cuerpo desnudo cubierto de semen, seguía la vista aérea del río, que terminaba llevando a la Giralda, eje de la ciudad como se afirmaba en una digresión de *Manuela* (1975), identificada aquí con la protagonista por su presencia al fondo de una escena entre Luis (Guillermo Méndez) y Miguel donde el primero hablaba a éste de cómo en Ana había algo "que está por encima de ella misma".

Ahora bien: Sevilla es penetrada por el río, pero Cádiz está rodeada por el mar. Su pequeña circunferencia invita a ser rodeada, hace posible soñar con su representación completa, permite considerarla desde el principio como una totalidad, allí donde Sevilla era una suma de fragmentos cuya totalidad solo podía ser invocada mediante el recurso a la sinécdoque, la metáfora y la yuxtaposición. Vivir en Sevilla venía a decirnos que la ciudad es una multiplicidad a la que solo se conquista a través de a quien por ella tomamos, o lo que es lo mismo: a una ciudad se la vive, al tiempo que somos vividos por ella. El amor es el espacio último de esta vivencia, siempre más grande que sus figuras y objetos y por ello capaz por sí solo de postular esa totalidad, de cifrarla en un cuerpo a través del cual podamos incardinarnos en ella: Ana. El espacio, la ciudad en sí misma, es una concatenación de fragmentos que nunca terminan de formar otra imagen completa, otra totalidad que no sea la del cuerpo amado por Miguel. Sevilla es referida fragmentariamente, a través de unas pocas calles y un pequeño mapa de personajes característicos de la ciudad contracultural que era entonces (Silvio como ejemplo destacado, por no hablar del propio Miguel), sin olvidar con ello su tradición (de personajes populares anónimos como Lola la del agua a un bailar tan célebre como Farruco), pero todo esto siempre como marco, telón de fondo o vía de expresión oblicua de las relaciones entre sí de un pequeño número de personajes en los que se juega la apuesta definitiva del film. Sevilla era una suma, una yuxtaposición de fragmentos, y *Vivir en Sevilla* el desfile de estos en el pasar de los personajes, sin que esto impidiese (y de ello en parte la riqueza de la operación) que cada bloque aspirase a ser autónomo, único, gracias precisamente a ese proceder yuxtaposicional que como se ha señalado desaparece en el film gaditano. La reflexión sobre el amor es lo que circula entre esas calles urbanas y esos bloques filmicos, amor como potencia significativa que acabará invistiendo a un cuerpo femenino del carácter de totalidad que hará posible la propuesta final del film: la unión entre la Sevilla tradicional (Ana) y la contracultural (Miguel) en la consecución de un mundo nuevo que para García-Pelayo, vista la película del 2013, podría no ser otro que Cádiz.

La capital gaditana, muy al contrario, se postula desde el principio como una totalidad en la que la película y sus personajes, incluidos sus propios hacedores como se hace patente a través

de la figura de Javier García-Pelayo, se hundien y sumergen incondicionalmente, hasta ser ellos sus síntomas, y no viceversa. Casi todos los personajes son Cádiz, en una medida u otra: Pepa (Beatriz Torres, Laura Espejo, Marta Peregrina, Rosario Utrera López) es Cádiz al modo en que Ana era Sevilla, facilitando esta identificación por la vía de hacer que cuatro actrices diferentes la encarnen, detalle que además de otorgar al personaje una indudable centralidad, da fe del proceder multiplicativo de la película, de su voluntad omniabarcadora, de cómo no es solo que Pepa sea cuatro mujeres a la vez, sino que cualquier mujer puede ser Pepa, esto es, Cádiz. Así, "Luci también es Cádiz", y cada mujer y cada chirigota, coro, calle, etc. Cádiz está dada por principio, y no se trata de llegar a ella sino de pasear por su interior, por sus calles, gentes, cualidades y costumbres. Cádiz abre la película donde en 1978 lo hacía Ana: frente a la visión oblicua de antaño, la frontalidad de ahora. Frente a la aproximación cuidadosa, fría en sus articulaciones y cálida en sus interioridades, la inmersión apasionada. En el principio de *Alegrías de Cádiz*, la penetración buscada por Miguel ya habría tenido lugar, el río ya habría alcanzado la desembocadura, y en medio de la costa un círculo emergería: Cádiz.

Por ello quizás, *Rocío y José* (1982) es de entre las películas de García-Pelayo la que más cercanía muestra hacia la operación presente en ésta. Porque el Rocío es un camino tanto como un espacio, porque la peregrinación es un camino, por así decir, inmóvil, detenido en un territorio ya sagrado desde el principio, por principio. Por ello se dice en el prólogo del film que éste no cuenta sino cómo, en el camino, las vidas de los protagonistas

"fueron arrebatadas por la Gracia", por, en suma, "una fuerza misteriosa y arrolladora que iba más allá de la inspiración, más allá incluso que del amor". Rocío y José se sumergen en el camino/espacio del Rocío, consistente en una construcción fílmica plagada de sevillanas que hacen de banda sonora a una miríada de brevísimos planos documentales entre los que episódicamente aparecen breves escenas narrativas. Todas ellas son imágenes del Rocío, y la progresión que lleva a la (casta) consumación del amor frente al paseo de la Virgen no debe confundir respecto a que todo el camino es postulado desde el comienzo como manifestación de la Gracia, precisamente mediante el método de unificar los distintos planos a través del medio que siempre ha utilizado el cine para crear la presencia de una entidad trascendente que, al no existir, debe de ser evocada necesariamente por algo externo al medio (el cine) que lo permita rebasarse a sí mismo: la música, el único medio para poder decir "Dios" en cine.

El cine de García-Pelayo, obvio es afirmarlo, es un cine del espacio, en el que el lugar es de una importancia capital u obtiene cuando menos una atención detenida. *Manuela* (Charo López) era el campo andaluz y Ana Sevilla, como ahora Pepa es Cádiz, pero también Miguel y Javier hacen de toda Andalucía el espacio privilegiado de *Corridos de alegría* (1982) y Chipiona es atendida más de lo argumentalmente necesario en *Frente al mar* (1979). También son de referir la importancia de los espacios concretos como la casa de esta última, la choza de los protagonistas de *Manuela*, o la solitaria casa madrileña de *Veinte mil semanales* (1989). De toda su obra, solo tres películas son, por así



## DISEÑO Y SOCIEDAD

decir, "de camino": *Corridas de alegría, Rocío y José y Tres caminos al Rocío* (1986), pero todas ellas presentan la señalada paradoja de ser a la vez films de mayor o menor inmersión en un espacio, sea la Andalucía quinqui y popular o el Rocío.

