

Lo moderno de *Historia de una chica sola* El universo simbólico de Jordi Grau

Miren Gabantxo Uriagereka
Universidad del País Vasco

Estilización y realismo en 1969

La película puede sobrepasar el grupo de obras significativas de lo que se denominó Nuevo Cine Español y considerarse parte del camino más ambicioso y personal de algunos cineastas tildados de poco realistas por la crítica cinematográfica del momento. Al hilo de lo que el historiador de cine Santos Zunzunegui teoriza, «en ellas puede asistirse a un deslizamiento progresivo desde el polo del realismo hasta el de la estilización».⁽¹⁾

Dicha estilización es lo que Jordi Grau denominaría «puesta en escena no-realista» en una de las entrevistas a propósito de *Historia de una chica sola* (Grau, 1978):

«Yo intenté contar algo que me apasiona y que es la tremenda angustia de las cosas que no llegan a ocurrir, de todo lo que es en potencia, en algunos momentos, clave de la vida de los seres humanos. Eso es lo que intenté contar en La cena,

1. Zunzunegui, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Editorial Paidós. Barcelona, 2005.

y lógicamente necesitaba usar un lenguaje cinematográfico especial, un tipo de puesta en escena no realista al servicio de una estructura abierta, casi atomizada. Como recordarás muy bien, todo lo que ocurre "ocurre-no", mientras una muchacha se dispone a beber una copa de vino que nunca llegará a beber.»⁽²⁾

Tras la polémica de *Tusset street* (1968), proyecto que inició Jordi Grau pero finalizó firmando Luis Marquina y donde se pretendió integrar en el cine industrial de Madrid las propuestas de la modernidad de la escuela de Barcelona, a Grau le llovieron las ofertas de trabajo.⁽³⁾ De ahí las facilidades con las que pudo rodar *Historia de una chica sola*, cuyo título previsto en un comienzo fue *La cena*. El film participó en la XXX Mostra de Venecia en su sesión informativa, en un bloque con otras doce películas de Suecia, Japón, Brasil, Italia y Francia. Cabe destacar allí la película francesa -tan moderna- *Une femme douce*, de Robert Bresson, que ya había sido presentada en el Festival de San Sebastián.

Lo que se pretende aquí es destacar que *Historia de una chica sola* se codeó con películas importantes en el panorama de festivales europeos. 1969 no fue un año cualquiera: se impuso el estado de excepción en todo el territorio y se proclamó a Juan Carlos como futuro sucesor en la jefatura del estado.

Godard, junto a Gorin, formó el grupo Dziga Vertov y realizó *Luchas en Italia (Luttes en Italie)*.

Luis Buñuel realizó *Tristana*, nominada al Oscar a la Mejor Película de Habla no Inglesa en 1970. El 20 de julio de 1969, los astronautas de la NASA Amstrong y Aldrin dejaron ver al mundo por televisión cómo pisaban la luna, a más de 384.000 kilómetros del planeta Tierra. El otro astronauta, Collins, orbitaba la nave Apollo 11 alrededor de la luna. En España comenzaban a venderse televisiones, el electrodoméstico que ponía delante de los ojos lo que eran el progreso y la modernidad.

La guerra de Vietnam como herida abierta y la cobertura del conflicto realizada por los medios de comunicación permitieron la denuncia de los frecuentes abusos de los derechos

2. En uno de los ciclos de películas que el club Urbis dedicó a los más relevantes autores españoles contemporáneos, Luis Quesada entrevistó a Jorge Grau y publicó el cuadernillo «La obra fílmica de Jorge Grau» (Club Urbis, Madrid, 1978-79).

3. Entrevista inédita realizada al director por Miren Gabantxo, en Madrid, el 21 de diciembre de 2007.

humanos por parte de los contendientes, alimentando la creciente oposición de la opinión pública occidental hacia la intervención norteamericana.

Las protestas del Mayo francés en 1968 en Francia reforzaron términos anarquistas como el del amor libre. A lo largo de la década de los años sesenta se asoció con la contracultura, la generación *beat*, el movimiento *hippy* y el movimiento feminista. Precisamente *El arte de amar*, libro de gran éxito en los ámbitos universitarios, escrito por Erich Fromm en 1956, se tradujo al español en 1968.

