

# Manuel Gutiérrez Aragón

## Mitos, Religiones y Héroes



Marion Le Corre-Carrasco,  
Philippe Merlo-Morat, José Luis Sánchez Noriega  
(ed.)

Grimh



Manuel GUTIÉRREZ ARAGÓN

Mitos, religiones y héroes



Manuel GUTIÉRREZ ARAGÓN  
Mitos, religiones y héroes

Marion Le Corre-Carrasco, Philippe Merlo-  
Morat, José Luis Sánchez Noriega (ed.)

LE GRIMH  
2019

Tous nos remerciements à l'université Lumière Lyon 2, à l'Université Complutense de Madrid, au laboratoire de recherches Passages XX-XXI EA 4160, à l'université Jean-Monnet de Saint-Étienne, au laboratoire de recherches CELEC EA 3069, au GRIMH (Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique), à la Banque Populaire Auvergne-Rhône-Alpes, BP AURA et à la CASDEN. Cet ouvrage fait partie des résultats du projet "Sociedad, democracia y cultura en el cine español de la era socialista (1982-1996)", I+D+i HAR 2015-66457-P, financé en Espagne par le Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Comité scientifique du Grimh

Viviane Alary, professeur des Universités, Université de Clermont-Ferrand  
Nancy Berthier, professeur des Universités, Paris IV-Sorbonne  
Bernard Bessièrre, professeur des Universités émérite, Université de Provence  
Valeriano Bozal, catedrático de Universidad, Universidad Complutense, Madrid  
Geneviève Champeau, professeur des Universités émérite, Université Bordeaux III  
Aurelio De los Reyes, catedrático de Universidad, UNAM, Mexico  
Brad Epps, Full Professor, Harvard, USA  
Ghislaine Fournès, professeur des Universités, Université Bordeaux III  
Román Gubern, catedrático de Universidad, Universidad Autónoma, Barcelone  
Françoise Heitz, professeur des Universités émérite, Université de Reims – Champagne Ardennes  
Emmanuel Larraz, professeur des Universités, Université de Bourgogne, Dijon  
Éliane Lavaud, professeur des Universités émérite, Université de Bourgogne, Dijon  
Jean-Marie Lavaud, professeur des Universités émérite, Université de Bourgogne, Dijon  
Dámaso López García, catedrático de Universidad, Universidad Complutense, Madrid  
Claude Murcia, professeur des Universités, Université de Paris VII  
Catherine Orsini, professeur des Universités, Université de Bourgogne, Dijon  
Anne Paoli, professeur des Universités émérite, Université d'Avignon  
Christine Pérès, professeur des Universités, Université de Toulouse – Le Mirail  
José Antonio Pérez Bowie, professeur des Universités, Université de Salamanque  
Paul J. Smith, Full Professor, Cambridge, G.-B.  
Jacques Terrasa, professeur des Universités, Université de Provence  
Eliseo Trenc, professeur des Universités émérite, Université de Champagne-Ardennes, Reims  
Julia Tuñón, catedrática de Universidad, Instituto Nacional de Antropología e historia, México  
Marie-Claire Zimmermann, professeur des Universités émérite, Paris IV-Sorbonne  
Santos Zunzunegui, catedrático de Universidad, Universidad del País Vasco, España

Ce livre a fait l'objet d'une double lecture aveugle par deux experts externes.

Composition et réalisation : Philippe Merlo-Morat et Marion Le Corre-Carrasco  
Composition et réalisation des couvertures : Jean-Claude Seguin

ISBN : 978-2-86272-715-8

© GRIMH - Passages XX-XXI EA4160, CELEC EA 3069, Lyon, 2019

© Les auteurs

Tous droits réservés. Toute représentation ou reproduction même partielle, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans autorisation préalable (loi du 11 mars 1957, alinéa 1 de l'article 40). Cette représentation ou reproduction constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les citations dans un but d'exemple et d'illustrations.

## SOMMAIRE

SOMMAIRE	5
Manuel GUTIÉRREZ ARAGÓN	
PRÓLOGO: El cuento que cuenta todos los cuentos. Las constantes del mito en la ficción	7
Bénédicte BRÉMARD	
De cuerpos e imágenes en <i>Visionarios</i>	23
Óscar CURIESES	
Contracampo: Dos novelas y un ensayo de Manuel Gutiérrez Aragón	37
Agustín GÓMEZ GÓMEZ	
El paisaje y su poder transformador	51
Marion LE CORRE-CARRASCO	
<i>Semana Santa</i> (1992): un género filmico híbrido	65
Emmanuel MARIGNO	
<i>El Quijote</i> (1992) de Manuel Gutiérrez Aragón: religión y antropocentrismo	79
Philippe MERLO MORAT	
Manuel... ¡Cuéntame el cuento de toda tu obra, por favor! Manuel Gutiérrez Aragón bajo la protección tutelar de Dionisio y del Minotauro	99
Fernando RAMOS ARENAS	
Entre la expresión y comunicabilidad: Mito, narración y realismo en el cine de Manuel Gutiérrez Aragón	121
José Luis SÁNCHEZ NORIEGA	
Alimentos y rituales de comensalidad en el cine de Manuel Gutiérrez Aragón	135
Jean-Claude SEGUIN	
<i>Maravillas</i> : la tentación del vacío	151
Manuel GUTIÉRREZ ARAGÓN	
Filmografía y bibliografía	169
Los autores	173

## José Luis SÁNCHEZ NORIEGA

### Alimentos y rituales de comensalidad en el cine de Manuel Gutiérrez Aragón

La mayoría de los estudiosos –con Carlos F. Heredero y Vicente Molina Foix a la cabeza– de la filmografía de Manuel Gutiérrez Aragón (Torrelavega, Cantabria, 1942) abunda en la dimensión mitológica de los relatos, en su carácter alegórico o su valor de recreación de cuentos de hadas, dando cuenta de los actantes que responden a figuras literarias establecidas (singularmente el *traidor* y el *héroe*) y de las visiones menos factuales de la realidad como la fabulación, la fantasía, la magia o la memoria emocional. Esta acertada perspectiva no es incompatible con la que se desarrolla aquí, que es una más específica relación de esas películas con la religión o, si se prefiere, una indagación en la dimensión “religiosa” –adjetivo entrecorillado por necesariamente vago e indefinido– del cine de Gutiérrez Aragón.