Esto parecería apoyar la idea de que no hay mayor novedad en el planteamiento espacial de *Alegrías de Cádiz* respecto a sus predecesoras, y sin embargo no es así. El espacio vuelve a ser importante, de hecho vuelve a ser una ciudad, pero dada desde un principio como totalidad, como ya se ha señalado. Al mismo tiempo, si ya las dos obras sobre el Rocío presentaban un espacio total dado por principio, eran también filmes de camino<sup>2</sup>, mientras que no existe tal en *Alegrías de Cádiz*, sustituido por el siempre ocioso ejercicio del paseo. La peregrinación a Cádiz, caso de existir, ya habría tenido lugar cuando presenciamos su plano inicial. La "Gracia" gaditana ya ha tomado posesión de sus realizadores y reparto. Las figuras "extranjeras", como podía ser la Teresa (Lola Sordo) de *Vivir en Sevilla*, están aquí plenamente asimiladas, son ya gaditanas de pleno derecho<sup>3</sup>. *Alegrías de Cádiz* será entonces no un descubrimiento sino un paseo por su espacio, un canto, una celebración.

### 3. DONDE SE INTENTA MOSTRAR QUE LA LOCURA DE LA PELÍCULA, SIENDO CIERTA, NO ESTÁ CARENTE POR ELLO DE SISTEMA.

En *Vivir en Sevilla* el bloque titulado "Barrio de San Román, los trajes y el cuerpo de Teresa", donde no se ve otra cosa que lo que el título indica, acompañado siempre por la voz en off de Miguel, aparentando interrumpir la narración no supone en realidad sino una muestra del afianzamiento de la relación entre Miguel y Teresa, establecido justo después de la escena en que Ana se une a Luis abandonando a Miguel definitivamente.

Así, aunque en efecto la acción narrativa se haya detenido, una información relativa a los personajes nos está siendo suministrada de forma indirecta. Por añadidura, sin que lo advirtamos asistimos a una caracterización del personaje de Teresa que es capital por su diferenciación respecto al de Ana: la importancia en ella de la ropa y la fragmentación por la que casi siempre es mostrado su cuerpo, contrastan con la importancia del desnudo integral de Ana, nunca fragmentado por montaje sino, si acaso, recorrido en su integridad por la cámara, índice de que el cuerpo de Ana es

la única totalidad a que se puede acceder en el film.

Es un solo ejemplo de un proceder que se confirma a lo largo de todo el metraje del film sevillano. Sin embargo, ¿qué papel puede jugar en *Alegrías de Cádiz* el combate de boxeo de Oscar, o el posterior encuentro con su pareja? Son escenas de personajes carentes de toda relevancia narrativa: Silvana sirve de coach dialógico a Pepa en dos escenas y a Jeri en otra, y Oscar apenas eso. Su aparición, por mucho que los personajes nos hayan sido presentados en una escena anterior, semeja el mismo tipo de corte en el flujo rítmico de la obra que supone la aparición primera de Luci, es decir, la apariencia de un cambio de tercio argumental, el paso a otra línea narrativa o temática, como era el niño del taller en *Vivir en Sevilla*: un corte en seco en el transcurso de la película para plantear un cambio de nivel que no será resuelto hasta más tarde. Así sucede con Luci, a la que más tarde recuperaremos contando historias divertidas junto a Mariana Cornejo, pero si bien la secuencia relativa a Oscar, que comienza con el recinto de boxeo y termina con el abrazo entre éste y su pareja pone fin al segmento dedicado al carnaval con un frenazo en seco y un cambio de tercio puro y duro, ni el guante lanzado será recogido nunca ni el segmento tendrá relevancia narrativa mayor que la de ver (ni siquiera conocer) un poco más de cerca a otros dos personajes de esa Cádiz que nunca acaba. Es solo un ejemplo de algo que es norma en *Alegrías de Cádiz*: no es posible entender la mayor parte de las relaciones entre secuencias, al menos si se busca una efectividad narrativa, una relevancia informativa, una significación emocional para alguno de los personajes, etc.

El avance implacable, bloque a bloque, de *Vivir en Sevilla*, es evocado por la construcción de *Alegrías de Cádiz*, pero sin progresión real, al ser dada la inmersión, haber sido conquistados por la ciudad, ya desde el principio. Al mismo tiempo, la ubicación de cada segmento tampoco tiene la posibilidad de regirse por su posición en un recorrido concreto, como sucedía en *Rocío y José*, pues el camino sería aquí un paseo errático, tal como el de esa suerte de dandy del siglo XXI que es Jeri, un camino que cree en el goce del caminar, sin preguntarse por el destino o por ese mañana que casi todas las Pepas esgrimen como razón para dejarle. Caminar Cádiz, vivir en Cádiz.

La diferencia, no obstante, no debe ser afirmada de forma tajante ya que los

procedimientos de *Vivir en Sevilla* sí se llegan a encontrar en algunos momentos de la película: tras la presentación de Fernando, del que la voz en off nos cuenta acaba de volver a Cádiz después de que le pudiese su recuerdo al vivir varios años fuera, sucede la irrupción de un grupo musical en el mercado que, seguido en travelling frontal por la cámara, canta una vieja canción sobre la renovación que aquel tuvo a principios del pasado siglo, uno de los ejemplos más rotundos de inmersión en un espacio que encontramos en la película, y que viene además seguido por la reaparición de Fernando en ese mismo mercado, junto a otros personajes, asistiendo al cómico diálogo de uno de sus acompañantes con un pescadero (retomando la figura del embuste identificada ya con Cádiz desde el parlamento de Chano Lobato que se superponía en off a las panorámicas de apertura), en el marco del cual descubriremos su amor por Pepa a través de la mirada que la dirige en cierto momento de la conversación. Siendo Pepa el referente simbólico de Cádiz más evidente de la película, es acertado que sea aquí que tal amor se manifieste, justo después del plano que, por la vía oblicua propia de *Vivir en Sevilla*, mejor representa esta inmersión plena y feliz del personaje en la ciudad. De forma consecuente, a esto seguirá la escena en que, en la playa, Fernando canta una canción referida a Pepa, como evidencia el plano que fantasmagóricamente la invoca en su término.

No será baladí tampoco señalar que esta Pepa a que mira Fernando sea encarnada por Laura Espejo, de las cuatro actrices escogidas la más cercana físicamente a la Ana Bernal del film sevillano. Es un indicativo más de que las principales similitudes con aquel las encontraremos a través del personaje de Fernando, que en la transposición argumental entre las dos películas ocupa la posición del Miguel enamorado de Ana, del hombre que prefiere "una" mujer, mientras que será Jeri quien ocupe la del hombre enamorado de "la" mujer o, dicho de forma menos comprometedor, de todas las mujeres. La dicotomía planteada por el protagonista de *Vivir en Sevilla*, pues, ha sido trasladada aquí creando un personaje para cada uno de sus extremos. De las dos, será la historia entre Pepa y Fernando la única que trazarán algo similar a un arco dramático parecido al de la película modelo: Pepa deja a Jeri como Ana a Miguel, ambos tienen otras parejas (Pepa una, Jeri por lo menos dos), finalmente Pepa se une a Fernando. La diferencia, que la mujer central no vuelva con el mismo

hombre, solo traduce el hecho de que Ana dejaba a uno que prefería a cualquier mujer y volvía a otro, el mismo, que ahora la quería a ella sola; aquí sucede igual, pero el doble parecer, los dos momentos del arco, han sido convertidos en dos personajes realmente distintos.

