

RAZONES DIVINAS

VICENTE SANCHEZ-BIOSCA

1. La historia del cine —bien lo sabemos— no se escribe con los grandes nombres ni la hacen las grandes películas. Unos y otras contribuyen, sin duda, a su existencia y, tal vez, le hayan otorgado ese halo artístico que hoy ya nadie osaría negarle. Pero, detrás de aquellas altisonantes voces, se deja oír el callado murmullo de todos los films mediocres, sin autor, los verdaderos representantes de la historia del cine. El historiador debería aprender de una vez la lección y no construir su relato en torno a los grandes hitos del séptimo arte; debería también, y quizás con mayor motivo, dirigir su mirada atenta a los pequeños descubrimientos que, en su modestia, forman el sustrato sobre el que se levantaron los otros. Un período ya lo dejó claro: el cine norteamericano clásico. Cine de estudio, en todo caso de productor, inútil sería dar cuenta de él por sus autores (aun cuando, esporádicamente, los hubiese) la tarea más ardua y valiosa consistiría, por contra, en preguntarse por el volumen total de los films, por su media, por las series B y por la más chata adopción de las convenciones.

A pesar de todo, lo dicho sólo es en parte válido al hablar de *Castigo de Dios* porque si, por un lado, justifica el interés máximo de estudiar un film recientemente recuperado, cualquiera que sea su valor concreto, por otro, es necesario reconocer que el de Hipólito Negre no se caracteriza precisamente por su tipismo, ni en lo que respecta a su producción ni por la trayectoria individual de un realizador cuya carrera empezó y acabó aquí. Incluso un detallado análisis de la película revela con más énfasis todavía que se trata de un producto raro y que quizá sólo de una manera accidental podría contribuir a arrojar luz sobre el tratamiento narrativo y el estado de la planificación en estos años veinte tan inexplorados en nuestro país. A pesar de todo, con-

viene ser cautelosos pues la representatividad de *Castigo de Dios* es algo que sólo una recuperación generalizada y un concienzudo estudio comparativo de los films del período podrá decir algún día.

2. Para empezar no reprimamos hechos evidentes con bienintencionados eufemismos: *Castigo de Dios* es una película tosca. Y lo es tanto desde un punto de vista narrativo como en lo que afecta a su planificación. El primero es muy fácil de detectar: un relato lineal, sin elipsis ni el mínimo retorcimiento narrativo, fluye con pesadez y lentitud; algún *flashback* incluso irrumpe en la escena para repetir acciones que ya vimos en otra ocasión. Pues bien, en el único instante en que la acción se agiliza y precisa bifurcarse en un montaje alternado, Negre no sabe cómo disponer sus piezas. He ahí el arranque de esta separación narrativa: el sacerdote convence a Rómulo Robles, cacique del pueblo, para que cese en su injusta persecución del honesto Pablo. Consigue de su puño y letra una carta en la que Rómulo cede a las demandas del hombre de la iglesia. Y este último sale a la calle ávido de informar a los viandantes con los que se tropieza. Un cartel expresa su misma voz: “*Rómulo conoció su error y voluntariamente me dio esta orden*”. Pero, acto seguido, sin mediar secuencia alguna, otro cartel de sesgo expositivo se encabalga al anterior y, retrocediendo momentos antes, informa: “*Los compinches de Rómulo acudieron presurosos a su llamamiento y todos juntos principiaron la persecución de Pablo*”. Una simple alternancia tiene, pues, un comienzo fallido, pues la persecución debía ser ya un hecho para que el tercer factor en juego —el sacerdote— se lanzara a su resolución.