Este cine otorga una dimensión de cierta trascendencia no deísta (mágica, espiritual, arquetípica...) a espacios, objetos y figuras muy presentes en las formas más ancestrales de religiosidad, como nos hace ver Mircea Eliade en su *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado* (1949, citado por la edición española de 1981). Tres son las formas que, al respecto, parecen más relevantes en el cine de Gutiérrez Aragón: *el bosque y el árbol sagrado, el arquetipo de la Madre nutricia y el ritual de la comida*. Esos tres elementos mantienen una relación estrecha que los fenomenólogos han puesto de relieve y se puede

establecer perfectamente la secuencia *árbol – madre nutricia – alimento*. En una formulación más directa, el árbol se vincula a las deidades agrarias femeninas que proporcionan alimento; así, en la iconografía del antiguo Egipto aparece el sicomoro o la palmera datilera como encarnación de la diosa Hathor que provee de alimento a las almas. La secuencia adquiere complejidad si tenemos en cuenta que Osiris es un dios árbol, asimismo nacido de un árbol, y la madera posee la dualidad de cuna y sarcófago, esto es, de divinidad engendradora de vida, pero también de muerte (NEUMANN, 2009: 239–241). De estas tres dimensiones vamos a profundizar ahora en el alimento.

#### Tipos y funciones de los rituales de comida

La recurrente presencia de la comida en la filmografía de Manuel Gutiérrez Aragón ha sido subrayada por todos los estudiosos, que han solido apreciar en las secuencias de comidas y a la ingesta (o rechazo) de los alimentos valores simbólicos o un sentido metafórico (MOLINA FOIX, 2003: 46 Y 51; HEREDERO 1998a Y 1998b; RIAMBAU en HEREDERO, 1998b: 198).

A veces, tiene lugar una *exhibición de los alimentos*, justificada desde el punto de vista narrativo por los espacios de la acción, como el restaurante que regenta la familia de *El rey del río* o Rosa en *La mitad del cielo*, la tienda del pueblo y las estanterías que rodean la cama de Juanito en *Demonios en el jardín* o los mercados con puestos de todo tipo de comida de esta última y en *Todos estamos invitados*. Los alimentos adquieren tanta centralidad en *Demonios en el jardín* pues se convierten en patéticos instrumentos en la pelea de los hermanos, que se arrojan aceite y arroz. Forman parte del atrezzo, sin que se muestre su consumo, como los puestos del mercado de *La mitad del cielo*, los chorizos colgados, los fruteros llenos y las verduras en las cocinas, y las despensas y desvanes

con grano y comida para los animales del medio rural (*El corazón del bosque, Habla mudita*). En esta última, la comida en la lumbre y la mesa puesta son el indicio que sirve a Ramiro para saber que vive alguien –y que no puede estar muy lejos– cuando se pierde en la niebla y llega a una cabaña guiado por una vaca, de cuyo rabo se coge. La caza de *Furtivos* y la pesca de *El rey del río* vienen motivadas, además de ser actividades lúdicas, por la obtención de alimento, pero en ellas prevalece su función caracterizadora del rol masculino o la posición jerárquica otorgada por la mayor destreza al cobrarse piezas.

Los alimentos en *Demonios en el jardín* que son objeto del estraperlo poseen tres valores simultáneos: son reflejo del clima histórico de posguerra con la extrema precariedad de hambre y supervivencia, muestran el poder de la familia de Juan –Óscar exhibe el almacén de la tienda para deslumbrar a Juanito– y del falangismo dominante, y tienen una función dramática al utilizarse como amenaza a Ángela, a quien pueden quitar a su hijo si es denunciada por ocultar comida, como regalo (tarta capuchina preferida del Caudillo) o con valor terapéutico, como la tortilla de patata que se le ofrece al niño enfermo.

En *La mitad del cielo* las relaciones de Rosa con varios personajes positivos para su devenir (don Pedro, Ramiro, el novio Juan, el funcionario y callado pretendiente Delgado) se establecen por *la mediación simbólica de los alimentos*; la posesión de destreza culinaria contrapone su personaje con el de sus hermanas; y don Pedro encuentra en la comida un postergado placer que alcanza valor sustitutivo del erótico. Ya al principio, el padre llega a casa y pregunta si está preparada la cena; y en otro momento, las hermanas revelan su torpeza en la preparación de la mesa para cenar: la comida resulta central en la construcción narrativa y la definición del ser y hacer de los personajes, particularmente en el itinerario de Rosa que “se ordena alrededor del alimento como hilo

narrativo, pero también como metáfora del ascenso social y, más al fondo, del cambio político en la España que transita desde el desarrollismo hasta los primeros años setenta” (HEREDERO, 1998a: 97).