Este proceder constituye a su vez ejemplo de la peculiar disposición de personajes del film, relativamente novedosa en el universo de su autor. Como se acaba de señalar, la relación Pepa-Fernando se hace eco de la de Miguel-Ana en *Vivir en Sevilla*, por lo que sigue un arco similar a aquella e incluso lleva aparejados algunos de sus procedimientos narrativos. Ahora bien, en aquella solo cabía añadir a esta dupla los personajes de Luis y Teresa, parejas de los otros tras su separación, mientras que en *Alegrías de Cádiz* están Jeri, Pepa y Fernando como trío principal, a los que hay que sumar las dos parejas de Jeri, Rosa M° (Jessica Sánchez Montero) y Candela (Patricia Galindo), y la de Pepa, Raúl (Raúl Puerto), y a estos Oscar y Silvana y nunca olvidar a Javier, omnipresente. Ocho personajes, literalmente el doble que en la otra película, pero aún olvidaremos que Pepa está interpretada por 4 actrices diferentes, lo que en realidad da un cómputo final de 11 intérpretes, 11 presencias con más o menos diálogos, con escenas que ocupan un espacio en una película de 120 minutos

<sup>2</sup> Se comprende que por film "de camino" entiendo una película que muestra un recorrido hacia una dirección específica, concreta: en *Corridas de alegría* buscando a una mujer, en las películas sobre el Rocío hacia el punto final de la peregrinación.

<sup>3</sup> Debe advertirse en este punto un posible contraejemplo: que solo los personajes masculinos son "extranjeros". Jeri (Jeri Iglesias), Javier y Fernando (Fernando Arduán) son sevillanos, Oscar (Oscar García-Pelayo) madrileño. Del elenco femenino solo Marta (Rosa Ávila), que aparece brevemente en una escena, será de fuera de Cádiz, siendo el resto como mínimo de la provincia. Pero entonces debe observarse que Jeri ya está con Pepa desde el principio, y Oscar y Silvana (Silvana Navas Guerrero) son pareja desde hace tiempo: otra prueba, en realidad, de que la inmersión ya está dada cuando la película comienza.



## DISEÑO Y SOCIEDAD

llena de interludios musicales, cómicos, ambientales<sup>4</sup>...

Toda esta sobreabundancia de personajes, inédita en el cine de su autor y poderosamente opuesta al en este sentido ascético reparto de *Vivir en Sevilla*, constituye una red de relaciones que se entretiene con la ciudad, y cuya corralidad pretende claramente dar fe de una amplitud urbana, la inmensidad de la pequeña Cádiz. La dualidad Jeri/Fernando heredada de *Vivir en Sevilla* es nuevamente el eje de esta red: el comportamiento de Jeri tiene como referente claro no solo al Miguel inicial de *Vivir en Sevilla* sino, sobre todo, al Javier de *Frente al mar*, no en vano reaparecido en *Alegrías de Cádiz*, de la que significativamente se presenta como productor, y que instruye a sus jóvenes acompañantes sobre las virtudes de "las psicodinámicas de grupo" (es decir, el intercambio de parejas) y el absurdo de la pareja única, acompañado de Marta, personaje también procedente de aquel film. La reacción de Jeri en esta escena, llena de curiosidad, pone en evidencia su carácter de Javier joven, sin olvidar que son ambos los narradores de la película, los detentadores de la voz en off y por tanto de su punto de vista principal, de modo que será su forma de ver la vida, idéntica pero en puntos distintos de desarrollo, la central en el film.

Este carácter puede ser compartido por otro personaje que supondría a su vez un Jeri joven: Raúl. Éste hereda siempre las parejas de Jeri, Pepa primero y Candela después, asemejándose a aquel, como bien ejemplifica su seducción de esta última, sobre todo en su faceta de seductor irredento, ya que de su carácter monógamo o polígamo no sabemos nada a ciencia cierta. Sin embargo, al mismo tiempo es definido como "niño grande" por Pepa y así podemos advertirlo en la escena en que, tras proponerle esta ir a su casa, él confundido la inquiere sobre su acordado viaje en barco.

Javier, Jeri y en menor medida Raúl suponen pues tres tiempos de un mismo tipo humano, central en todos los niveles de la película y que solo será respondido entre el elenco femenino por Rosa María, opuesta a Elvira, novia de Fernando, en su distinta disposición ante la posibilidad de compartir el amor de su pareja con otras mujeres, que acaba manifestándose en emulación del proceder de esta, como se muestra en su última escena conjunta, donde ella acude a ver a otro hombre ("la

otra mitad"), hecho que motiva la vívida réplica por parte de Jeri "¡qué pronto has aprendido, Rosita!". Pepa, por su parte, inicia la película en el lado de quien admite, pero no emula, los amores múltiples de su compañero, siendo el film su camino hacia el amor único, el amor "centrado" que solo encontrará con Fernando, emblema de este sentir en la película.

La relación Fernando/Pepa estará dotada a su vez de otra figura doble, futura, en la pareja formada por Oscar y Silvana, refrendada en el diálogo final entre las dos mujeres donde comparten opiniones sobre el "par de artistas que nos hemos echado". Dado el afirmado carácter discol, bromista y peleón de esta pareja, con ella y la de Fernando/Pepa, las dos parejas monógamas de la película, ésta parece querer mostrar dos momentos de un mismo tipo de amor, monógamo y centrado: el de su comienzo así como su posterior desarrollo en amistad, complicidad casi cercana al colegueo que parecen mostrar entre sí Silvana y Oscar.

En todo esto, resulta evidente que el único personaje que se transforma en cierta medida es Rosa María, cambiando los restantes tan solo de pareja. Los hombres, a excepción de Fernando, son más bien problemáticos en relación a la pareja, incluso Silvana parece ir más detrás que delante de Oscar, como puede leerse en sus referencias a su naturaleza dual de boxeador y poeta (que no deja de resumir en cierto modo lo que querría ser la película), y resulta significativo que la única persona que cambia sea una mujer, hacia la posición más defendida entre los personajes masculinos. En este punto, una relevante y esclarecedora paradoja: dado el ánimo libertino que anima el punto de vista narrador de la obra, Rosa M<sup>a</sup> debiera ser la mujer con quien esta soñara, siendo el caso todo lo contrario: Pepa pone cierre al film con la noticia de su maternidad, recogida por un primer plano concentrado, una voz en off dirigida al hijo por venir, un rostro femenino que agacha la mirada cual Virgen del Rocío acogiendo la Gracia y en cuyo movimiento es iluminado por la luz encendida del atardecer ("de la sangre encendida" rezará un letrado), poniendo de manifiesto que si la película sueña con alguien, es con Pepa, madre (y) monógama. Como canta el Revuelo en su última aparición: "el Jeri, mucho picoteo, pero con la Pepa le dan los mareos". *Alegrías de Cádiz* certifica la tendencia de toda la obra de García-Pelayo a soñar con una madre (monógama) que acepte el amor (polígamo) de un hombre. Síntoma

y hasta síntesis definitiva por lo demás de una de las obsesiones de *Alegrías de Cádiz*: el matrimonio entre la transgresión y el conservadurismo.

