

**“Boris” (1966) y “El perro” (1977).
 Estudio de dos guiones
 escritos por Juan Antonio Porto**

*“Boris” (1966) and “A Dog Called
 Vengeance” (“El perro”, 1977).
 Study of two screenplays
 of Juan Antonio Porto*

RESUMEN

Juan Antonio Porto es una figura clave de la escritura cinematográfica dentro de la historia del cine español. Fue profesor de la asignatura "Narrativa Fílmica" y ha impartido clases durante más de una treintena de años en los centros más prestigiosos. Ha escrito, redactado o colaborado con ideas en más de una veintena de largometrajes españoles. Este trabajo se centra en el análisis de dos de sus proyectos: su práctica final, como director y guionista, en la Escuela Oficial de Cine (E.O.C.), "Boris" (1966), y el largometraje de Antonio Isasi-Isasmendi, "El perro" (1977). Las dos películas suponen momentos claves en la carrera de Porto como creador. "Boris" le confirmó como guionista y es su última pieza como director cinematográfico. "El perro" le consolidó como uno de los guionistas de mayor prestigio en el cine español. En ambos trabajos un can servirá de metáfora para la construcción del relato y la "cinofobia", o miedo a los perros, funcionará como metáfora del terror hacia el franquismo y las dictaduras militares.

Palabras clave

Guión, Cine español, Juan Antonio Porto, Antonio Isasi-Isasmendi, I.I.E.C.-E.O.C., Franquismo, "Cinofobia".

ABSTRACT

Juan Antonio Porto is a key figure in film writing in the history of Spanish cinema. He was a college lecturer of the subject "Narrativa Fílmica" ("Screenplay") and he has taught for more than thirty years in the most prestigious academies and universities in Spain. He has written more than twenty Spanish movies. In this paper we analyze two screenplays: "Boris" (1966) is his final project in the Escuela Oficial de Cine (E.O.C.) and "A Dog Called Vengeance" ("El perro", 1977), film of Antonio Isasi-Isasmendi. Both movies are key points in his career as a creative artist.

"Boris" was his thesis in the E.O.C. A "Dog Called Vengeance" was his first commercial success. In both films, the protagonist is a dog. The cynophobia –fear of dogs– is a metaphor of terror to the military dictatorships and Francoism.

Keywords

Screenplay, Spanish Cinema, Juan Antonio Porto, Antonio Isasi-Isasmendi, I.I.E.C. - E.O.C. Francoism, Cynophobia.

1. INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES

Uno de los campos menos estudiados de la industria cinematográfica y de la historia del cine español es la labor realizada por los guionistas. Salvo excepciones incuestionables, como Rafael Azcona¹, Miguel Mihura² y Carlos Blanco³, ninguno de los grandes libretistas de cine hispanos ha sido estudiado en monografías exclusivas. Los trabajos de análisis de guion se centran, casi siempre, en directores que han escrito o coescrito sus películas. Así, la figura del escritor cinematográfico es casi ignorada en la literatura científica sobre el audiovisual español. Este es uno de los motivos por los cuales resulta complejo abordar el universo y la temática de un guionista puro.

En torno al cine español, existe un trabajo clave para el análisis de los guionistas y de su profesión es el diccionario de Casimiro Torreiro y Esteve Rimbau⁴. Este texto supone un primer acercamiento de forma académica a dicho tema. Existen también dos repertorios importantes sobre el libreto fílmico y las adaptaciones cinematográficas desde la literatura: uno de ellos publicado por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid⁵ y el otro redactado por Carlos F. Heredero y Antonio Santamaría⁶.

Por ello, no extraña que Juan Antonio Porto, a pesar de ser uno de los guionistas y profesores de Narrativa Fílmica clave de la industria del cine español, no cuente, todavía, con un estudio sobre su obra. Dicho escritor, de origen coruñés, fue mencionado en los trabajos arriba citados y en la Historia Ilustrada del Cine Español, de Emilio C. García Fernández⁷. Hasta la fecha, el productor e investigador Ramiro Gómez B. de Castro es quien ha elaborado la semblanza más rigurosa de Juan Antonio Porto en el diccionario coordinado por Eduardo Rodríguez Merchán y Carlos F. Heredero⁸.

A pesar del vacío académico, el prestigio de Juan Antonio Porto es incuestionable dentro de la industria cinematográfica y audiovisual. Series de televisión escritas por él como *La forja de un rebelde* (Mario Camus, 1990)⁹ o películas inspiradas en ideas suyas como *El*

¹ Sirva de ejemplo los trabajos monográficos: SÁNCHEZ, Bernardo: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Cátedra, Madrid, 2006 y GARCÍA SERRANO, Federico (Coordinador): *Rafael Azcona: escribir el cine*. Departamento CAVP1, UCM, Madrid, 2010.

² Verbigracia: RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y LARA, Fernando: *Miguel Mihura en el infierno del cine*. 35 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1990.

³ Entre ellos la tesis doctoral aún inédita: HERNÁNDEZ BARRAL, Fernando: *Carlos Blanco, guionista*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005.

⁴ RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro: *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Cátedra/Filmoteca Española. Serie Mayor, Madrid, 1998.

⁵ AA.VV.: *Cine y literatura española*. Comunidad de Madrid, Madrid, 2005.

⁶ HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARÍA, Antonio: *Biblioteca del cine español*. Cátedra/Filmoteca Española. Serie Mayor, Madrid, 2010.

⁷ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Planeta, Barcelona, 1985.

⁸ GÓMEZ B. DE CASTRO, Ramiro: "Juan Antonio Porto" en RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y HEREDERO, Carlos F. (Directores): *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2011.

⁹ Esta serie es considerada como una de las más costosas de la historia de la televisión en España (2.300 millones de pesetas en el año 1990). La TVE sigue considerándola como su "última superproducción". Página www.rtve.es/television/forja-rebelde (última consulta 13/05/2012).

*crimen de Cuenca*¹⁰ (Pilar Miró, 1980-81) fueron esenciales en la evolución del modelo de representación de España. Estas propuestas le han reportado diversos premios y galardones entre los que destaca la Medalla de Oro al Mérito del Trabajo del Ministerio de Trabajo de España, año 2009.

No menos importante, ha sido su faceta como profesor de la asignatura de Narrativa Fílmica¹¹ en la Escuela Oficial de Cine (E.O.C.), en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y en la Escuela de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Además, Juan Antonio Porto representa una singularidad dentro de la industria del cine. Egresado en Dirección en la E.O.C. realizó toda su carrera como guionista, apartado de la realización televisiva y la dirección fílmica. Su defensa del oficio de escritor cinematográfico, tanto como docente como profesional, es uno de los motivos que animan a la realización de este artículo. Ya en 1973, en el diario Pueblo, Porto afirmaba: "yo soy simplemente un guionista"¹².

Dos son las películas escogidas para analizar el universo y el estilo del autor. La primera de ellas es *Boris*, mediometraje y práctica final de la E.O.C., que escribió y dirigió él mismo (fue el último trabajo cinematográfico que firmó como director¹³). La segunda es *El perro*, del cineasta Antonio Isasi-Isasmendi. Ambas obras supusieron dos momentos claves en la filmografía de Porto: la primera le aleja definitivamente de la dirección cinematográfica y le asienta en el campo de la escritura y la segunda le consagra como un guionista central en la Transición española.

2. Metodología y objeto de estudio

Para realizar esta investigación se dispone de una excepcional cantidad de material inédito y de documentos no publicados hasta la fecha. La mayoría de ellos provienen de los archivos de la E.O.C., donde se guardaban los expedientes de los alumnos y estudiantes. Estos legajos clasificados en carpetas¹⁴ son uno de los grandes registros aún

¹⁰ Es frecuente encontrar una errata que adjudica a Juan Antonio Porto la coescritura del guion de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1980-81). Sin embargo, el guionista coruñés, únicamente aportó la idea original (y la documentación histórica) y el argumento que sirve de base a la obra.

¹¹ La asignatura de Narrativa Fílmica ha tenido multitud de denominaciones en la E.O.C y en las facultades de comunicación. En el I.I.E.C.-E.O.C. se la llamó: Narrativa Fílmica, Narrativa Cinematográfica, Teoría y Práctica del Guión (I y II); en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense: Guión de Cine, Guión Cinematográfico, Narrativa Audiovisual...

¹² Diario Pueblo. Sección Cultura. 16/03/1973.