### Fecundidad agropecuaria y erotismo gastronómico

La vaca es animal sagrado en varias civilizaciones a lo largo de los milenios, de lo que queda constancia singularmente en Egipto e India; se vincula a las deidades de fertilidad, como queda reflejado en el *Atharva Veda* “los dioses viven de la vaca y los hombres también; la vaca se ha convertido en este universo, tan vasto como el imperio del sol” (ELIADE, 1981: 106). La disputa por una novilla es el origen del conflicto de *La vida que te espera* (2004), drama ambientado en los valles pasiegos donde el éxito de la supervivencia de unas hijas ante el autoritarismo del padre se escenifica en un concurso de vacas, admiradas como auténticos tótems entre los ganaderos. Además de que Rai se alimenta de sopas de leche cuando tiene que cuidar de las vacas de su padre fallecido, la abundancia de leche se vincula a músicas de otras culturas caracterizadas por ser bailables, muy alegres, como el mambo con que Genia anima a la vaca en el concurso. Unos tazones de leche son el único alimento que aparece en *Visionarios* (2001), proporcionado en la cárcel a los jóvenes que han tenido apariciones de la Virgen. La leche es el primer alimento del ser humano y del resto de los mamíferos; su abundancia se muestra en las vacas con ubres que gotean (*El corazón del bosque*) y se vincula al calor humano y la supervivencia en el acto de amamantar: en *La mitad del cielo* Rosa da el pecho al hijo de don Pedro ante la mirada fascinada —y no exenta de deseo— de éste, que da cuenta de un plato de arroz con leche preparado por el ama de cría pasiega. Obviamente la leche se vincula a la figura de la *madre nutricia* en este caso (más en la abuela Olvido, con la secuencia inicial en que prepara pan con nata para su nieta) y en otros

como en *Furtivos*, cuya madre hace sopas de leche para Ángel y para la novia que acaba de traer, simbolizando la relación de dependencia y el rol de niño que quiere mantener con él, reforzado, además, cuando ella asume un papel patriarcal (bebe coñac); o en *El corazón del bosque*, cuando Amparo le da refugio y una taza de leche a su hermano Juan, o más tarde cuando, en tres ocasiones, tras el enfrentamiento con la Guardia Civil y vuelven a reconfortarle con leche, primero en una cabaña y luego con una jarra y una hogaza que aparecen misteriosamente en medio del bosque o junto al maizal donde se ha de ocultar. También en *El rey del río* se representa repetidamente a un bebé mamando –en una de las ocasiones se le corta la leche– y hasta se hace una foto con una mujer dando el pecho simultáneamente a los dos hermanos (de leche) protagonistas. El acto de fotografiar implica el reconocimiento de la excepcionalidad o memorabilidad del suceso, lo que supone cierta mitologización.

Esa secuencia de *La mitad del cielo* de la ingesta de arroz con leche de don Pedro tiene un componente erótico, que Molina Foix (MOLINA FOIX, 2003: 105) aprecia como ejemplo del vínculo *nutrición y cópula* establecido para los hombres por Lévi-Strauss en sus *Mitológicas 3. El origen de las maneras en la mesa*. Ese erotismo gastronómico también está presente en la preparación de la comida (*Habla mudita*) con Ramiro y la joven pelando patatas, y en *Una rosa de Francia*, en el desayuno de la *madame* y las pupilas, con conversación en francés, al que llega herido el joven Andrés. En otro momento, el helado de vainilla que degusta Marie también resulta muy sensual, como Simón adivina cuando se lo cuenta Andrés. De igual modo, la *madame* narra la fascinación y experiencia sensual de su primer encuentro con un hombre mientras prepara una tarta de cumpleaños para Simón.

En muchas ocasiones la comida se integra en el filme con un tratamiento realista, como sucede con las comidas familiares, con secuencias ambientadas en las cocinas de las casas de pueblos o con la referencia a la diversidad y calidad de los alimentos españoles: patatas coloradas, judías de El Barco, garbanzos de Fuentesauco, lentejas de Salamanca, pimentón de Espinardo o el arroz de Calasparra citados en *Demonios en el jardín*; las sopas de ajo “espurreás” de la abuela de *Habla mudita* o la lista de quesos (“Idiazábal, picón, Cabrales, pata de mulo, gallego de nata, manchego curado, manchego sin curar...en el queso español jamás se pone el sol: de cabra, de vaca, de oveja, de gusanos. Usted si que entiende, la gloria de España son sus quesos de cabra”) enunciada por el tendero de *La mitad del cielo*. Se habla de recetas y guisos como tema de conversación o sirve para las relaciones sociales, aunque sea como la broma que le gasta la abuela a Ramiro (*Habla mudita*) cuando le hace unas migas picantes sin advertirle que llevan ajo y pimentón, que a él le sientan mal.

Ello no significa renunciar a hermenéuticas que, al menos, han de tomar nota del valor de sinécdoque que las comidas presentan en bastantes ocasiones. Parece ecuánime la postura de Castellani (CASTELLANI, 1987: 145) cuando en su estudio sobre las representaciones y roles de la comida en *Demonios en el jardín* llega a la conclusión de que “On est loin d’une possible volonté de réalisme documentaire mais loin aussi d’une symbolique sinécdoquienne qui accorderait un sens général et idéologique à chacun de ses éléments–aliments”. En todo caso, no se pueden negar los diversos valores rituales, como el propio cineasta reconoce. “En el proceso de civilización de nuestras sociedades es muy importante el rito de la comida. Las maneras de la mesa de las que habla Levi–Strauss son tan importantes como el sexo. Y, sobre todo, las prohibiciones y obligaciones de comer, como, por ejemplo, lo de la

abstinencia y el ayuno.” (MARTÍNEZ TORRES, 1992: 79). La comida y ayuno rituales cuentan con tradiciones diversas en la historia de las religiones, desde las comidas de los sacerdotes en el sanctasanctorum de los templos egipcios a las reservas e ingestas periódicas en distintos momentos del día en el hinduismo. Resulta absolutamente esencial en el cristianismo, donde la eucaristía es el centro raíz del culto católico ya que adquiere el sentido de unión mística de la persona con la divinidad mediante el acto simbólico de comer a Dios.