En el contexto del cine español hay que recordar el éxito del landismo y el tipo de cine representando al españolito reprimido. Los propios títulos de los films son suficiente para imaginar ese pasado de películas alimenticias: Jose María Forqué terminaba *El triangulito* (1969), Fernando Fernán-Gómez dirigía a Gracita Morales y Antonio Ozores en *Cómo casarse en siete días* (1970) y Javier Aguirre dirigía al propio Fernán-Gómez, a Emma Cohen y a Jaime de Mora y Aragón en *Pierna creciente, falda menguante* (1970). Y el otro cine era el político, relacionado con el Nuevo Cine Español. Como recuerda Jordi Grau:⁽⁴⁾

«... entonces se exigía una actitud política en el cine. Para la izquierda yo era un personaje molesto porque siendo vanguardia no jugaba a la política de partido ni anti-partido. De ahí el ataque de los anti-esteticistas».

Antes de su estreno comercial, *Historia de una chica sola* se mostró en la Semana Internacional de Cine en Color de Barcelona. Los recortes de prensa del 19 de octubre de 1969 no dejan lugar a dudas: mala acogida del film por parte del público y cierto respeto por parte de la crítica:⁽⁵⁾

«... acogida de uñas por un respetable que respetaba poco a la obra y al realizador, lo cierto es que *Historia de una chica sola* tiene notables aciertos e imperdonables defectos. Pero el ambiente era de pateo y hubo protesta general y casi de entrada, muy por encima de las equivocaciones cometidas, casi todas de tipo literario más que visual.»

4. Entrevista inédita realizada al director por Miren Gabantxo, en Madrid, el 21 de diciembre de 2007.

5. Artículo de prensa, sin firma, de la sección «Espectáculos» del Diario de Barcelona (19-10-1969).

En otro artículo del diario *ABC*⁽⁶⁾ de la misma fecha, acerca de la XI Semana de Cine en Color de Barcelona, se relatan los silbidos del público ante la proyección de *Historia de una chica sola*:

«Estamos al tanto de los defectos de Jorge Grau, pero también conviene decir que hasta en sus errores revela amor al cine y que esta pasión le arrastra. Le acusan de “esteticista” y los “anti-esteticistas” la organizaron. En suma, una sesión movida, pero no desagradable, jovial, juvenil, con aire de estar al tanto de las cosas por parte del público, y discusiones, expectación y pasión, esa pasión por esta clase de temas que hoy siente la juventud.»

La cuestión que cabe plantearse es hasta qué punto un ejercicio de estilización, de introspección humanista (en palabras de Jordi Grau), que cuando se proyectó en 1969 se entendió como escapismo, podría analizarse hoy, por ejemplo, como un discurso que pone en cuestión la doble moral burguesa del amante casado frente al concepto moderno del amor libre.

Filmar lo invisible

La estilización a la que se hace mención se evidencia en una manera de hacer visible lo invisible.

¿Cómo hacer visible la intensidad del amor que siente Ana por su amante? Grau, que siempre trabaja a conciencia la banda sonora de sus películas, utiliza en este film la capacidad de evocación de la música de una manera genial. Hace que la actriz Serena Vergano recorra el espacio del apartamento donde han tenido lugar sus encuentros amorosos al ritmo de la canción francesa *Ne me quitte pas* (que significa «no me abandones»). Esta secuencia Serena Vergano la interpretó durante el rodaje, con música, como un *videoclip* musical.⁽⁷⁾

La canción, del cantautor Jacques Brel, es de 1959 y también se la conoce con el título de «Lamento de un hombre solo». En pocos films puede encontrarse tanta compenetración entre banda sonora y visual. En este sentido es patente la intervención del prestigioso músico italiano Angelo Francesco Lavagnino en la

6. Artículo de prensa firmado por Antonio Obregón en *ABC-Informaciones Cinematográficas* (19-10-1969).

7. Gabantxo, Miren, extracto de la entrevista inédita de Miren Gabantxo a Jorge Grau, realizada en formato vídeo (Madrid, julio de 2007).

banda sonora de este film. La cámara se mueve atenta a los detalles del apartamento donde se detiene la mirada de Ana. Es decir, los movimientos de cámara son la forma cinematográfica del mundo interior de ella, que se nos hace visible a espectadoras y espectadores, como si su mente nos fuera transparente. La fuerza del texto de la canción, la capacidad evocadora de la melodía y el acoplamiento con los movimientos de cámara y la puesta en escena es magistral. A través de la canción del cantante belga Jacques Brel el proceso de estilización o simbolismo llega a su grado máximo. Cabe recordar que en 1969 esta canción fue considerada «canción de amor del siglo» por los lectores de un diario francés de gran tirada. Para quien sabe francés, el texto de la canción «*Ne me quitte pas*» ayuda a comprender el estado de ánimo de la protagonista. Pero tampoco es necesario saber francés para sentir los aires de libertad de la vecina Francia, desde una España –la de los años sesenta– bajo la represión moral impuesta por el nacionalcatolicismo de la dictadura. La canción, aún hoy, trae a la memoria París y la idea del amor como un sentimiento muy íntimo y romántico.