¹³ Juan Antonio Porto aunque no volvió a filmar ningún trabajo como director cinematográfico, sí colabora en una ocasión como realizador audiovisual. En Televisión Española (TVE) en el programa "Teleclub: (no estamos solos)" rueda un pequeño trabajo documental de *Vacaciones imprevistas*. Este programa se emitía en la primera cadena de TVE a las 20:30, justo delante del telediario nocturno.

Juan Antonio Porto había trabajado como realizador de documentales geográficos en el programa "Aquí, España" en TVE durante sus primeros años de la estudio en la E.O.C. Ejemplo de ellos fueron *Jaca* (emitido el 20/06/1967), *Calatayud* (emitido 31/12/1967) y *Sigüenza* (emitido 31/03/1968). Riambau y Torreiro añaden también *Calahorra* y *Atienza* en RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro: *Op. Cit.* (Pág. 469).

¹⁴ Archivo del I.I.E.C y la E.O.C:

Expediente prácticas: PRA / 20 / 3. Archivo E. O. C. Código de barra 1033251. Documentación de la práctica *Boris*.

no estudiados de la historia del cine español. En el caso de Juan Antonio Porto se conserva una carpeta extra dedicada a su período como docente¹⁵. Además, sobre ambos productos audiovisuales se conserva abundante documentación en el Archivo General de la Administración (AGA)¹⁶, en las colecciones de la Filmoteca Española y en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Para adentrarnos en esta vasta documentación utilizamos primero el trabajo canónico e iniciador de Lucio Blanco Mallada¹⁷, que no pudo consultar los documentos de la E.O.C. ya que cuando realizó su tesis doctoral aún no se habían clasificado. Además existen trabajos sobre directores o prácticas durante la E.O.C. el realizado sobre Antonio Lara por Luis Deltell¹⁸ y el escrito por Asier Aranzubia Cob y Castro de Paz¹⁹, que analiza con detalle la práctica de *Luciano* (Claudio Guerín, 1965). No menos interesante resulta la forma en que Emilio C. García Fernández y Rafael Gómez, en su estudio-homenaje a Luis Enrique Torán²⁰, abordan la obra menos conocida de un diplomado y profesor de la Escuela Oficial de Cine.

En nuestro trabajo planteamos un acercamiento histórico, acorde al modelo usado por Emilio C. García Fernández, es decir, proponemos una contextualización de las películas tratadas, un análisis de sus procesos de producción (escritura, rodaje y montaje) y la repercusión de estas obras en su momento. Especial interés mostramos en la situar a Juan Antonio Porto como un discente de la E.O.C. y en describir su labor como guionista dentro de la industria cinematográfica española.

Además, estas dos películas presentan la utilización de un perro como un símbolo. Se trata de trabajos que construyen una metáfora a partir de un can agresivo y violento. La figura de estos animales nos adentra en el universo del creador y nos retrata la "cinofobia²¹" o, miedo a los perros, presente en muchos de los trabajos del autor. Por tanto, en ambas películas se estudia el proceso de escritura y de filmación para entender el proceso de

Expediente prácticas: PRA / 58 / 6. Archivo E.O.C. Código de barra 1047195. Inspección de prácticas y correspondencia, facturas de laboratorio, lista de créditos. *Boris*.

Expediente dirección de Juan Antonio Porto y guion original de *Boris*: Archivo E.O.C. EXP / 878

Material perteneciente a dirección: curso 1960-1961 (ingreso), 1961-1962 (1º curso), 1962-1963 y 1964-1965 (2º curso) y 1965-1966 (3º curso).

¹⁵ Expediente prácticas: PRA / 38 / 10. Archivo E. O. C. Código de barra 1035600. Texto de la asignatura de Narración Cinematográfica. 1972-1973. Prof. Juan Antonio Porto.

¹⁶ En el Archivo General de la Administración existen: *Boris*. Junta de Clasificación y Censura. Número de expediente: 42346. Signatura: 36/04358 y *Boris*. Junta de Clasificación y Censura. Número de expediente: 60269. Signatura: 36/04257.

¹⁷ BLANCO MALLADA, Lucio: *I.I.E.C. y E.O.C.: Una escuela para el cine español*. Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1990.

¹⁸ DELTELL, Luis: "Antonio Lara director de cine" en GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coordinador): *Antonio Lara, la enseñanza de la imagen*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1, Madrid, 2009.

¹⁹ ARANZUBIA COB, Asier y CASTRO DE PAZ, José Luis: "Desmontando el discurso televisivo: *Luciano* (Claudio Guerín Hill, 1964-1965)". En ZER, Vol. 15. Núm. 29, 2010.

²⁰ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coordinador): *Torán, escritor de luz*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1, Madrid, 2004.

²¹ Aunque la Real Academia de la Lengua (RAE) no reconoce la palabra "cinofobia". Sí la recogen los repositorios técnicos de medicina, psicología y psiquiatría. Sirva de ejemplo el Diccionario ilustrado de Términos Médicos (2010). Al no ser un término aceptado por la RAE se opta por escribirlo durante el artículo rodeado con comillas inglesas.

construcción de la metáfora; De cómo el perro se transforma en un símbolo de la represión política.

Proponemos, entonces, el siguiente sistema de análisis: siguiendo a David Bordwell²², analizamos las dos obras adaptando los "tres niveles de generalidad" para el cine clásico de Hollywood al modelo español, y utilizamos el modelo de contextualización histórica de Emilio C. García Fernández para situar las piezas. Primero presentamos el nivel de los "recursos" en el planteamos cómo se realizó cada proyecto, qué lenguaje tomó y cómo fue su producción. Segundo el impacto que la obra tuvo en la crítica del momento y posterior para entender su relación con su contexto. Por último, interpretamos el guión, la realización y la puesta en escena en torno al tema central del perro como elemento narrativo.

Lógicamente para la realización de este artículo se tiene presente la bibliografía relacionada a Antonio Isasi-Isasmedi, en especial: la autobiografía y libro de memorias del autor²³, el trabajo de análisis sobre su obra escrito por Juan Antonio Porto²⁴ y una amplia documentación de hemeroteca que se cita en cada capítulo.

2.1. Objeto de estudio y Archivos de consulta

Las dos obras escogidas para su análisis son *Boris* (1966) y *El perro* (1977) que se conservan en la Filmoteca Española, y han sido consultadas en los archivos de dicha institución en los meses enero, febrero y junio de 2012.

Boris (1966) es un mediodmetraje de duración 29'35" (proyectado a 24 fotogramas/segundo). Su conservación es buena y las anomalías y defectos de la copia "standard" se deben a errores o fallos en el rodaje o en los procesos químicos del laboratorio y no a la custodia de dicho material. La calidad de la fotografía de la práctica es, superior a la de la media de la E.O.C. No se observan ni alteraciones en el negativo ni problemas en el estado del celuloide, como el "síndrome vinagre"²⁵ u otros.

Junto a la práctica final Filmoteca Española custodia tres carpetas con contenidos diversos sobre el último ejercicio de Juan Antonio Porto. Dos versiones distintas y completas del guion, gastos y facturas de materiales. Cartas personales del director a la E.O.C.

²² BORDWELL, David, TAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós Comunicación. Cine, Barcelona, 1997. Pág. 6.

²³ ISASI-ISASMENDI, Antonio: *Memorias tras la cámara. Cincuenta años de un cine español*. Ocho y Medio, Madrid, 2004.

²⁴ PORTO, Juan Antonio: *Antonio Isasi-Isasmedi. Una mitad de los cien años del cine español*. Festival de cine español de Málaga, Málaga, 1999.

²⁵ El "síndrome de vinagre" (en inglés *vinager syndrome*) es un proceso de deterioro de las moléculas de celulosa que formaban el material fílmico anterior a la década de los ochenta. La película fotográfica de acetato de celulosa era inflamable y de un material altamente sensible al calor. Al ser expuesto a cambios bruscos de temperatura o a calor intenso, el celuloide se descomponían liberando ácido acético (que contenía producía un olor similar al vinagre). La bobina afectada podía quedar inservible.

Se conserva bajo custodia del Archivo General de la Administración dos fichas de la Junta de Clasificación y Censura sobre la película.

El perro (1977) es un largometraje de duración 1 hora 53'32" (formato PAL). Fue producida por Deva Cinematográfica, dirigida por Antonio Isasi-Isasmendi y escrita por Juan Antonio Porto y el propio director basado en la novela "Como un perro rabioso" de Alberto Vázquez-Figueroa²⁶.