Uno de los contrastes entre los dos personajes centrales de *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1991) radica en la aproximación al alimento: para Don Quijote la comida tiene un valor terapéutico tras la quema de libros y la primera salida con Sancho. En la serie de televisión el episodio de enfrentamiento con los molinos de viento provoca el hambre en el escudero que descansa con una comida mientras su señor entrena con la lanza, situación que viene a repetirse en varias ocasiones en que Sancho da buena cuenta de queso, pan o lo que hubiere mientras su señor fabula. La frugalidad del caballero contribuye a idealizar su personaje en tanto las referencias al hambre y la necesidad de comida humanizan a Sancho; el único momento en que Don Quijote aparece con hambre es cuando, en el capítulo 5º, estando en la venta, se sienta en la mesa sin siquiera saludar a los comensales y se pone a comer en una escena que precede a la llegada del barbero y la discusión sobre si la bacía que le arrebató era yelmo.

En el capítulo 2º hay una secuencia donde el caballero simboliza la familiaridad con Sancho a través de la comida, que iguala a ambos. Don Quijote argumenta “Sancho, quiero que te sientes aquí a mi lado y seas una misma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor. Come de mi plato y bebe de mi vaso, porque de la orden de caballería se puede decir como del amor que iguala todas las cosas”. Este valor de fraternidad y, sobre todo, de igualdad en la dignidad y consideración de los hombres

queda más evidente en cuanto precede al célebre discurso sobre la edad dorada (I, IX): “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna [...]”.

El largometraje de la segunda parte del texto cervantino, *El caballero don Quijote* (2002), se inicia con Alonso Quijano despertando hambriento tras varios días enfermo y pidiendo a gritos el desayuno. Cuando se está vistiendo Sancho para ser investido Gobernador, don Quijote le discurrea (II, XLIII) y como no siente que le escucha el escudero y se lo reprocha, éste repone “Es que no he cenado ni desayunado y, por lo que veo, no voy a almorzar”. Entre los consejos están que no coma ajos ni cebollas, a fin de que por el aliento no sepa la gente de su condición humilde. Poco después, don Quijote vincula la falta de alimento a la pobreza extrema: “Miserable el bien nacido que no tiene para comer; miserable el hidalgo que teme que todo el mundo se dé cuenta de la bota rota, de la capa raída y hasta que le descubran el hambre del estómago” (vid. II, XLIV). La cena (cebollas, fruta, cocido, perdices, ternera...) que le impiden tomar a Sancho hambriento, arrebatándole los platos delante de sus narices, es una de las bromas que le gastan como gobernador (II, XLVIII).

Los *rituales de comida* presentan tratamientos muy variados en el cine de Manuel Gutiérrez Aragón, desde alusiones episódicas a representaciones completas, con significaciones diversas. De su recurrencia y diversidad da cuenta *Camada negra*, donde aparecen cinco comidas con valores diferenciados: a) organización jerárquica del grupo bajo el dominio de la Madre nutricia, cuyo alimento metaforiza el aliento ideológico para las acciones criminales; b) la camaradería y cohesión de la banda fascista; c) el flirteo y la educación sentimental–sexual de Tatín; d) la cena homenaje de militantes izquierdistas boicoteada por Tatín seguida del atentado

terrorista; y e) el rito de iniciación a la edad adulta ( “hacerse hombre” = macho alfa fascista y violento) de Tatín en el seno de la familia– banda al tener que comer callos que le repugnan. También se puede añadir la comida de las gallinas, que el joven fascista prepara con machetazos resolutivos que revelan su maduración, necesaria para entrar a formar parte de la banda. Otras tantas comidas, con funciones también muy diversas, se plasman en *La mitad del cielo*.

Comidas proporcionadas por una Madre nutricia aparecen en los casos indicados más arriba de *Furtivos*, *Camada negra*, *Demonios en el jardín* y *La mitad del cielo*: el alimento resulta en ellos el rasgo esencial de esa figura dominante y de referencia para cuantos la rodean; predomina su capacidad para establecer jerarquías o afianzar dependencias de poder sobre la cualidad de abundancia y generosidad atribuida a la madre que alimenta a sus hijos sin esperar nada a cambio. Esta última característica posee la madre de *Todos estamos invitados*, que prepara el almuerzo a su hijo y que éste rechaza, metaforizando la opuesta cualidad moral de la madre generosa y el vástago terrorista. En el inicio de *La mitad del cielo*, la abuela Olvido prepara y comparte con su nieta Rosa un desayuno con rebanadas de nata de leche recién ordeñada, prefigurando la sintonía y homología entre ambos personajes.

Una función inopinada de la comida es la desarrollada en *Feroz* (1984), donde la miel robada en las colmenas y los frutos del bosque plasman el proceso que vive el joven protagonista de transformación en oso; es decir, la comida revela el proceso de animalización que experimenta el personaje. Se subraya el contraste entre la comida no cocinada, proporcionada por la madre, que toma el personaje al principio –en su fase de animalización– con la compartida por Luis y el personaje con forma de oso en el proceso educativo y de homización, que toman en un plato delante del televisor, a pesar de la dificultad de manejar con sus garras los

cubiertos. La instrucción para revertirlo a persona pasa por la comida y los rituales sociales vinculados a ella, como en la escena en que Luis y Ana le instruyen en tomar café con pastas.