Grau hace frente a uno de los grandes retos de la modernidad: filmar lo invisible, buscar las segundas realidades. Lo que para Rossellini (a quien admira) es lo sagrado, para Fellini (de quien fue amigo) está en la línea entre lo real y lo imaginario y lo que Antonioni define como realidad interior de los personajes. No hay que olvidar que Jordi Grau tuvo oportunidad de conocer a los citados cineastas en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, cuando en 1956 disfrutó de una beca para estudiar allí. Vivió de cerca el debate sobre la teoría realista, sobre si el realismo es una construcción o es una imitación. Un debate que tiene como referentes la novela del siglo XIX, el cine mudo, las vanguardias soviéticas o el realismo poético francés.

De las entrevistas mantenidas con Jordi Grau se desprende que, frente a los diferentes procesos que intervienen en la reconversión del mundo en ficción, él mantiene una actitud ideológica de deseo de verdad –en todas sus películas–.⁽⁸⁾

Pero, además, Grau aprovecha *Historia de una chica sola* para hacer una reflexión sobre el lenguaje cinematográfico. Pone en escena la compleja relación que existe entre el tiempo narrativo y el tiempo real, entre la memoria y sus modos de registrarla.

8. Gabantxo, Miren, extracto de la entrevista inédita de Miren Gabantxo a Jorge Grau, realizada en formato vídeo (Madrid, julio de 2004).

Los sentimientos de la mujer (Serena Vergano, la chica sola) protagonizan una película donde el hilo narrativo nos sumerge en los altibajos emocionales, en las debilidades y las medias verdades con las que cada persona se construye su realidad. Esta idea es clave porque existe un paralelismo entre la construcción y la de-construcción constante de la realidad que hace la protagonista (y que como espectadores vivimos a través de sus pensamientos) y la construcción y de-construcción de la estructura narrativa inicial, que el autor de la película hace y rehace en varias versiones a lo largo del tiempo en el que discurre la película. La protagonista –según sus percepciones– va construyendo hipótesis sobre lo que está sucediendo en su vida y lo que debe decidir, y al mismo tiempo, las espectadoras y espectadores percibimos ese tobogán existencial a través de la forma de narrar del cineasta.

Grau, además, en este melodrama moderno, reincide en la crónica moral. Su discurso tiene mucho que ver con la descripción del nuevo desorden amoroso. Los problemas que hombres y mujeres sufren con los cambios de roles –son los años sesenta, una época de cambio brutal– tienen relación con la transformación de los valores de una sociedad patriarcal, cerrada y machista, marcada por el nacionalcatolicismo. La influencia de la modernidad todavía es superficial; pero no olvidemos que España transita por los últimos años del franquismo y que, aunque llegan pocas noticias del exterior, los sectores más progresistas y cultos saben que Francia vive la revuelta estudiantil de Mayo del 68 y que ya circulan las consignas del amor libre y del feminismo.

Al construir el discurso, el creador va más allá de la apariencia de realidad que la cámara capta, porque proclama la no-realidad de esos valores modernos en la sociedad española de finales de los años sesenta. La heroína del amor libre y del feminismo se suicida porque todo en lo que había basado su concepto del amor y de la pareja no existe. Como espectadores, así lo creemos por unos instantes. Era una construcción mental. Igual que el cine. Otra construcción mental. La historia de una chica sola.

Pero Grau se niega a decir que en la sociedad española no hay sitio para mujeres como ella y la resucita para el discurso narrativo de la película. El film parece haber tocado a su fin y Ana se ha suicidado ante nuestros ojos en la pantalla. Sin embargo, segundos después, Ana está viva y la vemos cenando con

su amante. El precio de la libertad parece ser la soledad, pero ella puede ser moderna y puede pensar y decidir qué hacer con su vida.