La consulta de esta película se ha hecho desde un VHS con formato ¾, mismo formato con el que se emitió en TVE el día 1 de marzo de 2002. No se ha podido comprobar el estado de la copia "standard" y no se ha visionado el formato original que según indican la ficha del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y el folleto publicitario editado por Deva Cinematográfica²⁷ fue panorámico.

La Filmoteca Española y el Archivo General de la Administración conservan dos versiones previas de la obra: G-4516 y G-1831. A su vez, la Biblioteca Nacional guarda dos versiones del guion²⁸ y además el libro original de Vázquez-Figueroa "Como un perro rabioso" y varias ediciones posteriores tituladas "El perro"²⁹.

Por último, *El perro* fue una de las películas más taquilleras y con más éxito del año 1978³⁰ en España. El film generó una abultada hemeroteca nacional.

3. LOS AÑOS DE FORMACIÓN EN LA E.O.C. Y "BORIS"

Aunque la E.O.C. ha sido estudiada por Lucio Blanco, trabajo ya comentado, y se ha publicado un catálogo ordenado de las prácticas de los alumnos por parte de Filmoteca Española y coordinado por Francisco Llinás³¹, existen muchas lagunas y es un campo aún desconocido en muchos aspectos. Como indican los autores Aranzubia Cob y Castro de Paz se trata de uno de los grandes temas pendientes de la historiografía del cine español³².

Según la documentación conservada y los expedientes de Juan Antonio Porto, este entró en la E.O.C. en 1961. Había iniciado estudios en las licenciaturas de Filosofía y Letras y de

²⁶ La Ficha del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte contiene un error al indicar que el argumento pertenece a Juan Antonio Porto y Antonio Isasi-Isasmendi. Este error se repite en repositorios oficiales y en algunas páginas populares de Internet sobre cinematografía.

²⁷ "Dossier prensa: El Perro" editado por Deva Cinematográfica. 1976. Se custodia una copia en el archivo de películas de Filmoteca Española.

²⁸ T/51014. Guion cinematográfico: "El perro". Primera versión 9/6/2/1976. Y T/51186. Guion cinematográfico: *El perro*. Versión final. Porfolio de fotografías de Octavio Rocés.

²⁹ En el artículo utilizaremos solo tres ediciones: VÁZQUEZ-FIGUEROA, Alberto: *Como un perro rabioso*. Editorial Guada, Barcelona, 1977; VÁZQUEZ-FIGUEROA, Alberto: *Como un perro rabioso*. Plaza y Janés, Barcelona, 1976; y VÁZQUEZ-FIGUEROA, Alberto: *El perro*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.

³⁰ Datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2012).

³¹ LLINÁS, Francisco (Editor): *50 años de la Escuela Oficial de Cine/ Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*. Filmoteca Española, Madrid, 1999.

³² ARANZUBIA COB, Asier y CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.* Pág. 15.

Derecho, ambas en la Universidad de Oviedo, pero no se había licenciado como indica Ramiro Gómez B. de Castro³³. Al igual que casi la mayoría de los alumnos de la escuela suspende la Teoría y Práctica de Dirección de primer y de segundo curso. Estas asignaturas eran las materias más exigentes de la institución. Aunque casi la totalidad de los estudiantes recuerdan con admiración a sus maestros de dichas asignaturas, los antiguos alumnos no ocultan la dificultad de la misma y la seriedad de los profesores. Pilar Miró declaró que durante una etapa de su vida tuvo "pesadillas" en las que se le aparecía Carlos Saura, quien fue su tutor en la especialidad común de Dirección y Guión³⁴.

En el expediente de Juan Antonio Porto se conservan algunos libretos interesantes que no llegaron a filmarse entre ellos "El despertador", basado en un relato de William Irish, y "Rappelle toi". Sus prácticas para aprobar el primer curso fueron: los documentales mudos *Antes del desayuno* (1962) y *Mortalaz* (1963); las de segundo: *La pared* (1964), *El estrangulador* (1965). Todas ellas fueron consideradas como menores y de formación. Aunque no estén exentas de interés, verbigracia: en *El estrangulador* el trabajo de fotografía de José Luis Alcaine es excelente.

Como se refleja en el catálogo de la Filmoteca Española y en la colección de archivos de expedientes, una de las líneas temáticas más tratada en la E.O.C. fue el cine fantástico y de ciencia ficción³⁵. Así, era frecuente que en los exámenes de ingreso hubiese una prueba sobre una hipótesis de este género. Juan Antonio Porto encajaba en esta línea genérica y el mismo reconocía al periódico ABC cuando era un alumno de la institución:

"...dentro de un clima de ciencia-ficción, de fantasía científica, de efectos mecánicos, sonidos, imágenes 'obsedentes'. Todo lo que he hecho hasta ahora sigue esta línea; *La pared* es la historia de una obsesión; *El estrangulador*, lo mismo. Y ahora Boris insiste en esa dirección."³⁶

Las prácticas de los cursos iniciales eran pruebas de ensayo. Algunas de ellas se rodaban sin sonido o eran silentes³⁷. Pero el ejercicio de tercero se consideraba la práctica final y era una película esencial para la institución académica y los propios alumnos. Su prestigio se basa en varios motivos: en primer lugar contaba con un presupuesto más holgado, en 1968, los estudiantes contaban con 70.000 pesetas (aunque esta cantidad era absolutamente ridícula en los precios reales de la industria); y segundo en los años sesenta las autoridades académicas aceptaban su posterior difusión y exhibición pública (esto conllevaba la revisión previa y perceptiva por parte de la Junta de Clasificación y Censura, lo cual suponía un obstáculo considerable). *Boris* es el proyecto de práctica final

³³ Gómez B. de Castro: *Op. cit.* Pág. 850.

³⁴ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *Pilar Miró. Directora de Cine*. Festival de Cine de Huesca, Huesca, 2007. Pág. 42..

³⁵ En la propia promoción final de Juan Antonio Porto, dos prácticas de las tres realizadas eran de ciencia-ficción o género fantástico: *Boris* y *Los buenos samaritanos*.

³⁶ Diario ABC, pág. 93.

³⁷ Por ejemplo, Víctor Erice aprobó de forma prestigiosa a pesar de que en sus dos primeros cursos solo rodase cortometrajes mudos.

de la E.O.C. de Juan Antonio Porto y hay que valorarla dentro de este sistema de producción.

Previa a la entrevista citada del periódico ABC, el periodista Paulino Posada dedicó un reportaje a la obra *Boris* y escribió: "El trabajo de Porto, como el de sus compañeros, es heroico; tiene que realizarse con unas dificultades y limitaciones increíbles"³⁸. Sin duda, las condiciones de rodaje y el bajo presupuesto suponían un reto indiscutible. La preparación del guion de *Boris* se basó precisamente en cómo subsanar estas limitaciones.

Aunque se conservan distintas versiones del guion (hasta cuatro), dos son las más esclarecedoras: la fechada en diciembre de 1965 y la entregada al Jefe de Prácticas de la E.O.C. tras las vacaciones navideñas, en enero de 1966. En ellas las diferencias son claras: simplificación, eliminación de escenarios y de diálogos. Los profesores de la escuela eran insistentes en ambos apartados. Limitar y acortar los libretos para que estos fueran factibles y producibles. Son célebres, los ejemplos de alumnos que suspendieron sus pruebas por falta de material, el caso más llamativo puede que sea el de Juan Antonio Bardem³⁹. Si bien la situación económica y social era distinta en la década de los sesenta que a finales de los cuarenta, período de aprendizaje de Bardem, la escasez de material virgen seguía siendo uno de los óbices de las prácticas. Juan Antonio Porto contó con excelentes operadores que le ayudaron a ahorrar en el gasto de celuloide: en su primera práctica *Antes del desayuno* trabajó con Luis Cuadrado, en *Mortalaz* y en *El estrangulador* con José Luis Alcaine y en *Boris* con Francisco Madurga. Sin lugar, a dudas, la calidad técnica de las prácticas de Porto se debe, en gran medida, a estas colaboraciones.

Junto al gasto de material de celuloide la práctica *Boris* presentaba otro impedimento para su producción, la localización de una gran industria. El protagonista debía coordinar una cadena de montaje en una fábrica de automóviles. En el archivo de la E.O.C. se conservan cartas a los directivos de Barreiros Motor⁴⁰ y de Pegaso. En las dos ocasiones las empresas se negaron a colaborar y a prestar sus instalaciones. Sin embargo, recibe la ayuda de Coca-Cola, compañía que le permite rodar en la sede de producción y embotellado de Fanta⁴¹.