La comida familiar o comunitaria está muy presente en esta filmografía; tiene carácter celebrativo y funciona como mecanismo de cohesión social y familiar (despedida de solteros de Amparo y Suso con comida al aire libre junto al maizal en *El corazón del bosque*, boda y celebración de la onomástica en *Demonios en el jardín*, banquete de finalización de la casa y boda de Juan en *La mitad del cielo*, convite de homenaje en *Camada negra*, cenas de *Todos estamos invitados*), sirve para la reforzar la identidad de un grupo (reunión de falangistas en *La mitad del cielo*), se utiliza como mecanismo de maniobra política (homenaje a Delgado en el restaurante de Rosa) o tiene la función de rearme moral de la secta o incluso deviene espacio humano donde planear acciones violentas (comida de los Guerrilleros de Cristo Rey presidida por la matriarca en *Camada negra*), aunque también puede ocultar el trasfondo cainita de la familia, como en el disparo que hiere a Juan en la comida final de *Demonios en el jardín*, o la falsa hermandad de la sociedad gastronómica en la que coinciden cómplices por silencio (sacerdote), verdugos (abogado de etarras) y víctimas (*Todos estamos invitados*). En esta última la sociedad gastronómica se erige en metáfora de la sociedad vasca cuando el protagonista Xabier, tras las amenazas terroristas, se despide de la sociedad para no resultar incómodo a sus amigos, poniendo en escena la exclusión social a que ha sido condenado por el nacionalismo fundamentalista.

Aparece como un momento de vida cotidiana en otras muchas secuencias, ya desde los inicios de esta filmografía, como el desayuno al comienzo de *Habla mudita*. En *El rey del río* hay un contraste entre las comidas familiares dentro de la casa, con la presencia estricta de la familia

y donde puede haber disputas –como cuando Fernando se niega a estudiar tras el fracaso de su examen–, y las comidas más lúdicas en el río o al aire libre, como la caldeirada de pulpo que espera a los pescadores en una enorme cazuela o la excursión con merienda y champán que celebra la familia con unos amigos.

En *Las truchas* (J.L. García Sánchez, 1978) la celebración de un banquete sirve para una radiografía del momento sociopolítico que vive la sociedad española en ese clima de cambio con los últimos estertores de la dictadura y la crisis a que se ven sometidos sus poderes, y la emergencia de un poder democrático, plasmado en las protestas en la calle y en las acciones de los trabajadores del restaurante. En ese contexto, la comida propiamente dicha, con el pescado podrido y un caldo elaborado a partir de desechos, es una alegoría con valor de síntesis del análisis social que se realiza a través de las microhistorias que configuran esta película mosaico.

También el pescado de agua dulce es central en *El rey del río* (1995), cuyo título hace referencia a un enorme y mitologizado salmón que suscita la rivalidad entre los pescadores. Uno de ellos, Juan (Héctor Alterio) llega a lamentar que el joven César (Gustavo Salmerón) haya capturado la preciada pieza, cuando le correspondía a él, dado que ha pagado el coto. El salmón se exhibe doblemente y con significados complementarios: recién pescado con valor de símbolo de la hombría o la destreza que sitúa al pescador por delante de sus compañeros y, una vez cocinado, como manjar que suscita la admiración y el deseo de los comensales.

La cuidadosa elección de pescados y mariscos de calidad y su elaboración en la sociedad gastronómica otorgan relevancia a la comida en *Todos estamos invitados*, título que bien puede interpretarse referido a la pertenencia a esa sociedad y, por extensión, a la exigencia de solidaridad con las víctimas del terrorismo o/y al compromiso con la pacificación del país. El tratamiento realista no es incompatible con el

valor metonímico de la sociedad vasca que representa la mesa de la sociedad gastronómica con la hipocresía en el grupo de comensales en que participa el profesor amenazado por ETA; de hecho, en la primera secuencia de cena en la sociedad, Iríbar ha preparado cocochas y su intolerancia acerca de la cocina – rechaza que se pueda echar pimentón al pescado – deviene metáfora de su fundamentalismo político.

La abundancia o calidad del alimento puede reflejar el estatus social, como sucede con la tienda en la posguerra de *Demonios en el jardín*; en esta película, esa vinculación entre comida y clase social también se muestra en la profesión de camarero de Franco que tiene su padre y que defrauda al niño Juanito. Del valor autobiográfico de las imágenes del niño Juanito rodeado de estanterías con comida en la tienda de su abuela da cuenta este texto “Esto es que se era un gran almacén de comestibles. En la fachada, un rótulo con las siglas comerciales de la familia – de mi familia materna–, y debajo Almacén de coloniales. Vinos de la Nava. Bacalao de Noruega. En la España de la posguerra – como en la España que hoy siguen prefiriendo algunos– lo que no era religión era guerra. La España del hambre y la represión estaba más allá de los muros del almacén de la abuela. Dentro, al niño convaleciente que yo era, había que despertarle el apetito para curarle su pulmón averiado. A las seis de la tarde yo era colocado en una tumbona, entre la oficina principal y el comienzo de las zonas de almacenaje. Y se me servía la merienda.”

En *La mitad del cielo* se alternan los planos entre el banquete de los falangistas y la intoxicación de las hermanas de Rosa, mostrando la dualidad de los alimentos, que pueden generar vida o inocular muerte. Esta dualidad también se aprecia en *Furtivos*, donde Molina Foix (MOLINA FOIX, 2003: 46) señala “la alusión a los alimentos y su poder embaucador (la caldereta, las trufas) o excluyente (las berzas con sangre que Milagros,

la princesa escapada, vomita después de afirmar que no le dan asco), [que] son rasgos muy característicos de la obra de G.A.”.