Se debate en la duda, y a la pregunta del amante acerca de lo que hará cuando la deje contesta: «No sé». La imagen de Ana se congela en la pantalla y el desenlace de la película queda abierto.

Cabe destacar que la película, de coproducción hispano-italiana, se sometió a la Junta de Apreciación y Censura del gobierno de la dictadura franquista y logró un informe favorable. Hay que tener en cuenta que, entre los temas y motivos a prohibir por las normas generales de la censura, estaban:

«– *La justificación del suicidio.*

– *La venganza.*

– *Todo lo que atente contra la iglesia católica, su dogma, su moral y su culto.»*

Puede decirse –sin riesgo de equivocarse demasiado– que *Historia de una chica sola* hace un planteamiento «comprensivo» acerca del adulterio, el asesinato y el suicidio –temas todos ellos prohibidos–. La comisión censora, el 8 de mayo de 1968, según consta en el expediente 45-A-68, de la Dirección General de Cultura y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo, autorizó la película con las siguientes advertencias:

«*En general se deberá cuidar en la realización las escenas de exhibicionismo, erotismo y violencia excesiva a fin de no incurrir en la Norma 18ª.*»

Historia de una chica sola superó obstáculos y, además de lograr su rodaje y posterior exhibición en las pantallas, la coproducción hispano-italiana consiguió ser declarada de Interés Especial, con los máximos beneficios económicos y la doble cuota de distribución y pantalla. Quizá los censores consideraron que, por su compleja estructura narrativa, muy pocos espectadores entenderían el film, pero que daría un aire moderno en los festivales europeos donde se presentara la producción cinematográfica española.

Problemas de identidad: un director de cine barcelonés en Madrid

Las cosas de la vida –la situación económica y cultural– en la España de los años cincuenta llevaron a Jordi Grau a emigrar de Barcelona a Madrid, solo, con el único contacto de un amigo que iba a procurarle algún trabajo en el cine, gracias a su posición de gerente en la productora cinematográfica madrileña Procusa,⁽⁹⁾ cuyos socios estaban relacionados con el Opus Dei. (Organización religiosa fundada en 1928. En 1941 recibió la aprobación del obispo de Madrid, y en 1947, la de la Santa sede. Desde 1982 es una prelatura personal de la iglesia católica.)

Grau era entonces un joven director de teatro de vanguardia, formado en el Instituto de Teatro de Barcelona y discípulo del hermano de la gran actriz Margarita Xirgu. Era actor, escribía guiones para teatro, había dirigido algunas obras y había tenido contacto con estudiantes del cineclub Monterols, un colegio mayor barcelonés vinculado al Opus Dei. También había hecho un cursillo de cine en Sitges (Barcelona). Autodidacta, aprendió italiano y consiguió una beca en 1956 para estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Era un modernillo, sin recursos económicos, pero obsesionado por hacer una película con guión propio en Madrid.

Jordi Grau (Barcelona, 1930) también formó parte del grupo de amigos que se denominó Escuela de Barcelona en su ciudad natal. Es importante destacar la red de amistades, porque las ha mantenido a lo largo de su vida. Grau recuerda esa época:⁽¹⁰⁾

«... para hacer la Escuela de Barcelona se hizo una reunión en casa de Jacinto Esteva. Éramos Vicente Aranda, Gonzalo Suárez, Jose María Nunes, Carlos Durán, Joaquín Jordá, Jacinto Esteva y yo.

Pere Portabella no estaba, tenía su independencia económica y mental. Como espíritu es Escuela de Barcelona. Pero en esos momentos estaba muy comprometido políticamente. Probablemente ese movimiento le parecía una frivolidad, no

9. PROCUSA es el acrónimo de Productores Cinematográficos Unidos. Para una visión general acerca del funcionamiento de la organización religiosa Opus Dei y de su red de empresas de producción y distribución de films (Procusa, Dipenfa y Filmayer), veáse *Historia oral*, de Alberto Moncada: http://www.opuslibros.org/historia_oral.pdf [consulta 24 de mayo de 2006].

10. Extracto de la entrevista inédita realizada al director en 2004, en Madrid, por Miren Gabantxo.

lo sé. Él no estaba. Muñoz Suay propuso que cada uno de nosotros aportara 50.000 pesetas al mes para hacer una distribuidora y una productora de cine.