Entre la primera versión del guión y la segunda, se observa una enorme simplificación y existen muchas soluciones acertadas para transformar la historia y convertirla en un proyecto más accesible para las posibilidades la institución académica. Una de ellas, será central en la trama. La película tiene un eje central en una boda. Mientras que en los guiones previos se habla de una celebración multitudinaria en la versión final solamente se

³⁸ ABC 06/11/1966, págs. 66-67.

³⁹ BARDEM, Juan Antonio: *Y todavía sigue: memorias de un hombre de cine*. Ediciones B, Barcelona, 2002. Págs. 79-80.

⁴⁰ No sorprende, que un autor gallego escogiese precisamente a una empresa como Barreiros, símbolo de la industria y de la modernidad empresarial de Galicia.

⁴¹ Archivos de la E.O.C. práctica de *Boris*.

muestran a la pareja y al sacerdote, quedando el resto en una acertada penumbra. Lo cual conlleva un enorme abaratamiento en el presupuesto.

Pero este recorte en escenas y cambios para rebajar el gasto, también, provocó uno de los defectos del proyecto: las escenas se sintetizaron al máximo y la trama se volvió demasiado difusa. Como recogía Lucio Blanco, es difícil saber, cuál es el tema central: "¿La historia de una locura? ¿La historia de una hipersensibilidad? El discurso parece deliberadamente difuso"⁴².

La historia definitiva de *Boris* es la siguiente: Carlos, un joven opositor se encuentra desanimado y apático. Todo indica que sufre una patología. Su vida se concentra en el estudio y solo logra descansar dando paseos con su perro, Boris, y su novia, Conchi. El hombre comienza a padecer alucinaciones y vértigos y definitivamente cae enfermo. Arruinado físicamente decide abandonar las oposiciones y gracias al padre de Conchi, logra un trabajo en la compañía Fanta. Junto a Conchi y Boris, Carlos parece disfrutar de la vida. No tarda en celebrarse la boda entre la pareja. Pero el día de la boda, vuelven las alucinaciones y en el momento de los votos matrimoniales, Carlos escucha los ladridos de Boris, estos son lastimeros y amenazantes.

Conchi y Carlos viven felices en su apartamento con Boris. Cada día Carlos se vuelca más en su trabajo y Conchi empieza sentir que Boris le tiene celos. La esposa queda en cinta y la agresividad del perro aumentan. La situación empeora cuando nace el niño. Pronto Boris amenaza y ataca al bebé. La esposa le da un último a su marido y dice: "hay qué hacer algo con Boris". Carlos enloquecido responde que tiene la solución. Toma una pistola y dispara y mata a su propio hijo. Detenido por la policía, su coche avanza por la calle y Boris le sigue corriendo tras él.

La propuesta de Juan Antonio Porto es el análisis de una obsesión: el miedo a un perro. Al igual que ocurre en el relato de Stefan Zweig "War er es?" ("¿Fue él?"⁴³), un can parece el responsable directo o indirecto de la muerte de un bebé por celos. La "cinofobia", o miedo a los perros, aparecerá en multitud de trabajos del guionista aunque sin lugar a dudas es en las dos obras que se centran en este artículo donde mejor se manifiesta. Al igual que en la novela de Zweig, el perro se muestra caprichoso, dominador y controla a la familia hasta imponer su deseo.

La versión más extendida del miedo al perro es aquella que se asocia con el miedo a la castración y un ejemplo de ello lo encontramos en la "Los cachorros" de Mario Vargas Llosa. Sin embargo, la "cinofobia" en *Boris* es distinta. El animal sirve como un símbolo, como un objeto, para ver en el interior de Carlos. La esencia del can es que sirva para descubrir, Juan Antonio Porto decía:

⁴² BLANCO, Lucio: *Op. Cit.* Pág. 253.

⁴³ Aunque la obra de Zweig es muy anterior a la película *Boris*. La influencia no puede existir ya que se trata de una publicación póstuma. Es uno de las pocas novelas o relatos completos que el autor no quiso editar en vida. Su primera versión en alemán apareció en 1989 y su traducción al español en 2010 (editorial Acantilado), que ha sido la consultada para este trabajo.

"Me gusta el hombre por dentro, lo que le pasa interiormente; me interesan sus problemas personales, pero muy desde dentro. Revelar..., poner claro las motivaciones de la conducta del personaje desde dentro: la angustia, horror, el miedo...; mi propio miedo, si quieres."⁴⁴

Por esto, las fantasías y las ilusiones que sufre Carlos, siempre acompañadas con imágenes o sonidos de Boris, nos conducen al interior, nos revelan algo del protagonista: El perro es el que nos descubre el bloqueo que sufre Carlos en sus oposiciones, también el fantasma de Boris demuestra en la escena de la boda, con esos aullidos en *off*, que el matrimonio es un simulacro y, por último, es el propio Boris el que nos enseña y nos muestra el odio de Carlos hacia su primogénito.

Dos escenas son claves para entender la obsesión y el miedo a los perros: en ellas el can sustituye la realidad y se impone en la mente del protagonista como lo único cierto. La primera es la ya citada de la boda. En esta, el escenario se ha reducido tanto que se vuelve un espacio minimalista. Porto realiza una planificación muy sencilla, casi parca, basada en planos medios de los novios. El rostro de Carlos es inquietante y transmite angustia. Justo en el momento del compromiso, los aullidos de Boris aparecen en *off*. Estos se intensifican cuando la futura esposa mira al cónyuge. Ante la aparente simpleza de la puesta en escena, el sonido en *off* se adueña de la escena con fuerza. El perro, por medio de los ladridos, se impone a la felicidad del acto y se hace más presente que los propios humanos.

La segunda escena fundamental para entender la sustitución de la realidad, es la secuencia final. Carlos es detenido por la policía, que lo arrastran hasta la calle, allí la gente lo zarandea e insulta. Los agentes lo introducen en un coche. El vehículo, arranca, avanza y, entonces, misteriosamente el perro aparece en la calle y sale tras su amo. Carlos detenido y humillado sonríe al ver a Boris tras de él. Esta secuencia es irreal aunque no inverosímil. No hay ninguna justificación ni ninguna explicación para que el can pueda correr tras su amo, el único sentido es que el perro, como en la boda, sustituye la realidad. Boris ha vencido, ha logrado que Carlos matara a su hijo y fuese odiado por Conchi. Al igual que en el relato de Zweig, el animal goza de una inteligencia extraordinaria, muy superior a la humana. La realidad queda sustituida por el miedo al perro.

Ni los profesores de la E.O.C. ni las autoridades de la Junta de Clasificación y Censura criticaron con dureza la práctica. Aunque el asunto, el infanticidio, era claramente problemático para la moral del franquismo este era diluido y camuflado astutamente con la figura del animal.

Boris, logró la autorización de los censores y se estrenó en el 13 de noviembre de 1966 en el Palacio de la Música de Madrid junto a *El encuentro* (1966) de G. Julián Marcos y *Los*

⁴⁴ ABC 06/11/1966. Pág. 67.

buenos samaritanos (1966) de Francisco Montolío. Se conservan reseñas del acto en la hemeroteca de La Vanguardia, ABC⁴⁵ en todas ellas el cortometraje más celebrado fue el de Francisco Montolío, algo que también reflejó en su estudio Lucio Blanco⁴⁶.

4. "EL PERRO"

A mediados de los años setenta Juan Antonio Porto había empezado su carrera como guionista y docente de Narrativa Fílmica, además, bajo el pseudónimo de Juan Blimp, colaboraba en la sección de cine de las *Revistas SP* y *Diario SP*⁴⁷. Él mismo había indicado que no solo se trataba de alcanzar el éxito en la crítica y la excelencia en la docencia, sino también el triunfo en la profesión. Pretendía unir el reconocimiento del público y de la calidad estética: "lo ideal sería conjugar lo comercial con el arte, con un cine de repercusión popular, que habla a la gente. No creo en una forzosa incompatibilidad de la taquilla con la belleza y la emoción"⁴⁸. Dos películas sintetizaban bien esa doble línea por un lado la prestigiosa *El bosque del lobo* (Pedro Olea⁴⁹, 1970), que fascinó a la prensa y a los especialistas, y la popular *Dormir y ligar, todo es empezar* (Mariano Ozores, 1975), que llenó las salas de cine⁵⁰. Sin embargo, no había logrado que una misma pieza aunase de forma completa el elogio de los festivales y el apoyo del público.