#### 4. DONDE SE INSISTE EN EL MÉTODO DE LA PELÍCULA, Y SE ENCUENTRAN CLAVES PECULIARES PARA SU DESORDENADO TRASCURSO

La referencia que supone Jeri a *Vivir en Sevilla*, dejando a un lado su identificación con la primera parte del arco dramático de Miguel en aquella película, en principio es clara: no solo es el hijo de Miguel Ángel Iglesias, sino que a él pertenecen los profusos y delirantes parlamentos de voz en off que, como antes los de su padre, ocupan largas parcelas de la película como banda sonora a paseos y otros segmentos visuales. Pero sin embargo enseguida se centrarán en él las principales características que distinguirán a *Alegrías de Cádiz* de su modelo: enamorado de todas las mujeres, pero carente de aquella melancolía que distinguía al memorable protagonista de *L'homme qui aimait les femmes* (François Truffaut, 1977), y sin una gota del "tormento" del Miguel de los filmes anteriores del director<sup>5</sup>, nadie como Jeri simboliza el paseo errático, multidireccional, que constituye eje estructural de la propuesta. Jeri "picotea" como la propia película, está enamorado de todas las mujeres como el film de todo Cádiz, y querría no privarse de una sola.

Tomemos un ejemplo: tras ser abandonado por Pepa y hablar con Oscar, un monólogo introduce el inicio de su recuperación, consistente en irse de putas, después al barrio de Sta. María a emborracharse y escuchar flamenco, luego a comer pescado frito, y finalmente a la playa de la Caleta "a lavarme los pecados y que se los lleve el mar". Recorrido que no será emulado literalmente por la secuencia que sigue pero sí significado por un viaje por rincones diversos de la ciudad al son primero de la voz del Beni de Cádiz narrando legendariamente su nacimiento, seguido después por distintos fragmentos de flamenco junto a diversas imágenes de la ciudad, finalmente sustituidos por uno de los monólogos más desatados del protagonista. El abandono de la pareja marca así el comienzo de una promiscuidad, narrativa y estética, que a partir de aquí dominará decididamente la película entera<sup>6</sup>: Pepa inicia su relación con Raúl, pero Jeri hace lo propio con dos mujeres, Rosa María y Candela. Las escenas que no tienen más razón para estar ahí que su propia voluntad de existir se hacen dominantes; algunas pueden valer para desarrollar algún aspecto temático, como el parlamento de Javier en el bar, pero casi todas carecen de más relación con los personajes o su historia que la de tenerlos a ellos presentes, testigos de las múltiples manifestaciones de ese "espíritu de Cádiz" que habrá de fecundar a Pepa, poniendo fin al paseo. La escasez de *Vivir en Sevilla* deviene aquí elefantiasis. En aquella, finalmente no conocíamos tanto de la ciudad: unos pocos personajes y rincones. El encuentro con Silvio, además, duraba 7 minutos, las actuaciones de Farruco y Lavanta estaban íntegras, otras escenas podían durar alrededor de 5 minutos incluso a pesar de estar realizadas en un solo

<sup>4</sup> Y hago notar que aún estamos olvidando las breves apariciones de Marta, acompañante de Javier, y Elvira (Aránzazu Garrastazu), novia de Fernando, así como de las aproximadamente 8 jóvenes del grupo Revuelo...

<sup>5</sup> "El Jeri parece la reencarnación de su padre, el gran Miguel Ángel Iglesias de *Vivir en Sevilla* y *Corridas de alegría*, vuelto a la tierra, al paraíso original gaditano, con más fuerza y todavía más locura pero, me atrevería a decir, sin una gota de su tormento: ese retorno es el mejor homenaje que podrían hacerle sus compadres, los García Pelayo", en Ordóñez, Marcos (2014). "Sobre Alegrías de Cádiz". El País. Recuperado el 30 de junio de 2015, de <http://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2014/01/sobre-alegr%C3%ADas-de-c%C3%A1diz.html>

<sup>6</sup> "Puede pensarse que este paso del abandono a la secuencia descrita funciona como en *Vivir en Sevilla*: el "venirse arriba" de Jeri es significado de manera no literal sino oblicua, al tiempo que la colección de planos dispersos semeja la de algunas secuencias de aquella película. Pero si bien la referencia no es en realidad tan oblicua (en cierto momento un letrado nos dice claramente que "Jeri se viene arriba"), de todos modos la secuencia podría considerarse limitrofe entre ambos films: la variedad de planos retrata la inmersión en la ciudad pero no suponiendo su descubrimiento sino una recuperación tras el momentáneo dolor del abandono.

## DISEÑO Y SOCIEDAD

plano fijo, como el célebre "¡Ole Teresita!" de Miguel. Viene esto a afirmar que aquella era una película pausada, incluso lenta, que se detenía el tiempo que hiciera falta en una limitada serie de personajes y espacios que interesaban en diversa medida al devenir del film. *Alegrías de Cádiz*, bien al contrario, muestra en su proceder, tal como *Corridos de alegría y Rocío y José*, un compromiso con la velocidad que, aplicado a este objeto tan distinto al de aquellas, destaca y se refleja en la creación y visita de muchos personajes y el recorrido por muchos rincones y acontecimientos de la ciudad, hecho todo ello además sin ningún ánimo de calma, como en un frenesí creciente que se atreve a ofrecer su momento de mayor y más extensa dispersión argumental, la secuencia del carnaval, en su último tercio de metraje<sup>7</sup>.

Claramente, García-Pelayo no ha querido negarse la presencia de una canción que dice que la Luna extrae su brillo plateado de bañar "su gran pandereta" en las aguas de la Caleta, ni la de los chirigoteros más reputados de la ciudad ni su coro más importante, el de Julio Pardo, cantando su famoso piropo a la gaditana (algo que no deja de ser la propia película) o "Los duros antiguos", himnos casi de la ciudad pero carentes de la relevancia que sí tendría la copla contra los políticos al incidir en el discurso que al respecto la película trata de producir. No parece haberse querido negar las voces en off de tres legendarios cantaores gaditanos, Chano Lobato, Pericón y Beni, ni la presencia de una todavía viva, Mariana Cornejo. Tampoco la repetida visión de la playa de la Caleta, ni la de la Victoria, ni del muy típico barrio de la Viña, diversas placas de calles que introduce donde puede, el muy popular mercado del Piojito y tantos otros lugares,

incluidos algunos exteriores a la ciudad, si bien bastante cercanos, en San Fernando concretamente, y a ser posible siempre con vistas a ella. Pocos escenarios se repiten, siendo la repetición un elemento que, si bien sutilmente, tenía su relevancia en *Vivir en Sevilla*. *Alegrías de Cádiz* parece aspirar a verlo todo, recorrer la ciudad entera, no admitir fueracampo alguno, profusión de ambientes que finalmente suman uno solo, ánimo abarcador que también tiene como síntoma destacado la ya señalada multiplicación de personajes, de 4 a más de 10...