Y, en otras secuencias, el alimento de contrabando que Ramiro le ofrece a Rosa bajo el argumento de animales que sufrieron accidentes refleja el contexto histórico y político de la época. De hecho, en este título el ascenso social y el poder político de Rosa están vinculados a su destreza como vendedora de carne en el mercado y a sus cualidades culinarias. Esa capacidad del alimento para reflejar el contexto histórico y la hipocresía social o el contraste entre la realidad y el discurso político del franquismo se refleja en los nombres de los platos del restaurante de Rosa: la gaseosa es, en palabras del maître “agua gasificada” y el bonito con tomate “bonito Ibiza” y el filete con pimientos “solomillo maison”.

De la experiencia de represión al placer culinario

La comida puede ser percibida, en el recuerdo de la infancia, como forma de represión o exigencia como las lentejas rechazadas por Ana, la protagonista de *Sonámbulos* (1977), que ha disimulado siempre que le gustaban (“las comía solo porque eran vuestro plato favorito” le dice a su hermana); el cuñado confirma que al padre le encantaban, pero la hermana confiesa que a ella tampoco le gustaban, ratificando el valor simbólico de la educación represiva. Hay un paralelismo simétrico en el diálogo que escucha Ana entre dos policías en comisaría: el de paisano manifiesta que nunca le han gustado —aunque se las come y disputa por ello— y el uniformado contesta que a él tampoco. El director indica que “se trata de una sugerencia que se hace al espectador para que rememore los tabúes, mandatos y ascos de la infancia ritualizada. No se puede separar el rito de la infancia. La entrada en la edad de la razón está acompañada siempre por el dolor de la pérdida del rito y el deseo de

destruir ese rito, una dialéctica sentimental.” (*La Calle*, 157, 24-30 marzo 1981, CASTELLANI, 1987: 145).

La supuesta inapetencia de Juanito (*Demonios en el jardín*) o la pescadilla enroscada que se ve obligado a comer el padre (*Maravillas*, 1980) también ejemplifican esa dimensión represiva de la ingesta de ciertos alimentos, lo que le permite hablar a Castellani (1987: 145) de que forma parte de una dialéctica de prohibiciones y tentaciones en “una situación de poder, que fundamenta toda infancia, educación y sociedad”. Ese displacer de la comida es el mismo del rito iniciático que ha de pasar Tatín con el imperativo de comer callos (*Camada negra*), lo que viene representado en dos comidas: en la primera no acepta la exigencia de la Madre (“He dicho que hasta que no se coma los callos no se sienta en mi mesa”) y se levanta de la mesa; en la segunda, pasa por el mal trago una vez vivido el bautismo de fuego en el grupo fascista, el cual brinda por el nuevo miembro tras haber superado la prueba de iniciación. Para el cineasta es una prueba, “Comer callos es parte de esa tortura, de ese adiestramiento, a que te someten de pequeño. Bastaba con no querer comer una cosa para que te la hiciesen comer. Y te la sacaban al mediodía y por la noche. Esto forma parte de las torturas familiares [...] y del adiestramiento del cachorro” (MARTÍNEZ TORRES, 1992: 79). En una perspectiva más universal, subrayando la dimensión antropológica, Molina Foix (MOLINA FOIX, 2003: 51) indica que “la ingestión de esos callos es una alusión simbólica al rito sacramental de las primicias que Frazer estudió entre ciertas tribus hindúes y africanas”.

La situación de represión mediante la comida —en realidad su ausencia: el ayuno a que es sometido don Pedro por parte de sus cuñadas— sirve en *La mitad del cielo* para escenificar las relaciones de poder en la casa familiar y el ascenso social del ama de cría. Asimismo, en *El corazón del bosque* el ayuno obligado es castigo que recibe en la escuela

el guerrillero, pues le privaron de leche y tarta por levantar el puño equivocado. También el alimento —el vaso de agua que pide la abuela Olvido— deviene prueba iniciática que revela la cualidad moral de las hermanas y el marido de Rosa en *La mitad del cielo*.

La pescadilla enroscada de *Maravillas* se revela como un símbolo en la relación paternofilial con roles invertidos que mantienen Maravillas y su padre Fernando: la chica obliga a su padre a comer lo que no le gusta, lo que plasma la relación de dominación/sumisión de cariz sadomasoquista que mantienen. Ella cocina para él y mientras fríe el pescado le reprocha que llegara tarde por la noche; luego el padre se queja de la pescadilla enroscada que “parece un animal rabioso” a lo que contesta la chica con un taxativo “Te la comes y se acabó” y como el padre remolonee, ella le insiste “trágatelo” y se come el jamón york que queda a fin de que su padre se vea obligado a comer el pescado; más tarde le pone congelados, que no le gustan porque “es comida para perros”. De la represión del apetito de Fernando da cuenta la escena en que fríe un huevo y come a escondidas un yogur.

Compartir la comida representa, preludia o consolida una relación de confianza, familiar o amorosa entre personas con distintos grados de proximidad o parentesco. En *Maravillas* toman dulces en una celebración de la Primera Comuni3n lo que, adem3s de ejemplificar la funci3n comunitaria y familiar de la comida, sirve para evocar el pasado sefardita de los personajes presentes. M3s tarde, en una celebraci3n jud3a el alimento (pan, frutos secos) adquiere un valor netamente ritual-religioso, aunque tambi3n hay un refrigerio al hilo de la celebraci3n religiosa donde se estima el placer de los pastelillos de k3fir y licor de d3til. Y el reprimido Fernando se fríe un huevo y lo comparte con el despedido novio de su hija.