Los dos únicos que tenían dinero eran Jacinto Esteva y Carlos Durán. Jose María Nunes no tenía un duro y yo vivía al día. Gonzalo Suárez tampoco tenía dinero. Joaquín Jordá no tenía dinero. Vicente Aranda, sí tenía, pero [...] de aquella reunión salió que no se podía seguir con la Escuela de Barcelona como entidad. Aunque luego se hicieron unas películas fuera de la idea de bloque institucional que se pretendía. Se hicieron películas como Historia de una chica sola o Después del diluvio (Jacinto Esteva, 1969).

Mantuve con las personas del grupo relaciones afectivas, más que profesionales. Sobre todo con los actores y actrices, sí. Serena Vergano era la musa de la Escuela de Barcelona. Con Serena he hecho tres películas; con Teresa Gimpera, seis. Sigo manteniendo relaciones muy afectivas ahora con la mayoría de los actores, con los operadores de cámara y otros profesionales (con Aurelio Larraya, con Federico Larraya...). Con algunos he repetido películas, con otros no.

Cuando dirigí la película Tusset street –que tuve que abandonar por problemas de producción– también supuso la ruptura de un equipo constante. Éramos los operadores Aurelio Larraya, Fernando Arribas, Antonio Chic como ayudante, Miguel Narros como decorador... Éramos un conjunto de gente que se entendía fácilmente.

En Suevia Films empezaron a decir que había que poner gente más profesional... y Aurelio Larraya no fue aceptado. Fernando Arribas, sí, aunque luego fue expulsado.

Pero Miguel Narros, no..., y Miguel, al separarse del equipo, empezó a trabajar en el teatro, donde ya era un profesional. Le ofrecieron la dirección del teatro Español.

Empezamos a preparar juntos la película Historia de una chica sola, y lo tuvo que dejar. Luego empezamos a preparar juntos Cántico. Chicas de club (1972) y luego entró Paco Nieva.

Tusset street supuso la ruptura de algo que tenía una continuidad más o menos profesional, pero sí entrañable [...].

En las referencias bibliográficas a la Escuela de Barcelona, a Grau apenas se le menciona. Un ejemplo más de ello es el

«Homenaje a Pere Portabella» realizado por el Centre Pompidou de París en 2003. En el *dossier* de prensa, Jordi Grau aparece con una simple mención en la lista de componentes de aquel grupo «*que elaboraron entre 1967 y 1970 unos films de una audacia estética y moral inigualables*».⁽¹¹⁾

Cabe destacar que Grau es el único cineasta sobre cuya obra fílmica se elude dar referencia alguna, a pesar de haber realizado una veintena de largometrajes, doce cortometrajes y haber manejado otras formas de expresión en actividades relacionadas con el teatro, la televisión y la pintura.

¿No han sido lo suficientemente modernas sus películas, en el periodo transcurrido desde los años sesenta hasta los noventa?

Quizás habría que poner el foco sobre lo que el profesor Jose Luis Brea denomina segundo estadio, el del desarrollo del capitalismo de consumo y las revoluciones culturales:

«En ese estadio, la crítica ya no se dirige al interior de la obra, sino a la periferia de la misma. El conjunto de dispositivos que producen y rodean la obra se convierte en objeto de crítica. El antagonismo es en este momento la dinámica crítica y la puesta en evidencia de cómo ciertas prácticas se convierten en hegemónicas. Esta dinámica antagónica era como un juego trampeado, ya que era un proceso de negación y absorción. El trabajo de muchos artistas fue neutralizado por la institución arte; cuanto más radical fuera la negación del sistema por parte del artista, más importante era su figura.»⁽¹²⁾

De modo que se puede extrapolar y decir que a Jordi Grau, el irse a Madrid a trabajar para el sistema de cine industrial y comercial le supuso ser desterrado de la institución arte a la que pertenecía – la Escuela de Barcelona–. Como no hizo negación del sistema para el que trabajaba –el del cine de las productoras de

11. Centre Pompidou, *L'École de Barcelona 1965-1970. Hommage à Pere Portabella*. París, 2003 (*Dossier de presse*): [http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Communication.nsf/Docs/IDBE861C3F89CCFC2FC1256D17004BBCD4/\\$File/%C3%A9colebarcelone.pdf](http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Communication.nsf/Docs/IDBE861C3F89CCFC2FC1256D17004BBCD4/$File/%C3%A9colebarcelone.pdf) [consulta 24 de mayo de 2006].