No extrañará así que sea posible afirmar que, en este proceder promiscuo, lujurioso, excesivo, la película parece acompañar más al periplo de Jeri que al de Fernando, el finalmente apoyado por el film sevillano. No es de extrañar pues la película muestra en realidad no otra vía de entrada a Cádiz que el carnaval, fiesta de la carne. En realidad, esto ya estaba significado por los embustes de la historia de Chano Lobato que abrían la película. El embuste, mentira evidente en su falsedad y por tanto ajena al engaño, arte de la invención constante en ejercicio de un rechazo a la realidad vigente similar al que el Luis de *Vivir en Sevilla* admiraba de los locos de su ciudad, si bien más anclado en el humor, la broma, el chiste, el cachondeo en suma, término por cierto gaditano que resume bien el carácter vagamente sexual, promiscuo del cultivo de esta invención cotidiana, este falseamiento permanente y excesivo de lo real, este ejercicio en suma de la risa como forma de vida. Este embuste cuyo primer ejemplo nos proporciona Chano, reaparece enseguida en el hablar de Jeri, y será finalmente retomado, multiplicado hasta ser hecho espacio, en la larga secuencia del carnaval.

Pero de nuevo nos equivocaremos buscando en esta secuencia una progresión, al menos una que lleve a una culminación de ese embuste, o de la identificación entre éste, el carnaval y la película. En vano pues, como ya se ha señalado, tal está ya dada desde el principio, de principio, y la

película no hará sino desplazarse en ella. Hay razones, en realidad, para el montaje de secuencias de *Alegrías de Cádiz*, pero debe entenderse que se trata de un montaje más atento a tonos, colores, sonoridades, que a elementos argumentales que, siendo Cádiz la protagonista, pasan a un lugar secundario en la determinación del orden secuencial. Hablamos de un montaje predominantemente tonal, si bien a nivel de secuencias, que busca aproximar tonalidades entre sí, atmósferas, ambientes<sup>8</sup>. Se trata de aproximar entre sí fragmentos que, cada uno por su lado, remitan a lo mismo si bien de formas distintas: Cádiz es el tono común, la dominante de casi todas las secuencias. Las líneas del film no unen a éstas entre ellas, sino a cada una con su referencia última, con su centro: Cádiz. A pesar de su circular por las calles de la ciudad, *Vivir en Sevilla* era una línea que se desarrollaba de secuencia en secuencia; su figura, por así decir, era la del río con su desembocadura. *Alegrías de Cádiz*, al contrario, semejaría una formación circular similar al Paraíso de Dante, donde cada círculo se encuentra a una distancia respecto a su centro que no se siente como mayor o menor a la de las demás, y esto porque la relación ha pasado a ser de plena identidad. Los habitantes del Paraíso de Dante vivían en Dios, los de esta película viven en Cádiz.

De nuevo, *Rocío y José* puede servir como ejemplo de este proceder: cada fragmento documental nos remite al Rocío en alguno de sus momentos o rincones; el montaje se limita a ordenar en un continuo rítmico válido y fluido las variadas imágenes, allí unificadas por las omnipresentes sevillanas y puntuadas por las ocasionales secuencias narrativas/

discursivas. En *Alegrías de Cádiz*, cada secuencia es un modo de darse la ciudad, de mostrar a ésta o a quienes por ella se toman, y aparte de las escenas narrativas las restantes podrían organizarse de otro modo y no pasaría nada, solo la presencia de unas parejas u otras nos obligaría a situarlas en un momento determinado.

Si se objeta que en *Vivir en Sevilla* podrían intercambiarse sus posiciones Silvio y Toto Estirado, no debería obviarse que el primero es una presencia frenética que se corresponde bien al comienzo de la estancia de Teresa en Sevilla<sup>9</sup>, y que la del segundo, correspondiente al último día de esta en la ciudad, es una escena divertida pero sumamente caótica, incluso ligeramente molesta por esa imposibilidad de poder contar una historia solicitada de forma insistente hasta la incomodidad por Miguel. Teresa es despedida con alegría, pero también con la ineludible presencia de cierto pesar, la constatación de una imposibilidad, acaso la de que el amor surgiera con ella.

Sea así o no, la posibilidad de establecer estas relaciones no surge en *Alegrías de Cádiz*. Mariana Cornejo y Luci aparecen entre la visita a la ruta Quiñones y la escena en que Jeri, acompañado de

<sup>7</sup> "Hecho este que delata otra importante diferencia respecto a *Vivir en Sevilla*: el desorden temporal. Si considerásemos que *Alegrías de Cádiz* sigue un orden cronológico, daríamos en que Cádiz tiene el mejor invierno de España, repleto de gente en la playa. Así parece querer afirmarlo el letrero "playa temprana de Cádiz en febrero" que acompaña el split screen de Candela en bikini. Siendo esto evidentemente falso, la naturaleza fantástica, caprichosa, del film, resulta clara, amén de opuesta al film sevillano, muy realista en este aspecto.

<sup>8</sup> Me permito aquí tomar la noción de "montaje tonal" enunciada por S. M. Eisenstein, que como se observará maneja con acaso excesiva liberalidad. Eisenstein, S. M. (2003) *La forma del cine*. Siglo XXI, pp. 75-80.

<sup>9</sup> El detalladísimo fechado de aquella película nos permitía saber que la visita a Toto Estirado tenía lugar al día siguiente del encuentro con Miguel, que a su vez sucedía recién llegada a Sevilla.

<sup>6</sup> "Puede pensarse que este paso del abandono a la secuencia descrita funciona como en *Vivir en Sevilla*: el "venirse arriba" de Jeri es significado de manera no literal sino oblicua, al tiempo que la colección de planos dispersos semeja la de algunas secuencias de aquella película. Pero si bien la referencia no es en realidad tan oblicua (en cierto momento un letrero nos dice claramente que "Jeri se viene arriba"), de todos modos la secuencia podría considerarse limítrofe entre ambos films: la variedad de planos retrata la inmersión en la ciudad pero no suponiendo su descubrimiento sino una recuperación tras el momentáneo dolor del abandono.