## Bibliografía

- Castellani Jean-Pierre (1987), “La nourriture chez Manuel Gutiérrez Aragón: représentation et rôle dans *Demonios en el jardín*”, p. 137–145 in *Hispanística XX*, nº 5, Dijon, Université de Bourgogne.
- Eliade Mircea (1981), *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Cristiandad.
- Gutiérrez Aragón Manuel (2004), *Jardín de deseos. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Herederero Carlos F. (1998a), *Cuentos de magia y conocimiento. El cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Alta Films.
- (1998b), *Historias de vida y ficción. El cine según Manuel Gutiérrez Aragón*, Huesca, Festival de Cine de Huesca.
- (ed.) (2004), *Manuel Gutiérrez Aragón. Las fábulas del cronista*. Madrid, Iberautor y Ocho y Medio.
- Martínez Torres Augusto (1992), *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Fundamentos.
- Molina Foix Vicente (2003), *Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Cátedra.
- Neumann Erich (2009), *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, Madrid, Trotta.

## Los autores

### Bénédicte BRÉMARD

Catedrática de Filología Hispánica en la Universidad de Borgoña (Dijon), su docencia e investigación versan sobre cine hispanófono y televisión, e incluyen cuestiones de representación de la memoria histórica, intertextualidad, etc. Entre sus publicaciones más recientes: *En construcción* (José Luis Guerin, 2001). *Filmer Barcelone au tournant du siècle* (Éditions Universitaires de Dijon, Collection Essais, 2019), *Enfances et adolescences dans le cinéma hispanique* (Éditions Universitaires de Dijon, Collection Sociétés, 2016) y *Sur la route... Quand le cinéma franchit les frontières* (dir. con Julie Michot e Isabelle Schmitt), Éditions Universitaires de Dijon, Collection Sociétés, 2018.

### Óscar CURIESES

Es escritor, periodista, traductor, investigador y docente. Ha vivido en Londres, Nueva York y La Habana. Como narrador ha publicado *Hombre en azul* (2014), inspirado en la biografía del pintor Francis Bacon. Es autor de los libros de poesía *Sonetas del útero* (2007), *Dentro* (2010), escrito bajo la influencia del cine de Ingmar Bergman, *Hay una jaula en cada pájaro* (2013) y *Libro de icebergs* (2019: en prensa). Ha traducido *La célula de oro de Sharon Olds* (2017) y *La comedia eléctrica* de Rolando Pérez (2017). Junto a Paul Auster presentó el ciclo de cine celebrado en el MUSAC (León) con motivo de la recepción del Premio Leteo en 2009. Ha publicado entrevistas y artículos sobre Auster en medios como *Cuadernos Hispanoamericanos* y *El País* (*El viajero*). Se doctoró en Literatura y Artes Plásticas por la UCM con la tesis *Leer en la imagen: Paul Auster y el cine* (2012). Próximamente publicará el ensayo *En el cine de Auster* (2019: en prensa). En la actualidad reside en Madrid y prepara la publicación de su segunda novela *Matar a Mario*.

Agustín GÓMEZ GÓMEZ (aggomez@uma.es)

Profesor titular en Comunicación audiovisual y publicidad en la Universidad de Málaga. Fue coordinador del doctorado *Análisis de los espectáculos: puesta en escena, códigos audiovisuales y cambio digital* y del Máster en *Creación audiovisual y artes escénicas* de la UMA. También es profesor en el Máster en Cinematografía de la Universidad de Córdoba Es codirector desde la creación en 2010 de *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* <http://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/> index. Su actividad investigadora está

## LOS AUTORES

centrada principalmente en tres líneas temáticas: la relación ente cine y pintura, el cine rural y el cine y las obras del yo. Sobre la primera línea coordinó tres cursos de Cine y arte organizados por la Fundación Picasso de Málaga, del que se publicaron los libros, *Cine, arte y artistas* (2008); *Cine, arte y rupturas* (2009); y *Picasso, cine y arte* (2011). Sobre el cine rural es miembro de los grupos de investigación "La obra del Marqués de Villa-Alcázar (1934-1966): un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España" y "La contribución de José Neches al documental agrario español del franquismo (1945-1976)". Sobre esta temática ha publicado más de una decena de trabajos, entre ellos *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España* (2010); *Campo y contracampo en el documental rural en España* (2013); *Secuencias del cine rural español del siglo XXI* (2015); *El paisaje en el documental científico del marqués de Villa Alcázar* (2017). Sobre las obras del yo, ha publicado trabajos sobre Pedro Almodóvar, Elías León Siminiani, Marc Recha, Albertina Carri, Wim Wenders, Manoel de Oliveira o Agnès Varda.

Marion LE CORRE-CARRASCO (marion.le-corre-carrasco@univ-lyon2.fr)

Profesora doctora, agrégée, titular en la Universidad Lumière-Lyon 2. Su área de enseñanza es el análisis de la imagen; la civilización española (metodología del comentario histórico); la preparación (pruebas escritas y orales) a oposiciones a cuerpo docente de secundaria; la formación de profesores de secundaria en prácticas. Su área de investigación abarca materias como el análisis de la imagen; la relación texto/imagen; la historia cultural y la creación artística; la literatura española contemporánea; la historia del arte hispánico. Sus publicaciones recientes: *L'enseignement de la culture religieuse par l'Université laïque et républicaine*, ed. GRIMH (codirección con Philippe Merlo-Morat), 2018; *La composition au CAPES 2018 d'espagnol - Le tout-en-un: Méthodologie et analyse des 4 œuvres*, París, ed. Armand Colin, 2017 (obra colectiva; redactora de la parte dedicada a *Los Desastres de la guerra*, Francisco de Goya).

Emmanuel MARIGNO (emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr)

Catedrático de Literatura en la Universidad de Lyon / Saint-Étienne. Su investigación se centra en el estudio de las relaciones entre imágenes retóricas e iconográficas. Es autor de unos sesenta artículos sobre reescrituras intermediales de los siglos XX-XXI (ilustraciones, teatro, cine, etc.) a la literatura del Siglo de Oro (Calderón, Cervantes y Quevedo en particular).