12. Resumen de la conferencia *El tercer umbral* que José Luis Brea, profesor titular de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo de la Universidad de Castilla-La Mancha, ofreció dentro del Seminario (a-S) Arte y Saber el 20 de noviembre de 2003 en Arteleku: <http://www.arteleku.net/4.1/articulo/adjuntos/143.pdf> [consulta 24 de mayo de 2006].

Madrid–, su figura no fue importante. Desapareció como artista. Y como moderno.

Si, como dice Esteve Riambau, el director de cine Jordi Grau, barcelonés, perteneció a la Escuela de Barcelona en la misma medida que Louis Malle o Philippe de Broca lo hicieron a la «Nouvelle Vague», habrá que suponerle un cierto grado de modernidad. Pero vayamos por partes...

La Escuela de Barcelona tuvo su decálogo –constaba de nueve puntos– que Joaquín Jordà (un miembro del grupo) publicó en 1967. Su texto, claramente inspirado en el del New American Cinema Group y mucho más conciso y operativo que los homólogos de Truffaut, Lindsay Anderson y Oberhausen referidos a otros Nuevos Cines europeos, proponía las siguientes características:

- 1.º Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.
- 2.º Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.
- 3.º Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración.
- 4.º Carácter experimental y vanguardista.
- 5.º Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.
- 6.º Personajes y situaciones ajenos a los del Cine de Madrid.
- 7.º Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.
- 8.º Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado, sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.
- 9.º Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.»⁽¹³⁾

Jordi Grau desarrolló su carrera cinematográfica en Madrid, y del cuasi decálogo de la Escuela de Barcelona, sus películas adoptan –en mayor o menor medida– las características tercera, cuarta y quinta del grupo citado:

13. Riambau i Möller, Esteve, «De Víctor Hugo a Mallarmé (con permiso de Godard). Influencias de la "Nouvelle Vague" en la escuela de Barcelona», en *«Las vanguardias artísticas en la historia del cine español»*, Actas del III Congreso de la AECH, AEHC, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991. También consultable en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8406> [consulta 24 de mayo de 2006].

- «- Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración.
- Carácter experimental y vanguardista.
- Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.»

En esa preocupación por la estructura de la imagen es muy destacable el uso del color en este film (que ya ejercitó en *Tusset street*, un año antes). La decoración de la casa donde se rodó en Barcelona *Historia de una chica sola*, así como los dibujos que aparecen en los *posters* y los vestidos y el trabajo de iluminación se manejaron en tres versiones: rosa, violeta y blanco. Con posterioridad, en el laboratorio, Jordi Grau controló personalmente las diferencias de color entre los planos e impidió la tendencia en boga de igualar tonos. Cabe recordar que en 1956 Grau firmó un documento con otros artistas, el «Manifiesto del color», donde subrayó la importancia de comprender la composición y economía del color para marcar el tiempo narrativo, ya que, para él, el color forma parte de la historia.¹⁴⁾

«[...] *La utilización del color no es arbitraria, hay una composición y una elección en función de lo que se dice. No es un juego de colores [...].*»

Y busquemos algunos paralelismos...

En *El soldadito* (*Le petit soldat*, Jean-Luc Godard, 1961), Bruno Forestier (Michel Subor) fotografía a Verónica Dreyer (Anna Karina) y dice: «*La fotografía es la verdad. Y el cine es veinticuatro veces la verdad por segundo.*»

Según esa frase, la imagen deja de ser el soporte soñado y sirve para comunicar la verdad de los cuerpos y del mundo. Sin embargo, la imagen busca ser sólo una imagen de lo real, no su justa imagen; es decir, se plantea un espectáculo del parecer verdad que vendría para hablarnos de lo real, de la verdad.

Jean-Luc Godard no tiene que conseguir que parezca verdad. Su mirada, como la del pequeño soldado sobre Verónica, es de amor. Y el enamorado, a menos que esté desesperado, odia el simulacro, quiere la verdad de aquello que ama.

14. Entrevista inédita realizada al director por Miren Gabantxo el 21 de diciembre de 2007.

Jordi Grau, en sus películas, al igual que Jean-Luc Godard, aborda el tema de la relación amorosa y del mundo contemporáneo. En la coproducción hispanoitaliana *Historia de una chica sola* relata lo que son cuatro etapas esenciales en la relación de pareja: el encuentro, la pasión física, la separación y los reencuentros. Se trata del acuerdo y del conflicto entre dos partes. Se puede, sin riesgo de forzar una interpretación, repasar la lista completa de los largometrajes de Grau y encontrar cada vez esta trama. Una trama que asocia la experiencia amorosa como principio constante de la acción, donde el amor toma forma y actualidad en situaciones sociales diferentes. *Historia de una chica sola* es una historia de amor de la edad moderna que el cineasta elabora como una reflexión política sobre la sociedad, la mirada, las imágenes y la verdad.