## DISEÑO Y SOCIEDAD

Candela, explica a Raúl sus delirantes planes para un nuevo chiringo playero. Es evidente que Mariana canta por un lado una coplilla relacionada con un don Juan cómicamente fracasado (algo con lo que no podemos identificar a Jeri, ni a nadie de la película) y por otro unas alegrías, las únicas que presenciamos cantadas en directo, y que esto no se vincula con ninguna de las escenas precedentes. Es evidente que la presencia de Luci sí traza una relación con su anterior aparición, en que lloraba destrozada la muerte de su hija; ahora la vemos contenta y contando historias divertidas, incluso de cierto humor negro. Mariana le dice: "voy a cantar unas alegrías, que con las alegrías se van las penas, Luci, tú lo sabes". Vemos que la escena existe para mostrar el cante de Mariana, una de las cantoras más célebres de Cádiz, a la que por añadidura la voz en off de Pericón vincula, por pura asociación, a otros cantores legendarios y antiguos de la ciudad. Poder ver por fin a la artista cantar unas alegrías, ver la suavidad de sus gestos cuando susurra la letra inicial o su garganta crispándose en los últimos versos, poder asistir a ese aquí y ahora de una grande de la canción cantando el palo que da nombre a la película, es claramente el único objetivo de la presencia de Mariana Cornejo, signo solo de sí misma y, con ello, por ello, de Cádiz. Cabe así considerar que si otra razón, narrativa, la hubiera convocado en ese preciso momento, su relevancia simbólica hubiera sido mucho menor.

La otra razón de la escena, la presencia de Luci, lleva a uno de los elementos discursivos del film, la idea de Cádiz como cura, espacio que lo hace todo vivible, en concreto los dos males invocados en la película: la muerte y la política. Jeri bañaba su frente en la Caleta para que sus pecados se los llevase el mar; las alegrías, es decir Cádiz, hacen que se vayan las penas de Luci; las chirigotas, los coros, el arte gaditano hacen sobrellevar, vivir con ánimo los desmanes políticos tan presentes en un año como 2013, en una ciudad por lo demás tan devastada por el desempleo como Cádiz (dato este que, eso sí, la película no nos aporta). Estas son las dos razones para la existencia de la escena, pero no para su lugar en la película, que en realidad podría haber sido cualquiera, pues no significa nada particular para los personajes allí presentes, no nos dice, desarrolla o descubre nada sobre ellos, ni tiene vínculo alguno con las escenas anteriores o posteriores. El vínculo, casi por eliminación, es tonal: Cádiz y sus diversos significantes: la alegría, la música, el carnaval, los embustes, el Sol, el mar,

la belleza. No existe apenas progresión, desarrollo. Las escenas se vinculan por aires de familia y por la voluntad de que no perjudicarse entre ellas<sup>10</sup>. De hecho, pareciera que el proceder divagatorio y ocioso de la narración diera en último término miedo a su creador, quien reaccionaría intentando vincular algo más cada secuencia a un presunto desarrollo a través de las ya referidas explicaciones de cada personaje, que minimizan los espacios entre secuencias tan capitales del film sevillano y que aquí hubieran podido hacer más expresivo y patente el vínculo de cada figura con la ciudad. Sin embargo, al mantener la narración su laxitud flagrante, el intento de normalización acaba siendo lo más extraño e inconsecuente de la función, de modo que su voluntad de normalidad es uno de los principales elementos que acaban haciendo de *Alegrías de Cádiz* una película extraña o incluso fallida.

La yuxtaposición parece persistir solamente como simulacro de tal, reducida a un cambio de ritmo constante e insistente que, a fuer de serlo, acaba siendo irrelevante. Retornamos aquí al compromiso de la obra con la velocidad: la duración de las partes (aquí, insisto, las secuencias) tiende a ser breve y no difiere entre ellas en demasía aunque sí se permita en ocasiones duraciones más extensas que nunca serán seguidas por otra secuencia larga, en clara busca de retornar al ritmo original, si bien es raro que el interior de cada secuencia rompa el ritmo rápido, pues aunque ésta sea bucólica o tranquila, como la de las canciones de Arduán o su paseo con Candela por las salinas de San Fernando, las constantes irrupciones de letreros no permiten que la visión o el oído descansen nunca. El montaje tonal desarrolla una atmósfera, pasea por ella, la escancia a un ritmo determinado, pero sin ir en dirección alguna concreta. García-Pelayo recorre Cádiz como antes recorrió el Rocío, como un espacio sagrado, pero uno que ya no consiste en un recorrido, un camino. En Cádiz no se peregrina, se pasea.

### 5. DONDE SE HABLA DE ESTILO Y HASTA DE TÉCNICA, BARRUNTANDO QUE EL PROBLEMA DE LA PELÍCULA, MÁS QUE LOCURA, ES CIERTA TORPEZA.

Ahora bien, en *Rocío y José* el montaje veloz inundaba planos brevísimos en el magma de una banda sonora absorbente que los aplanaba, los enmudecía, los hacía en último término invisibles; la evidencia

del solapamiento de la historia al fondo documental, del doblaje que inventaba el hablar de los peregrinos reales sumado a la extrema brevedad de casi todos los planos y su cualidad de mero telón de fondo para el desfile musical, acababa haciendo perder todo interés a esa dimensión documental que, en realidad, solo importaba como fondo para una historia más contada que filmada, más dicha que hecha. En *Rocío y José*, en realidad, el Rocío no existía, no estaba. En *Alegrías de Cádiz* en cambio la velocidad no es tanta como para aplastar el plano, la música raramente llega a enmudecerlo, y además los espacios y personajes tienen una entidad suficiente para mantenerse en pie en medio del fragor, siendo capital para ello la presentación en el casting de las cuatro actrices que interpretarán a Pepa antes como personas que como personajes, lo que permite el me atrevería a decir que inédito logro de conseguir que el personaje exista como una suerte de traje transparente de las cuatro personalidades que, más que encarnarlo, lo visten. Esto es posible por la estrategia ya definida: Laura, Marta, Chari y Beatriz son Pepa, pero porque antes de eso son Cádiz. Su identificación con la ciudad permitirá la consiguiente con el papel y, en movimiento inverso, la multiplicación de este papel permitirá la consiguiente con Cádiz, en grado primero. Cádiz, causa y efecto de todo lo que en ella, por ella, vive.

Por otro lado, muchas de las escenas dramáticas están realizadas en un solo plano, una voluntad de estilo que el director no había mostrado en sus dos últimos largometrajes (aunque sí en posteriores trabajos televisivos mucho más rigurosos formalmente como *Tres caminos al Rocío*, *Memoria sin ira* [1987] y *Veinte mil semanales*). El atrevimiento de alguno de ellos, como aquel en que se suceden unos embustes de Jeri y un encendido poema de Candela, o el que recorre de un lado al otro los rostros en acción de la legendaria chirigota del Love, hace que los personajes no acaben convertidos en unos meros síntomas de la ciudad, en que nadie acabe hundido y aplanado por el ritmo o el tono tomados como dominantes. Musicalmente hablando, la película se permite, a pesar de todo, una no excesiva pero sí aceptable riqueza de armónicos. La carnalidad de los personajes juega su papel en esto, si bien salvando los filmes rocieros y *Manuela* este es el film

sin duda menos carnal de todos los de su director, algo que sin duda disimula el peso y volumen que el HD da a los cuerpos, de presencia más patente aunque estén en bikini de la que acaso hubieran tenido en 35mm (con los escasos medios de que se disponía, claro está).