La productora Deva Cinematográfica, formada por Rafael Pérez Mensaque y Enrique Gutiérrez⁵¹, encarga un proyecto a Antonio Isasi-Isasmendi que en ese momento se encontraba desprestigiado artísticamente tras "los fracasos sin paliativos anteriores"⁵². Para realizar el nuevo encargo se proponen adaptar una novela de Alberto Vázquez-Figueroa titulada *Como un perro rabioso*. El cineasta conoció al escritor en un viaje a Caracas y pensaba que este relato podía utilizarse como un buen argumento para una película⁵³.

⁴⁵ ABC 15/11/1966. Pág. 113.

⁴⁶ Lucio Blanco en el análisis de las prácticas describe elementos difusos en la práctica de Porto, en la de G. Julián Marcos detalla que "podría ser también interpretado como una incapacidad para construir una historia" (Pág. 259), mientras en *Los buenos samaritanos* escribe "Toda poética consiste en el alejamiento del referente y la ciencia-ficción necesita crear una irrealidad tempo-espacial. El film de Montolío consigue perfectamente esta irrealidad" (Pág. 265).

⁴⁷ GÓMEZ B. DE CASTRO, Ramiro: *Op. Cit.* Pág. 850.

⁴⁸ ABC 11/06/1966. Pág. 99.

⁴⁹ Como indica Ramiro Gómez B. de Castro, Pedro Olea había "compartido pupitre" en la E.O.C. con Juan Antonio Porto.

⁵⁰ Más de un millón de espectadores según la ficha del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

⁵¹ Deva Cinematográfica es una de tantas productoras efímeras del cine español. Su proceder resulta misterioso. La empresa formaliza su sede en una de las vías más caras de Madrid la Avenida de José Antonio. Su primera película es *El perro*, una obra costosa y, además, con una enorme campaña publicitaria. El éxito es mayúsculo. El largometraje se sitúa como la obra española más taquillera en 1978. Sin embargo, la compañía no produce nada más en solitario. Su segunda película, y última, es una coproducción de categoría S, titulada *Eros hotel (Daniela mini-slip, 1979)* de Sergio Bergonzelli. Tal vez, todo este fracaso empresarial se debe a que como confesaban los propios productores en el "press-book" de la película eran profesionales alejados de la industria fílmica.

⁵² PORTO, Juan Antonio: *Op. Cit.* (1999). Pág. 119.

⁵³ PORTO, Juan Antonio: *Op. Cit.* (1999). Pág. 118.

La novela, según el propio Vázquez-Figueroa, es la que más "alegrías" le ha dado⁵⁴. Ha sido traducida a más de una veintena de idiomas y, además, de la adaptación cinematográfica de Isasi existe otra titulada *Rottweller* (Brian Yuzna, 2005)⁵⁵. El propio autor mostraba con este entusiasmo su relación con la novela y con el protagonista canino:

"En verdad que aquellos días lo único que me faltó fue alzar la pata al ver una farola, pues creo que jamás he conseguido meterme de tal forma en la piel de un personaje y entiendo que si se hubiera tratado de un relato de mil páginas, al llegar al punto final habría acabado por agitar el rabo de alegría."⁵⁶

El éxito del libro, se debe en gran medida a la adaptación de Isasi y Porto. La novela publicada en 1975 tenía ya dos ediciones cuando se estrenó la película, pero a partir de ese momento se suceden velozmente las nuevas reimpressiones y publicaciones. Vázquez-Figueroa cambia el título del relato y lo nombra como *El perro*⁵⁷. En la carátula o en la camisa de las diversas ediciones se utilizan siempre imágenes y fotogramas del film.

La novela tiene un planteamiento minimalista y bastante sencillo. Un protagonista llamado Hombre (en mayúscula en la narración), es perseguido por un can al que se le nombra como Perro (en mayúscula en el relato). Un texto tan minimalista (solo dos protagonistas anónimos) y con un argumento tan sencillo requería primero de un director de acción –ya que toda la trama consistía en una persecución– y según un guionista que pudiese reelaborar una estructura nueva. Así, los productores confesaban: "El vibrante relato de *El perro* exigía un realizador con la intensidad, la precisión y sentido del ritmo que son las características peculiares de Antonio Isasi"⁵⁸.

El director se encuentra con el reto de adaptar pero, también necesariamente, de aumentar el asunto de la novela, no bastaba con filmar la cacería. Para ello cuenta con Juan Antonio Porto, que le ofrece una situación metafórica, hablar de la violencia y de la represión sin dar nombres concretos, pero a la vez que todo sea reconocible. En un libro escrito por el guionista, Isasi-Isasmendi se lo recordaba así:

"Teníamos presente una acotación de Jardiel Poncela abre una de sus comedias y que tú mismo (referido a Porto) trajiste a colación en un momento oportuno: *La acción, en un lugar imaginario; al fondo, el Pilar de Zaragoza.*"⁵⁹

⁵⁴ VÁZQUEZ-FIGUEROA, Alberto: *El perro*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1999. Pág. 9.

⁵⁵ La adaptación de Brian Yuzna deriva hacia el cine de terror sanguinario. En esta ocasión se enfatizan los elementos de la "cinofobia" hasta el extremo.

⁵⁶ VÁZQUEZ-FIGUEROA, Alberto: *Op. Cit.* Pág. 10.

⁵⁷ En las tres ediciones consultadas solo se han encontrado diferencias mínimas: subsanación de erratas y uso de comillas inglesas frente a las españolas. Solo en la edición del Círculo de Lectores se incluye un nuevo prólogo del propio autor.

⁵⁸ Deva Cinematográfica, "press-book". En la carpeta de película *El perro* número 1213. Filmoteca Española. Pág. 10.

⁵⁹ PORTO, Juan Antonio: *Op. Cit.* (1999). Pág. 121.

Efectivamente el guión de *El perro* se trata no tanto de una "adaptación" sino de una "versión libre de la novela"⁶⁰. Guionista y director han manipulado y cambiado parte del sentido del libro y han aumentado el número de personajes y situaciones. En el texto de Vázquez-Figueroa solo hay una trama y un tema: el hombre perseguido por un perro:

"En *El perro* lo que pretendía decir lo dije de un tirón y de corrido, como si me lo dictara otra persona, o quizá ese implacable animal que trata inútilmente de comprender cómo es posible que un ser tan indefenso como un hombre desnudo sea capaz de encontrar tantas formas desconcertantes de vencerle."⁶¹

No obstante, en la adaptación cinematográfica el animal rápidamente se transforma en un símbolo, ya que se identifica con la tiranía política. Existen dos versiones del guión conservadas en la Biblioteca Nacional de España. En la primera de ellas, la metáfora perro-opresión es clara, pero no se evidencia la relación con el dictador. En la segunda versión, los guionistas han incorporado la figura del tirano, cuyo apodo es precisamente "el Perro" y se crea el vínculo entre gobernante y animal⁶².

La primera versión ya ha agrandado sustancialmente el argumento de la obra. Esta persecución se ambienta en "un país de Latinoamérica"⁶³ y añade más subtramas: ahora el protagonista, es un matemático que está enamorado de Muriel, una mujer casada con uno de los policías más sanguinarios del régimen.

Lo más importantes es que el guión incluye también una carga política y social. Tanto Isasi-Isasmendi como Porto⁶⁴ habían mostrado sus profundas disidencias con el franquismo. Ahora, se habla directamente de dictaduras militares en contextos latinoamericanos. Resulta casi imposible no identificarla con gobernantes como Augusto Pinochet, Alfredo Stroessner, Anastasio Somoza, Jorge Rafael Videla... y, en cierto modo, con Francisco Franco. Uno de los revolucionarios que ayudan al protagonista a huir del perro, dice uno de los textos que evidencian la denuncia. Ambos se encuentran en la terraza de un rascacielos desde donde contemplan la capital del país, una urbe rica y moderna. El revolucionario avisa:

⁶⁰ Deva Cinematográfica, "press-book". En la carpeta de película *El perro* número 1213. Filmoteca Española. Pág. 2.

⁶¹ VÁZQUEZ-FIGUEROA, Alberto: *Op. Cit.* Pág. 10.