Y esta tosquedad narrativa, manifiesta también en los carteles, explicativos en demasía, es en igual medida tosquedad, pereza o desconocimiento de la planificación. De modo cansino, las secuencias se repiten montadas según un esquema fijo hasta la saciedad: un plano de conjunto o general, un plano medio y una alternancia de planos y contraplanos en escalas muy cortas. Si bien los ejes se mantienen y el *raccord* de miradas suele ser en general respetado, ni la flexibilización es siempre lograda (hay *raccords* oscuros, lo cual no es lo mismo que decir falsos *raccords*) ni la dramatización viene jamás dada por el montaje. Pero esto no es todo: los emplazamientos de la cámara son en su mayoría frontales, la iluminación plana e igualada y el conjunto está repleto de las más elementales convenciones teatrales. Así, por ejemplo, las secuencias de interior ven a los personajes entrar siempre por el mismo lugar, a menudo esperando tras el encuadre (*sic*), pues nunca comparten el mismo espacio de referencia hasta que se encuentran en el mismo plano. Lo que significa que el espacio de referencia —aquél que, homogéneo, se produce por intersección de todos los planos—, no existe sino como plano único. Dicho con otras palabras, aquí funciona una convención teatral: todo aquello que se encuentra más allá del campo está en cualquier otro lugar y a cualquier distancia y, por ello, no puede ser visto hasta que un *raccord* de miradas o, más simplemente, una coexistencia en el mismo plano se produzca. Si a estos hechos añadimos la inmovilidad de la cámara, pertinazmente fija, y la repetición de los mismos espacios, con idénticos decorados, no podrá extrañar la tediosa sensación de estatismo que la planificación de interiores produce en el espectador.

3. Resumamos sin miedo: iluminación plana, cámara fija, montaje fosiliza-

do, interpretación sobreactuada (salvo en el caso del eficaz Juan Sánchez que interpreta a Antón), torpeza narrativa... Todo parece indicar que estamos ante un film casi inservible por su primitivismo. Y, en realidad, no es en absoluto así. Pues cuando *Castigo de Dios* se abre a los exteriores, se lanza al campo, su textura cambia radicalmente. Y, en estos momentos, Josep Gaspar, operador del film, hace florecer una imagen mucho mejor compuesta, de cuidados contrastes y lograda profundidad de campo. Y, lo que es más importante, los exteriores demuestran una capacidad insospechada hasta este momento para integrar a los personajes en su paisaje, en su ambiente rural. Los encuadres en profundidad son un buen recurso para presentar esta persecución, diríase extraída de un western. La persecución de Pablo por los esbirros de Rómulo, por el mismo Antón y el trayecto misionero del sacerdote para evitar a un mismo tiempo la detención del inocente y su venganza, se cuentan entre lo mejor de la película.

Pero es que los exteriores no sólo están correctamente fotografiados, sino que la imagen juega con astucia con las líneas de profundidad, trabaja los contrastes cromáticos entre los vestuarios de los personajes, la claridad del paisaje y los objetos, realza las significaciones simbólicas, etc. Podría decirse que la composición de la imagen se lleva el gato al agua en detrimento del montaje de los planos, que el carácter parasitario de este último se ve contrapunteado por una plástica de la imagen mucho más elaborada. La pericia de Josep Gaspar deja su impronta en los reencuadres, los *caches* muchas veces arbitrarios, a menudo para resaltar las figuras de los protagonistas, los cambios de plano cuya única justificación es la plástica de la segunda imagen y, en ocasiones, después de un brusco salto de plano (en algunos momentos este sentido plástico afectará incluso a algunos interiores), etc.