La crudeza expositiva del HD, su fuerte definición, colaboran en el peso de las escenas exteriores, si bien acrecientan los defectos técnicos e introducen una teatralidad en algunas escenas interiores que nunca antes había aparecido en las obras de su director. La escena primera de Jeri y Pepa parece un ensayo primerizo de dos actores más que una escena hecha y derecha, incluso Pepa llega a pedir a Jeri que le asegure un sujetador que ya está cubierto por su uniforme (y solo por él, dicho sea de paso)<sup>11</sup>. Al contrario, cuando el exterior penetra en las casas a través de las ventanas, los interiores cobran un ligero

<sup>11</sup> Es de todos modos algo que muestra un aspecto que sí une a esta película con *Vivir en Sevilla*: la dirección de actores, respetados en su forma de hablar, de entonar y declamar, casi siempre artificiosa debido a que rara vez son actores profesionales. La teatralización de secuencias como la citada, no obstante, difiere del film sevillano que parecía querer emular en cierto grado la rigidez de los "modelos" bressonianos, fomentar cierta neutralidad, inexpresividad de la entonación en las secuencias de diálogos, y crear el espacio con sus encuadres, como muestra el plano de "Ole Teresita" o que veamos la casa de Miguel solo a pedazos a lo largo de la película, y que de otros espacios solo veamos fragmentos, sin voluntad de crear una unidad entre ellos. Si bien en *Alegrías de Cádiz* también contemplamos fragmentos inconexos de los hogares de sus protagonistas, la tendencia suele ser partir del plano general para pasar después (o no) a fijarse en un detalle (el culo de Pepa/Bea, el rostro de Pepa/Laura, el plano medio de Candela y Jeri...). La única excepción sería la escena que parte de la pámela sobre el culo desnudo de Pepa/Chari. No obstante, si es de ahí que el plano parte a general, desde este repetirá el movimiento inverso y con ello la tendencia de todo el film: ir del plano general al detalle o primer plano, es decir, a singularizar un elemento postulado como desde el principio inmerso en un espacio dado como totalidad, esto es, síntoma de Cádiz como principio.

<sup>10</sup> Algo que ocasionalmente sí sucede, como con la ruta Quiñones, que interrumpe una vinculación que sería muy de agradecer entre el "¡qué bonito es estar enamorado!" del Revuelo en la playa y el inicio de la divertida copla donjuanesca cantada por Mariana.

## DISEÑO Y SOCIEDAD

aura irreal que también estaba ausente en los films precedentes.

Como siempre, la luz es importante en la película pero, también como siempre, lo son los fallos: hay muchos aquí, como los había en *Vivir en Sevilla*, frecuentemente del mismo tipo, como los repentinos saltos en el fondo sonoro coincidiendo con el cambio de plano, algo que casi ningún cineasta (que no sean Straub y Huillet o Godard) respeta, pero que aquí transgrede la noción de plano bioscópico más o menos vigente en el film del 78 extendiéndose a la cuando menos aparente ausencia de mezclas de sonido e incluso a un inédito feísmo sonoro con recurrencia de reverbs y hasta delays que llegan a producir ocasionales caos sonoros, como en el incomprensible final del encuentro en el bar, donde el diálogo es casi inaudible. Este es uno de esos aspectos donde la definición del HD hace difícil obviar el que uno de los personajes no está hablando cuando suena su voz o viceversa, al igual que potencia lo violento del rotundo cambio de luz de un plano a otro, como sucede en las escenas rodadas con dos cámaras. Los fallos de *Alegrías de Cádiz* parecen obedecer no a una coherencia estilística como en *Vivir en Sevilla*, sino a un desinterés por realizar determinadas labores técnicas<sup>12</sup>. Así, si las irrupciones de García-Pelayo en *Vivir en Sevilla* son aquí naturalizadas a través de la normalizadora figura del productor, aquella virulencia llega aquí involuntariamente por la vía del fallo técnico, el que realmente, en último término, nos devuelve de golpe a la realidad del rodaje, al contexto de producción material de la obra y hacen de ella una película sumamente incómoda de ver, aunque acaso también una bastante curiosa, pues el culto a la perfección técnica que ha acompañado a la reciente instauración canónica del HD es violentado

con una profusión tal que podría recordar a algunos filmes digitales del último Jesús Franco. Sea pues por dejadez, sin querer o queriendo, es un aspecto este que existe, que percute y repercute insistente en el filme, no ya recordándonos el hecho del rodaje sino poniéndonos frente a él, obligándonos a mirarlo, e incluyendo no solo aquel sino la mismísima posproducción. Un aspecto no discursivo que pelea contra el film mismo, contra su clara voluntad de belleza, de claridad.

### 5. DONDE. MUY HISPANAMENTE. AL FINAL SE HABLA DE LA MUERTE

No es sin embargo la única rebeldía del film contra sí mismo. Si con "las alegrías se van las penas", dice Mariana a Luci y con ella a nosotros, debe observarse la rapidez con que la película coloca unas bulerías después del relato desgarrado de la segunda, y la velocidad con que en otra escena, tras hablar Pepa a Raúl del recuerdo de una amiga muerta por suicidio, éste responde de inmediato: "bueno, pero hay que seguir viviendo, ¿no?". La rapidez de este ahuyentar la muerte, la velocidad con que se evita que un solo segundo sea dedicado al silencio que inevitablemente irrumpe tras ella, indican que lo que hay aquí no es una superación de la muerte, un triunfo de la felicidad o la alegría, sino puro y simple miedo. Las palmas que siguen raudas al llanto de Luci señalan el talón de Aquiles del discurso que *Alegrías de Cádiz* pretende tener.

El drama que irrumpía en *Vivir en Sevilla* a través del asesinato de Quique a manos de la policía tenía una dimensión política manifiesta. La muerte evocada en el Cádiz de 2013 carece de dimensión social, es privada y solo existe para repetir



estructuralmente la misma ruptura tonal de 1978, introducir un momento dramático en un contexto hasta entonces jovial, en suma para que le sigan unas palmas, para decir que éstas curan el llanto. Servir pues de mero contrapunto<sup>13</sup>. Aunque las últimas palabras de Luci hablen de la necesidad y el deseo de seguir viviendo, las palmas son puestas por la película misma. Que ella misma las dé en persona más tarde, solo llama más aún la atención sobre la prisa por incluirlas. Las palmas primeras, ajenas, suponen una redundancia que incrementa lo forzado de su presencia, las prisas por acallar el poder de la muerte. Conclusión: Cádiz no supera, no cura: calla, acalla y, en ese silenciamiento, la risa deviene impostada. Cádiz no sería tanto una cura como un fármakon, veneno y antídoto a la vez.