⁶² Aún más, la idea de dos animales perseguidores y sanguinarios parece estar más presente en una versión conservada en la Filmoteca Española y que lleva por subtítulo: *Zamuros*. El zamuro es un tipo de buitres propia de Sudamérica. (Filmoteca Española. Guion cinematográfico *El perro*: G-1831. Subtítulo *Zamuros*).

⁶³ Biblioteca Nacional: T/51014. Guion cinematográfico: "El perro". Primera versión 9/6/2/1976.

⁶⁴ Ambos tuvieron problemas con la estructura franquista. Por supuesto, sus proyectos fueron censurados y criticados hasta la extenuación por la Junta de Clasificación y Censura. En 1976, junto a otros intelectuales, el guionista participó en la creación de la Asociación de España-U.R.S.S., que se inspiraba en el recuerdo y el espíritu de la Asociación de Amigos de la U.R.S.S. fundada en 1933. Datos tomados en GARRIDO CABALLERO, Magdalena: *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las Asociaciones de Amistad en el siglo XX. Universidad de Murcia, Murcia, 1996.*

"Una ciudad preciosa, pero desde aquí no se pueda apreciar. Ocultado debajo la fachada de riqueza del puñado de gente que siempre se benefician de una dictadura hay un mundo de corrupción, en donde los menos viven a costa de los demás en una ausencia total de libertad. Ha llegado el momento de poner fin a esta vergüenza."⁶⁵

Como en *Boris*, el gran protagonista es el perro, un pastor alemán en esta cinta. Es cierto que el héroe, Arístides Ungría, marca la acción, pero el director y el guionista valoran el esfuerzo del can y presente este como un "personaje" sumamente atractivo. Si se observa la planificación, Isasi-Isasmendi solo concede un plano subjetivo desde la mirada del Arístides, mientras que el plano subjetivo desde el punto de vista del perro es continuado (hasta veinte veces se repite). Además la escena primera en la cual hay una exaltación de la fuerza y la presteza del animal, parece situarnos del lado del pastor alemán.

Juan Antonio Porto habla de unas condiciones "durísimas" en el rodaje⁶⁶. El guionista hizo un pequeño cameo en una de las secuencias y acompañó al director durante parte de la filmación. Ciertamente, la producción era complejísima, pero el resultado fue muy superior al de la producción media española. Así destaca sobremanera la excelente construcción del campo de trabajo del que se escapa el héroe. Estos barracones amplios y abarrotados de presos contienen una enorme carga poética y expresiva. El director artístico fue el prestigioso José Antonio de la Guerra⁶⁷, que entre otras había trabajado en *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, 1965) de Orson Welles.

Los representantes de Deva Cinematográfica invirtieron en una campaña de publicidad grandiosa para la época. Se conservan un *press-book*, carteles de promoción y portfolios fotográficos en la Filmoteca Española y en la Biblioteca Nacional que muestran parte de esta estrategia de marketing. Además, su pase en el Festival de San Sebastián de 1977 – que Antonio Isasi-Isasmendi recuerda como "caótico y amarga experiencia"⁶⁸– hizo que aumentase la expectación. Fernando Trueba escribió: "(*El perro* ha tenido) la más espectacular campaña publicitaria que conoce el cine español. Un lanzamiento verdaderamente aplastante"⁶⁹.

La repercusión en la prensa español fue enorme, ya desde su estreno la crítica se posicionó en dos bloques: gran defensores y gran detractores. Entre estos últimos se encontraban Fernando Trueba, Jesús Fernández Santos (que dedicó dos artículos a la obra) y Carlos Semprún. La crítica de este último, aún le dolía a Antonio Isasi veinte años

⁶⁵ Texto película *El perro* en el doblaje en español.

⁶⁶ PORTO, Juan Antonio: *Op. Cit.* Pág. 122.

⁶⁷ Si los barracones y el campo resultan expresivos, el trabajo de José Antonio de la Guerra es también interesante, y elogioso, en la ambientación de un país tropical, utilizando el río Tajo y la rivera arancetana. Sorprende el acierto y la virtud de transformar una zona de regadío y poco expresiva en una inmensa marisma. La verosimilitud en la dirección artística es más que aceptable, así las pocas escenas rodadas realmente en Caracas encajan con el universo ecuatorial creado a las fueras de Madrid.

⁶⁸ ISASI-ISASMENDI, Antoni: *Op. Cit.* Pág. 357.

⁶⁹ TRUEBA, Fernando: "El perro". *Guía del ocio*. 13-2-1978.

después⁷⁰. Sin embargo los grandes defensores del proyecto Alfonso Sánchez, Pedro Crespo, Pepe Roma y Manolo Marinero ensalzaron la obra y pronosticaron una gran recaudación.

Los detractores no encontraron solidez ni en la estructura ni en los personajes. Así Felix Martialay escribía: "¿Se ha perdido, en este film, Isasi? Mucho me temo que, al menos, sí ha perdido el pulso que en anteriores ocasiones le mantenía en un nivel interesante. El film es un gran error con pequeños aciertos"⁷¹. No menos demoledor se expresó Carlos Semprún: "Miles de por qué se nos presentan a la mente y, sobre todo, ¿por qué haber hecho esta película? ¿Para ganar dinero? Pues ni siquiera creo que lo logren. Un desastre, repito. Lo único interesante aquí es el perro, en su papel de matón noble o de fatalidad"⁷². Los elogios también fueron claros, Alfonso Sánchez sintetizaba: "Sin recurrir a trucos de terror, mantiene siempre el interés por el cruel combate que sostienen el hombre y un perro obsesionado por la orden de matarle"⁷³ o Interino: "*El perro* no es sólo una de las mejores películas de esta temporada, sino de muchas anteriores, y, probablemente futuras"⁷⁴.

La mayoría de los críticos consideraban que la mezcla de acción y crítica política no estaba lograda. Así lo expresaba Jesús Fernández Santos:

"...Al cargar la acción de alusiones a realidades presentes político-sociales, sin atreverse a afrontarlas sinceramente, ha traído a la luz un relato deforme y sin sentido, demasiado largo, con algún que otro buen apunte malogrado y al servicio de un perro que es varios a la vez y un hombre que, maltrecho, herido, roto, se evidencia siempre igualmente."⁷⁵

Algo que repetía Pascual Cebollada:

"El resultado es una película que no es nada: ni cine político ni cine de aventuras, por querer ser las dos cosas. Los que se hubieran hechos algunas esperanzas a causa del aparatoso lanzamiento, quedarán decepcionadas, pues *El perro* ni siquiera es el superespectáculo que prometía."⁷⁶

Sin embargo, casi la totalidad de los críticos encontraron que había un elemento fundamental: el perro. Este como símbolo, que al igual que en *Boris*, sirve para descubrir el interior del personaje, para mostrar conflictos de forma metafórica. La "cinofobia" es evidente, también, en este proyecto. Aunque aquí como en *El sabueso de los Bakerville*

⁷⁰ PORTO, Juan Antonio: *Op. Cit.* Pág. 127.

⁷¹ MARTIALAY, Félix: "El perro". *El alcázar*. 6-2-1978.

⁷² SEMPRÚN MAURA, Carlos: "Estreno con perro". *Diario 16*. 12-9-1977

⁷³ SÁNCHEZ, Alfonso: "El perro". *Informaciones*. 28-1-1978.

⁷⁴ INTERINO: "El perro". *Pueblo*. 30-1-1978.

⁷⁵ FERNÁNDEZ SANTOS, JESÚS: "Año de perros". *El país*. 3-2-1978.

⁷⁶ CEBOLLADA, Pascual: "Duelo entre un perro policía y un fugitivo". *Ya*. 31-1-1978.

de Arthur Conan Doyle, el perro asesino es también víctima del sistema. El pastor alemán de la película de Isasi es una víctima más del fascismo, que ha sido educado para prender a los reos.

Jesús Fernández Santos avisaba en una de sus críticas que se abusa de la "inteligencia y agresividad"⁷⁷ del can. Esta exageración resulta necesaria para construir el discurso. Evidentemente la persecución de un hombre por un perro solo puede ser creíble en condiciones desfavorables para el primero. No obstante, al recurrir a la "cinofobia", al miedo a la mutilación y a la castración, la historia logra mayor su mayor acierto. Al igual que en Boris la inteligencia extraordinaria del perro es irreal, pero no inverosímil. Dotar al can de estas virtudes es prueba de este miedo.