4. Sin embargo, de nuevo se produce una molesta situación: allí donde hay una concepción plástica correcta o, incluso, buena, no parece tener ninguna relevancia narrativa o dramática y allí donde la situación exigiría una eficaz disposición plástica, ésta la resuelve con pereza. Hay, con todo, un momento bellamente construido en el film. Se trata del instante en que se produce el encuentro entre Pablo y sus perseguidores. El fugitivo entra sigilosamente en campo y, acompañado por la cámara, se agazapa tras unas ruinas. Un *raccord* casi en el eje nos aproxima a él, expectante, en plano medio, y rodeado de un *cache* circular. Un plano simétrico al primero de éstos muestra la llegada de sus perseguidores que, armados, avanzan hacia cámara. En una interesante dirección de los actores correctamente fotografiada descubrimos una disposición curiosísima de la escena: tomados en profundidad de campo, aparecen los tres perseguidores en primer plano mientras, al fondo, Pablo les apunta con su escopeta. Incluso los valores cromáticos refuerzan este contraste dramático: blanca la camisa de Pablo, negros los atuendos de sus cazadores a sueldo. Un *raccord* en el eje, violentísimo, encuadra en primerísimo plano el cañón de la escopeta, presto a despedir el fogonazo sobre sus víctimas y, rodeándolo casi, la blanca blusa del perseguido (Secuencia 1, fotograma 1). Es ahora precisamente cuando la cámara realiza de repente una elección apoyándose en el mismo parámetro —la profundidad de campo—, pero intensificando su función, y presenta un más que notable encuadre en el que se ve a Antón en plano medio corto mientras al fondo Pablo le amenaza con su arma (Secuencia 1, fotograma 2). El enfrentamiento definitivo pa-

rece haber llegado y, de común acuerdo, planificación, dirección de actores y fotografía coinciden en anunciarlo. Es en este momento cuando puede hablarse, tal vez por vez primera en el film, de trabajo de puesta en escena, entendiendo por tal una feliz convergencia entre los valores plásticos y dramáticos con una función narrativa precisa.

Es entonces cuando, a punto de producirse la explosión final, un nuevo elemento entra en la escena: una silueta a contraluz, negra, invade el campo como ya en otra ocasión lo hiciera. Es el cura (Secuencia 1), quien con su brusco oscurecimiento de la pantalla y su obstrucción iconográfica del arma evita de modo providencial el derramamiento de sangre (Fotogramas 3a, 3b y 4).

5. El panorama que nos ha presentado hasta ahora *Castigo de Dios* es, más



1



2



3a



3b



4

SECUENCIA 1. FOTOS: J.L. MUÑOZ.

que desalentador, extraño. Algo nos dice que su valor no reside en su disposición narrativa —bastante primitiva— ni en su planificación —fossilizada y arcaizante—. Incluso los momentos en los que la película alcanza mayor densidad plástica suelen producirse —con alguna brillante excepción, como la señalada— al margen y con independencia de cualquier rentabilidad narrativa, si bien podría valorarse positivamente la eficaz captación del ambiente folklórico. Difícil de clasificar, casi imposible de evaluar estéticamente, *Castigo de Dios* tiene, sin embargo, algo que le confiere especial mérito: su hermetismo. El mismo Juan Piqueras intuyó este secreto valor cuando decía al trazar el perfil del cine levantino: “*Párrafo aparte merece Justicia de Dios* (sic.) *Justicia de Dios es un producto teosófico*” (1). Porque —podemos decirlo— lo mejor de *Castigo de Dios* no tiene nada que ver con el cine y presumiblemente de poco serviría para una futura evaluación comparativa del cine valenciano. Apuntemos, entonces, hacia otro lugar.

(1) Juan Piqueras: “Revisión de cinema levantino” in Juan Manuel Llopis, *Juan Piqueras. El “Delluc” español*, edición supervisada por Jorge García, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, vol. 1, p. 178.

En un instante dramáticamente débil del film descubrimos un cartel curioso: “*Y en el silencio de la noche lucharon sin piedad el amor verdadero y la pasión brutal*”. Momento de una pelea entre Antón, hijo de Rómulo, y el criado Pablo por arrebatarse/salvar el honor de María, nada parece justificar esta rotunda aseveración que despierta vagas esencias metafísicas adormecidas. Y es que *Castigo de Dios* está enteramente atravesada por una fuerte dimensión simbólica, motivada al parecer por la mentalidad teosófica de Hipólito Negre. Todo sugiere que, a una señal largamente esperada, las citas (cuasi) bíblicas inundan con su contundencia y su misterio el film completo.



1



2



3



4



5



6

SECUENCIA 2. FOTOS: J.L. MUÑOZ.