Lo otro que cura Cádiz es, presuntamente, el malestar político. Pero de nuevo la medicina gaditana es tan solo sintomática. El salvaje y divertido tango compuesto por el Tío de la Tiza en 1905 es interpretado en 2013 por el coro de Julio Pardo a modo de protesta, válido por la presunta actualidad de su desprecio hacia los políticos y vinculado en el film con la crítica a los mismos de la chirigota Viva la Pepi en la primera mitad de la película y el romancero que invoca la pionera constitución gaditana de 1812 para proponer a Cádiz como nueva hacedora de constituciones, como modelo posible de una nueva regeneración (que diría Esperanza Aguirre) política. Ahora bien, debe observarse que lo presentado implica protesta (amable), pero nunca lucha. En la misma crítica francesa recién citada, se señala: "Pas une église, pas un curé, pas un indignado". Ni una iglesia, ni un cura, ni un indignado. Dejando aparte que la crítica no ha advertido la enorme cantidad de veces que se ve la cúpula de la catedral en la película, y la visión que bien de España bien del cine español refleja la frase, ésta sí muestra que, si bien la película da la espalda a ciertos convencionalismos (pocos, de todos modos), también hace lo propio con todo lo que pueda sonar a lucha social. La actuación del coro es presentada por Javier con estas palabras: "al día siguiente y como una manifestación de descontento de los gadi-

tanos con la situación del país, íbamos a ver cantar al coro de Julio Pardo una tremenda letra del tango del tío de la tiza de hacia 110 años y que parecía expresar las mismas ideas que ahora bullían en la mente de casi todos los Españoles". La canción, pues, sustituye a la manifestación y además acaba en fiesta de auto-celebración con el canto de "Los duros antiguos", con lo cual no solo no hay lucha, sino casi ni protesta, antes bien celebración de una ciudad encantada de conocerse.

La inutilidad de la crítica a la política en bloque, típica mistificación muy propia de la derecha y ultraderecha, carente de concreción y por tanto de gran esterilidad productiva en términos de reforma social, acaba evidenciando un conservadurismo de base que desvela el que acaso sea uno de los fondos más siniestros de esta *Alegrías de Cádiz*: la fusión de transgresión y tradición. Si la tradición es figura prioritaria y bienamada en todo el cine de García-Pelayo, que ha cultivado personalmente muchas de las tradiciones andaluzas, llegando incluso al loable extremo de cambiar de equipo de fútbol varias veces o sustituir el Rocío por los carnavales gaditanos, esta se ha dado casi siempre en cercanía a la transgresión de los círculos contraculturales y progresistas propios de su tiempo, que eran propiamente los protagonistas de *Vivir en Sevilla*, pues ésta

<sup>12</sup> Incluidas entre ellas la propia exportación del archivo final de la película. Hoy por hoy, es imposible ver una copia de buena calidad de *Alegrías de Cádiz*, si no es en las escasas proyecciones en BluRay que hasta ahora se han realizado (y aun así esto no es infalible).

<sup>13</sup> Por ello no puedo menos que disentir rotundamente de la primera crítica francesa del film, que presenta la película como "la alegría, sin el contrapunto de la tragedia" (en Gabriel, Nicole (2014, 9-II-14). "Alegrías de Cádiz – Gonzalo García Pelayo: l'allegresse sans le contrepoint de la tragédie". The Archemists. Recuperado el 30 de junio de 2015, de <http://www.theartchemists.com/alegrias-de-cadiz-gonzalo-garcia-pelayo-lallegresse-sans-le-contrepoint-de-la-tragedie/>). Muy al contrario, el contrapunto es central en el planteamiento discursivo del film, pues la alegría se contrapone a las penas, concretamente las procedentes de la muerte y la política.

<sup>12</sup> Incluidas entre ellas la propia exportación del archivo final de la película. Hoy por hoy, es imposible ver una copia de buena calidad de *Alegrías de Cádiz*, si no es en las escasas proyecciones en BluRay que hasta ahora se han realizado (y aun así esto no es infalible).



## DISEÑO Y SOCIEDAD

no era un retrato de aquella Sevilla oficial que ya el don Ramón de *Manuela* presentaba como extremadamente puritana, tanto como de la Sevilla underground que junto a Barcelona reinaba desde hacía tiempo en la contracultura hispana<sup>14</sup>. *Alegrías de Cádiz*, sin embargo, se dedica a una ciudad contemplada como la fusión de transgresión y tradición, acaso como ya se ha sugerido la que parecía tener lugar al final de *Vivir en Sevilla*. La transgresión como tradición: así podrían definirse las chirigotas, los coros y romanceros, cuando menos los aquí utilizados. Naturalización de la transgresión coherente con la que ya suponía el papel de Javier García-Pelayo ya analizado y con el buen tono entre todos los personajes, la más feliz manifestación de este principio de concordia entre contrarios que manifiesta el film. Cádiz como espacio de convivencia entre distintos, posibilitada por la guasa y el humor como hábitat; en el contrario, Cádiz como imposibilidad de cambio, de transgresión efectiva, como conformismo de una ciudad que en aquel momento llevaba décadas con un gobierno de derechas al que imparablemente ponía a parir en cada carnaval pero al que volvía a votar en cada nuevas elecciones<sup>15</sup>. La conversión de la transgresión en tradición, inevitablemente, anula a la primera instaurando un conservadurismo doblemente poderoso en tanto el carnaval le permite disfrazarse de rebelión. Nuevamente, Cádiz cura, pero también envenena. En este difícil equilibrio se mantiene la ciudad rodeada de mar, la "tacita de plata", y esta película aislada, única, singular, manifestación de la mayor libertad de costumbres al tiempo que del mayor inmovilismo, del mayor ímpetu rebelde y del mayor ánimo conservador, esta película brillante y oscura, clara y confusa, que aspira a mostrarlo todo, incluso a sí misma, aun no auto-conociéndose muy bien del todo. Una película, por todo ello, y tal vez, feliz.

<sup>14</sup> Para mayor ahondamiento en esta cuestión, me remito a García López, Rubén (otoño 2014). "Politiques de l'amour". *Trafic* (nº 91), pp. 40-49.

<sup>15</sup> Termino este escrito un mes después de que Teófila Martínez, alcaldesa de Cádiz por 20 años, haya sido derrotada en las elecciones y sustituida por José María González Santos "Kichi".

## Bibliografía

Eisenstein, S. M. (2003) *La forma del cine*. México: Siglo XXI.

Gabriel, Nicole (9-II-14,). "Alegrías de Cádiz – Gonzalo García Pelayo: l'allegresse sans le contrepont de la tragédie". *The Archemists*. Recuperado el 30 de junio de 2015, de <http://www.theartchemists.com/alegrias-de-cadiz-gonzalo-garcia-pelayo-lallegresse-sans-le-contrepont-de-la-tragedie/>.

García López, Rubén (otoño 2014). "Politiques de l'amour". *Trafic* (nº 91), pp. 40-49.

Möller, Olaf (marzo 2014). "Andalusian gambles". *Sight&Sound*, pp. 64-65.

Ordóñez, Marcos (2014). "Sobre Alegrías de Cádiz". *El País*. Recuperado el 30 de junio de 2015, de <http://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2014/01/sobre-alegr%C3%ADas-de-c%C3%A1diz.html>