La realización de la película resulta muy acertada y plantea desde el principio la "cinofobia". Junto a la puesta en escena citada se utiliza un ágil montaje, que recurre a los fuera de campo y a secuencias de gran dinamismo. Jordi Battle compara la obra y la estructura con *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, Steven Spielberg, 1971). El crítico titula este apartado de su interesante análisis sobre el director como "El diablo a cuatro patas"⁷⁸. Sin duda la intención de Isasi-Isasmendi era alejarse del esquema de representación del cine español y acercarse al modelo de acción de Hollywood, algo que ya reflejó Sol Fuertes en su crítica del estreno⁷⁹, pero cuesta mucho asemejar este largometraje con la obra de Steven Spielberg ya que las diferencias son enormes.

Mientras que Spielberg considera su historia como un "duelo" entre un hombre y una máquina, ya que no se tiene casi conocimiento del camionero, la obra escrita por Porto es un duelo entre un hombre y un perro. Además, el universo del director americano es un desierto neutral, mientras que el contexto de la película de Isasi-Isasmendi es claramente la de una dictadura militar. No menos importantes es que el camión es un máquina malvada sin más, pero el perro es usado como símbolo del poder (es acariciado y mimado por los tiranos), de la opresión (ladra y controla a los presos) y de la muerte (es usado para capturar, morder y descubrir a los reos).

En esta puesta en escena, la interpretación de Jason Miller, protagonista del film, es fundamental. Tanto el guionista como el director han elogiado y celebrado en varias ocasiones el trabajo de este actor estadounidense. Según los guionistas comentaron, Miller no solo interpretó de forma valiosa, sino que aportó sugerencias en los diálogos y en los personajes. Su "colaboración resultó decisiva"⁸⁰. Por ejemplo que el protagonista fuera un matemático que pudiese memorizar fórmulas era una idea del propio actor. De hecho a finales de los setenta, Miller era famoso por su popular papel de *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973) de William Friedkin pero también por haber ganado como dramaturgo el premio

⁷⁷ FERNÁNDEZ SANTOS, JESÚS: "El amigo del hombre". 13-9-1977.

⁷⁸ BATLLE CAMINAL, Jordi: *Antonio Isasi-Isasmendi. El cineasta del acció*. Filmoteca de Catalunya, Barcelona, 2005. Pág. 115.

⁷⁹ FUERTES, Sol: "Antonio Isasi a la americana". Diario 16. 31-1-1978.

⁸⁰ ISASI-ISASMENDI, Antonio: *Op. Cit.* Pág. 349.

Pulitzer⁸¹. No debe dejarnos indiferentes esta elección escoger al sacerdote protagonista de *El exorcista* no es casual. Los espectadores identifican su mirada, su rostro y su actuación con el género del terror. El miedo a la posesión ha pasado al miedo a un perro. La castración parece el tema central. El miedo a la castración, al mordisco se vuelve demoledor. Desde la primera secuencia, en la que un pobre fugitivo es encontrado y matado por el perro, los cineastas plantean esta mutilación. La planificación de esta muerte no deja lugar a dudas, Isasi-Isasmendi coloca la cámara en el vientre del reo, que ha caído al suelo. Así el plano se enmarca entre las piernas del fugitivo que ve como el animal feroz se abalanza hacia él. En la siguiente toma se observa un primerísimo plano del reo que ulula de dolor.

Isasi-Isasmendi y Porto idearon otras dos escenas en las que el miedo a la castración vuelve a estar presente. No se trata solo de que el can ataque al fugitivo, sino de que pueda perder su virilidad. En dos secuencias el hombre se enfrenta con el perro completamente desnudo. En ambas la posición de la cámara evita mostrar los genitales del actor, pero a la vez coloca y posiciona el combate para que sea evidente esta posibilidad.

Mas como recogió, la crítica del momento, el perro en esta película funciona un sustituto a modo de metáfora. Todas las reseñas consultas, las citas de los autores y los comentarios de prensa mencionan con claridad esta sustitución. El perro era el símbolo del tirano, del dictador militar, de Franco, de Pinochet o de Somoza. El miedo a la castración es el miedo de la tortura y a la tiranía. El guion ha utilizado muchos elementos para reforzar este simbolismo, el más obvio es apodar al dictador del país como "el perro".

Isasi-Isasmendi refuerza el carácter de sustitución con el uso de consignas y planos publicitarios de la propaganda oficial. Durante toda la película, se insertan planos en los que se dictan consignas se observan carteles y vallas publicitarias del tirano. Esta puesta en escena, que no aparece, en las versiones de guion, sirve para cortar la persecución central de la obra y para reforzar la idea: el perro feroz que fustiga, castiga y mutila es el estado militarista y el propio dictador.

El impacto de *El perro* en la taquilla española fue espectacular siendo la película española más vista en 1978. Seguida de *La guerra de Papá* (1977) de Antonio Mercero y *La coquito* (1977) de Pedro Masó. Los 892.000 espectadores en su primer año suponían un enorme éxito doméstico⁸² –datos de Cuaderno de Cultura⁸³-. En el siguiente año de cartelera y en las reposiciones *El perro* superó los dos millones de espectadores⁸⁴.

⁸¹ Jason Miller ganó el premio Pulitzer en 1973 con la obra "That Championship Season", obra que adaptó en un largometraje posterior titulado *Cuando fuimos campeone* (*That Championship Season*, 1982) dirigida por el mismo.

⁸² Eso sí, el éxito de *El perro* no se podía comparar con el impetuoso triunfo de *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) que había lograda en la mitad de tiempo la insuperable cifra de 2 millones de espectadores.

⁸³ Datos tomados del *La Vanguardia* 5-01-1979 y *El Correo de Andalucía*. 5-01-1979.

⁸⁴ Datos ficha del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

Su estreno fuera de las fronteras fue sorprendente. De la distribución internacional se encargó Irving Shapiro. Existen críticas elogiosas en la prensa europea y estadounidense. La película, solo en inglés, se presentó con tres títulos distintos⁸⁵. Si resulta difícil saber el impacto real de las cintas españolas en la taquilla doméstica, se complica de forma enorme en el ámbito internacional. Sin embargo, la prensa extranjera fue más elogiosa que la española. Besa⁸⁶ y otros periodistas señalaban elogiosamente el carácter metafórico del miedo al perro con la herencia franquista y las dictaduras militares sudamericanas.

5. CONCLUSIONES

La obra de Juan Antonio Porto aunque famosa y reconocida por las instituciones académicas y por la industria cinematográfica se encuentra aún no analizada y estudiada. Este artículo propone un primer acercamiento al estilo de este creador. Para ello contextualizamos históricamente las dos obras escogidas que reflejan dos momentos claves de su carrera. En ellas se manifiestan elementos propios del universo de un escritor cinematográfico pleno, en especial la "cinofobia".

En el primer trabajo que estudiamos, *Boris*, presentamos su etapa de formación en la E.O.C y la conclusión de la misma con la obtención de la diplomatura final. La abundante información inédita conservada en diversos archivos y los expedientes administrativos y estudiantiles nos permiten mostrar el camino desde la dirección cinematográfica hacia el guion. Porto, tras redactar y filmar *Boris*, toma la decisión de ser un guionista.

En *El perro* Juan Antonio Porto muestra un camino para unir el cine de acción y comercial con el cine político y metafórico. Más evidente que en la primera película la crítica ideológica a las dictaduras militares, y al franquismo, se presenta como una de las claves de este escritor. *El perro* no es solo un perseguidor represivo, sino también la metáfora de un dictador fascista. El guion de esta película permite mostrar la pericia del autor en la adaptación, su texto cambia elementos fundamentales de la novela e incorpora tramas distintas dando mayor intensidad y dramatismo a la historia. Esta virtud para la adaptación se manifestará, de nuevo, en la serie de televisión *La forja de un rebelde*.

En las dos obras se desarrolla uno de los temas que más rédito le ha otorgado al autor: la "cinofobia" o miedo a los perros. Juan Antonio Porto utiliza un sabueso agresivo y sanguinario, como elemento de terror. El pavor y la opresión que transmite son símbolos, como se ha reflejado, de conflictos interiores de los protagonistas o de las situaciones políticas y sociales. El can es utilizado por Juan Antonio Porto como un personaje poderoso y metafórico que ayuda a entender y adentrarse en los conflictos de los héroes. En ambas películas el perro y la "cinofobia" no son meros adornos, sino que se utilizan como

⁸⁵ Se han encontrado tres títulos de la película en inglés: *The Dog*, *Vengeance* y *A Dog Called Vengeance*. Hemos escogido este último por ser el más usado.