Un momento es privilegiada manifestación de lo que decimos: en el instante en que Rómulo Robles, lascivo y codicioso, se dispone a levantar su injusto brazo contra el inocente Pablo, alguien despliega sobre él una sombra. Y el film parece obedecer a sus designios como un sonámbulo. Es el sacerdote. Se aproxima a Rómulo y le susurra una historia: no se trata —como sería de esperar— de un exemplum medieval ni un sermón religioso; es, por el contrario, la propia vida de Rómulo la que desfila ante sus ojos. La imagen acompaña ahora la voz de este ministro de Dios. Agazapado entre los riscos, el joven posadero que un día fue el hoy cacique aguardaba el momento propicio para cernirse sobre sus víctimas valiéndose de mil estratagemas y les arrebató sus bienes y su vida. Lo que hasta este justo instante nos pareció una folklórica historia de celos y honores, cobra a partir de este momento dimensiones trágicas. Una historia desconocida, un relato secreto, pero sobre todo una revelación: el sacerdote descubre algo sumido en el pasado y en el olvido, algo que sólo por su evocación se transforma en presente, se actualiza, retorna, pero lo hace bajo una máscara cruenta: la máscara de la culpa.

“Yo haré —dice el sacerdote en una ocasión— *que la verdad resplandezca*”. Para ello, no obstante, será necesario desatar la culpa y, al mismo tiempo, profetizar un negro destino. El ministro de Dios pronuncia entonces su más aterradora frase: “*Ay de ti el día en que las víctimas ataquen tu conciencia*”. Revelación, culpa, profecía, destino y castigo son los instantes que esta densa promesa religiosa encierra.

El tiempo ha pasado, pero la culpa no ha sido cauterizada. Es entonces cuando el martirio se cierne sobre Rómulo como él hiciera antaño sobre sus víctimas. O, incluso, con más crudeza, porque ahora —tal y como profetizara el sacerdote— son los fantasmas los que no le dejan ni un minuto de reposo. “*Tiempos después* —reza un cartel sentenciando de nuevo— *esa ley invisible que rige a los hombres y a las cosas daba a cada cual lo suyo*”. La respuesta a esta telúrica frase se encuentra en una bella composición que la asume y expresa bajo una forma fantasmática. (Secuencia 2) Rómulo recurre a la bebida para acallar su conciencia y atrofiar su mente. Una torpe planificación lo sitúa frente a nosotros, tras la mesa en que lo vimos tantas veces, en el mismo decorado y rodeado de idénticos objetos. Rómulo bebe. Y en esta tosca disposición espacial va penetrando el espíritu de la culpa y el drama que ésta engendra. La parte inferior derecha del encuadre es invadida entonces por una imagen que, sin duda, activa la tortura de Rómulo: tal y como vimos relatado por el sacerdote, tal y como lo vivió en su juventud Rómulo, una víctima cae asesinada por una puñalada. Acto seguido, el fantasma del sacerdote se yergue a la izquierda y, en sobreimpresión, solemne, sentencia con su voz acusadora. El recuerdo culpable y el destino: todo condensado en este plano. Rómulo, asfixiado por la plástica de esta imagen, busca desesperado una salida y dispara contra esa voz ensordecedora. Es inútil, no hay salida: la voz es interior, resuena desde que se grabó en la conciencia, y el disparo arrastra a la muerte a su propio hijo. Sólo de este modo, con la ironía de un nuevo asesinato y la tortura que le sigue, se habrá cumplido definitivamente —el mismo sacerdote lo ratifica— el castigo de Dios.

En suma, si *Castigo de Dios* es un film narrativamente torpe, de vetusta planificación y ligero sabor regional, si sus virtudes fotográficas (o tan sólo su corrección salpicada esporádicamente de brillantez) encuentran rara vez lugar dramático donde posarse, su fuerte dimensión metafísica nos ofrece un placer insospechado. ¿Qué más se puede pedir?