Philippe MERLO-MORAT (philippe.merlo@univ-lyon2.fr)

Profesor catedrático de Universidad en la universidad Lumière Lyon 2, especialista de literatura española contemporánea, de las artes e historia del arte (pintura) y de las relaciones textos-imágenes. Es el iniciador de los encuentros internacionales "El creador y su crítico" (desde 2008) que permiten a los creadores españoles contemporáneos (novelistas, poetas, dramaturgos, pintores, directores de cine, artistas gráficos, músicos...) encontrar a críticos universitarios

## Manuel Gutiérrez Aragón: Mitos, Religiones y Héroes

españoles, hispanoamericanos o franceses. Los ejes de investigación fueron primero sobre la manipulación en la creación, luego las emociones en la creación y ahora giran alrededor de lo religioso en la creación artística. Profesor invitado por numerosas universidades francesas y extranjeras: Harvard, Brown en EEUU; UNAM, ENAH, Iberoamericana, BUAP de Puebla, UAEM de Toluca en México; San Martín y Salvador de Buenos Aires en Argentina; Carlos III, Complutense de Madrid, Salamanca, Sevilla, Córdoba y Jaén en España; Carlos de Praga en la República Checa; Ca Foscari en Venecia, Italia... Es el autor de más de ochenta artículos en los dos dominios de investigación que son los suyos (literatura española contemporánea y arte-historia del arte) y sus últimos libros son: *Ana María Matute, Paraíso inhabitado*, Atlante, 2017; *La littérature espagnole contemporaine*, París, PUF (Presses Universitaires de France), collection Quadrige, 2013; *La Peinture espagnole au musée des Beaux-arts de Lyon*, Lyon, Grimh, 2012 y *La reina de las nieves de Carmen Martín Gaité*, Berriozar (Navarra), Cénlit Ediciones, 2008.

Fernando RAMOS ARENAS

Es profesor del departamento de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, donde dirige el proyecto de investigación Film Culture in Transition. De 2010 a 2017 fue profesor en el Instituto de Ciencias de Comunicación y de los Medios de la Universidad de Leipzig (Alemania) donde dirigió el proyecto Cinefilia bajo la dictadura. En 2017-2018 fue investigador invitado en la Georgetown University (Washington DC). Es Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense (2004), Doctor por la Universidad de Leipzig (2010), y miembro de la Sociedad Alemana de Ciencias de los Medios (Gesellschaft für Medienwissenschaft) así como de la European Network for Cinema and Media Studies (NECS). Ha sido Marie Curie Fellow (PRIME Programme, 2015-2017) y profesor e investigador invitado en diversas universidades europeas y norteamericanas. Además de artículos en libros o revistas especializadas como Historical Journal of Film Radio and Television, Media History, Hispanic Research Journal o Journal of Spanish Cultural Studies, ha publicado un libro sobre autoría cinematográfica (*Der Auteur und die Autoren*, 2011) y coeditado para Springer el volumen Mashups. *Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen* (2015) y el número especial sobre cinefilia de la revista *AugenBlick* (Nr. 64, diciembre 2015). Sus actuales campos de investigación son las intersecciones entre historia cultural y de los medios y arqueología de los medios (especialmente cine y televisión).

José Luis SÁNCHEZ NORIEGA

Desempeña su labor docente como profesor titular de Historia del Cine y del Audiovisual en la Universidad Complutense y como conferenciante en el centro de estudios IES-Madrid. Con una beca de Creación Literaria (Ensayo) del Ministerio de Cultura escribió *Crítica de la seducción mediática* (Tecnos, 2002, 2ª edición). Ha impartido cursos y conferencias sobre análisis del texto audiovisual, relaciones entre literatura y cine, cine negro americano y el movimiento obrero en

## LOS AUTORES

el cine en distintas universidades. Es investigador principal del proyecto I+D+i “Sociedad, democracia y cultura en el cine español de la era socialista (1982-1996)” y miembro del Instituto de Teatro de Madrid (ITEM). Entre sus publicaciones destacan *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno* (Alianza, 2017), *Diccionario temático del cine* (Cátedra, 2004), *Obras maestras del cine negro* (Mensajero, 2003, 2ª ed.), *De la literatura al cine* (Barcelona, Paidós, 2000), *Mario Camus* (Cátedra, 1998) y *Desde que los Lumière filmaron a los obreros* (Madrid, Nossa y Jara, 1996). También ha escrito una treintena de artículos en revistas científicas, capítulos de varias obras colectivas, ha coordinado los volúmenes *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición* (Laertes, 2014), *Trayectorias, ciclos y miradas en el cine español (1982-1998)* (Laertes, 2017) y es autor del manual *Historia del Cine* (Alianza, 3ª edición, 2018), vigente en medio centenar de titulaciones universitarias como libro de referencia.

Jean-Claude SEGUIN

Catedrático emérito de la universidad Lumière-Lyon 2. Su investigación se centra en el cine español y el cine de los orígenes. Presidente del GRIMH (1999-2012). Ha participado en numerosos congresos en Francia y en el extranjero. Profesor invitado (Carlos III, Harvard, Cambridge, UNAM ...). Ha publicado más de ciento cuarenta artículos y más de quince libros, entre los cuales *La Production cinématographique des frères Lumière*, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*, *Los Orígenes del cine en Cataluña*, *Pedro Almodóvar o la deriva de los cueros...* Ha abierto un sitio sobre los orígenes del cine (1896-1906) ([grimh.org](http://grimh.org)).