⁸⁶ BESA: "The Dog". *Film Review-Variety*. 10-8-1977.

elementos narrativos que sustituyen de la realidad, reflejan una enfermedad mental o evidencian la tiranía de una dictadura militar.

En estos trabajos profesionales, como en la actividad docente de Juan Antonio Porto (en la E.O.C., la Facultad de Ciencias de la Información y la ECAM), encontramos una afirmación consciente y decidida en defensa de la escritura audiovisual. En palabras del propio autor: "yo soy simplemente un guionista".

BIBLIOGRAFÍA

ARANZUBIA COB, Asier y CASTRO DE PAZ, José Luis: "Desmontando el discurso televisivo: Luciano (Claudio Guerín Hill, 1964-1965)". En ZER, Volumen 15. Número 29, (2010), pp. 13-30.

AA.VV.: *Cine y literatura española*. Comunidad de Madrid, Madrid, 2005.

BARDEM, Juan Antonio: *Y todavía sigue: memorias de un hombre de cine*. Ediciones B, Barcelona, 2002.

BATLLE CAMINAL, Jordi: *Antonio Isasi-Isasmendi. El cineasta del acció*. Filmoteca de Catalunya, Barcelona, 2005.

BLANCO MALLADA, Lucio: *I.I.E.C. y E.O.C.: Una escuela para el cine español*. Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1990.

BORDWELL, David, TAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós Comunicación. Cine, Barcelona, 1997.

DELTELL, Luis: "Antonio Lara director de cine" en GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coordinador): *Antonio Lara, la enseñanza de la imagen*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1, Madrid, 2009.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coordinador): *Historial ilustrada del cine español*. Planeta, Barcelona, 1985.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coordinador): *Torán, escritor de luz*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1, Madrid, 2004.

GARCÍA SERRANO, Federico (Coordinador): *Rafael Azcona: escribir el cine*. Departamento CAVP1, UCM, Madrid. 2010.

GARRIDO CABALLERO, Magdalena: *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las Asociaciones de Amistad en el siglo XX*. Universidad de Murcia, Murcia, 1996.

GOMEZ B. DE CASTRO, Ramiro: "Juan Antonio Porto" en RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y HEREDERO, Carlos F. (Directores): *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid, Fundación Autor- SGAE, 2011.

GREGORI, Antonio: *El cine español según sus directores*. Cátedra, Madrid, 2009.

HERNÁNDEZ BARRAL, Fernando: *Carlos Blanco, guionista*. -Tesis-. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005.

ISASI-ISASMENDI, Antonio: *Memorias tras la cámara. Cincuenta años de un cine español*. Ocho y Medio, Madrid, 2004.

LLINÁS, Francisco (Editor): *50 años de la Escuela Oficial de Cine/ Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*. Filmoteca Española, Madrid, 1999.

GARRIDO CABALLERO, Magdalena: *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las Asociaciones de Amistad en el siglo XX*. Universidad de Murcia, Murcia, 1996.

PORTO, Juan Antonio: *Antonio Isasi-Isasmendi. Una mitad de los cien años del cine español*. Festival de cine español de Málaga, Málaga, 1999.

PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *Pilar Miró. Directora de Cine*. Festival de Cine de Huesca, Huesca, 2007.

RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro: *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Cátedra/Filmoteca Española. Serie Mayor, Madrid, 1998.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y LARA, Fernando: *Miguel Mihura en el infierno del cine*. 35 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid. 1990.

SÁNCHEZ, Bernardo: *Rafael Azcona: hablar el guión*. Cátedra, Madrid, 2006.

VÁZQUEZ-FIGUEROA, Alberto: *Como un perro rabioso*. Editorial Guada, Barcelona, 1977.

VÁZQUEZ-FIGUEROA, Alberto: *Como un perro rabioso*. Plaza y Janés, Barcelona, 1975.

VÁZQUEZ-FIGUEROA, Alberto: *El perro*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.

ZWEIG, Stefan: *¿Fue él?* Acantilado, Barcelona, 2010.

DOCUMENTACIÓN INÉDITA Y ARCHIVOS CITADOS

Archivo del I.I.E.C y la E.O.C. Expediente prácticas: PRA / 20 / 3

Archivo E. O. C. Código de barra 1033251. Documentación de la práctica *Boris*. Expediente prácticas: PRA / 38 / 10

Archivo E. O. C. Código de barra 1035600. Texto de la asignatura de Narración Fílmica. 1972-1973. Prof. Juan Antonio Porto. Expediente prácticas: PRA / 58 / 6

Archivo E.O.C. Código de barra 1047195. Inspección de prácticas y correspondencia, facturas de laboratorio, lista de créditos. *Boris*.

Expediente dirección de Juan Antonio Porto y guion original de *Boris*: Archivo E.O.C. EXP / 878

Material perteneciente a dirección: 1960 (ingreso); curso 1960-1961 y 1961-1962 (1º. curso); 1962-1963 y 1964-1965 (2º. curso) y 1965-1966 (3º. curso).

En el Archivo General de la Administración existen:

- *Boris*. Junta de Clasificación y Censura. Número de expediente: 42346. Signatura: 36/04358.

- *Boris*. Junta de Clasificación y Censura. Número de expediente: 60269. Signatura: 36/04257.

En la Biblioteca Nacional, sala Cervantes, (manuscritos, teatro y guiones):

- T/51014. Guion cinematográfico: "*El perro*". Primera versión 9/6/2/1976.

- T/51186. Guion cinematográfico: *El perro*. Versión final. Porfolio de fotografías de Octavio Rocés.

En el Archivo de la Filmoteca Española, colección películas:

- Carpeta *El Perro*: número 1213.

- Guión cinematográfico *El perro*: G-1831. Subtítulo *Zamuros*.

- Guión cinematográfico *El perro*: G-4516.

- Carpeta de película *El perro* número 1213. Filmoteca Española. Deva Cinematográfica, "press-book" de productora y película.

REVISTAS

Agencia: "El perro, de Isasi-Isasmendi, en la gala inaugural". El Alcázar. 13-9-1977.

Agencia: "Taquilla del cine español". La Vanguardia Española. 5-01-1979.

Agencia: "El público en España". El Correo de Andalucía. 5-01-1979.

ARROITA-JAURGEUI, Marcelo: "El perro. Gozos y dolores de una película". Arriba. 31-1-1978.

BESA: "The Dog". Film Review-Variety. 10-8-1977.

- CEBOLLADA, Pascual: "Duelo entre un perro policía y un fugitivo". Ya. 31-1-1978.
- CRESCO, Pedro: "El perro de Antonio Isasi". Pueblo. 29-1-1978.
- FERNÁNDEZ SANTOS, JESÚS: "El amigo del hombre". 13-9-1977.
- FERNÁNDEZ SANTOS, JESÚS: "Año de perros". El País. 3-2-1978.
- FUERTES, Sol: "Antonio Isasi a la americana". Diario 16. 31-1-1978.
- GALAN, Diego: "El perro". Triunfo. 4-2-1977.
- INTERINO: "El perro". Pueblo. 30-1-1978.
- MARTÍNEZ TOMAS, A.: "El perro" La Vanguardia Española. 19-10-1977.
- MARTIALAY, Félix: "El perro". El Alcázar. 6-2-1978.
- MARINERO, Manolo: "El perro, el olfato de la cámara". Diario 16. 9-2-1978.
- POSADA Paulino: "Tres alumnos de Dirección filman su película de fin de carrera". ABC. 06/11/1966.
- ROMA, Pepe: "Isasi ha rodado un perro de lujo". Tele Express. 18-10-1977.
- RUBIO, Miguel: "El perro" El Alcázar. 5-2-1978.
- SÁNCHEZ, Alfonso: "El perro". Informaciones. 28-1-1978.
- SEMPRÚN MAURA, Carlos: "Estreno con perro". Diario 16. 12-9-1977.
- TORRELLA, Juan: "El perro". Última hora. 19-12-1977.
- TRUEBA, Fernando: "El perro". Guía del Ocio. 13-2-1978.

PÁGINAS WEB

<http://www.rtve.es/television/forja-rebelde> (última consulta 13/05/2012).

<http://www.mcu.es/bbddpeliculas/> (última consulta 20/07/2012).