En la película, Ana (la actriz Serena Vergano), una mujer joven y con los atributos de la modernidad (pelo corto, minifalda, vive sola en la ciudad, tiene su trabajo, es independiente...) imagina asesinar a su amante –un hombre casado– cuando él la abandona. También imagina su vida por los derroteros de la prostitución e incluso llega a ver su suicidio. Dado lo enajenada que está dentro de esta historia de venganza y amor no correspondido, Ana piensa en hacer realidad sus pensamientos. Cuando corre a los brazos de otro hombre, el tiempo del discurso nos manipula, porque se trata de un sueño. Ana abre los ojos y tiene que aceptar que no hay nada, que sólo le queda la imagen del hombre que ha arruinado su vida. Esa realidad no le gusta y decide suicidarse. Como espectadores, se considera que el film toca su fin, se está ante el clímax de la película. Sin embargo, la estructura de la narración, que plantea la duda constante de cuándo es real o cuándo es un sueño lo que pasa por la mente de la protagonista, interpela al espectador y a la espectadora sobre la capacidad de decir verdad de las imágenes. Se explicita que la película tiene otro desenlace, se muestra la cena del comienzo y ella, que ante la pregunta del amante acerca de lo que va a hacer con su futuro, responde: «*No sé*». El mecanismo de efecto verdad se rompe y se descubre que todo ha sido una ficción. No más que una película.

Bibliografía

- Brea, José Luis, Resumen de la conferencia «El tercer umbral del Seminario (a-S) Arte y Saber» el 20 de noviembre de 2003 en *Arteleku*: <http://www.arteleku.net/4.1/articulo/adjuntos/143.pdf> [consulta 24 de mayo de 2006].
- Gabantxo, Miren, extractos de las entrevistas inéditas con el director de cine Jordi Grau, realizadas en formato vídeo. Madrid, julio de 2004 y diciembre de 2007.
- Jordá, Joaquín, entrevista de Joaquín Jordá a Carlos Durán, «La escuela de Barcelona a través de Carlos Durán», *Nuestro Cine*, núm. 1060. Barcelona, 7 de febrero de 1969.
- Riambau i Moller, Esteve, «De Víctor Hugo a Mallarmé (con permiso de Godard). Influencias de la "Nouvelle Vague" en la Escuela de Barcelona», en «*Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*». Actas del III Congreso de la AEHC. Filmoteca Vasca-AEHC. San Sebastián, 1991. Consultable en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=840> [consulta 6 de enero de 2008].
- Quesada, Luis, *La obra fílmica de Jorge Grau*, Club Urbis. Madrid 1978-79.
- Zunzunegui, Santos, *Los felices sesenta: Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Editorial Paidós. Barcelona, 2005.

Hemerografía

- Centre Pompidou, *L'École de Barcelona 1965-1970. Hommage à Pere Portabella*. París, 2003 (*Dossier de presse*): [http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Communication.nsf/Docs/IDBE861C3F89CCFC2FC1256D17004BBCD4/\\$File/%C3%A9colebarcelone.pdf](http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Communication.nsf/Docs/IDBE861C3F89CCFC2FC1256D17004BBCD4/$File/%C3%A9colebarcelone.pdf) [consulta 6 de enero de 2008].
- Diario ABC*, «Los antiesteticistas fueron dispuestos a protestar la película de Jorge Grau». Artículo de prensa firmado por Antonio Obregón en *ABC-Informaciones Cinematográficas*, 19 de octubre de 1969. (Recorte de la recopilación del álbum personal de Jordi Grau.)
- Diario de Barcelona*, «Un "western" con raíces amorosas, risa a nivel israelita y tormentosa noche para un film español». Artículo de prensa, sin firmar, de la sección «Espectáculos» del *Diario de Barcelona*, 19 de octubre de 1969. (Recorte de la recopilación del álbum personal de Jordi Grau.)



JOSÉ Mª NUNES (izq.) Y JORDI GRAU (dcha.)



UNA HISTORIA DE AMOR (Jordi Grau, 1966)