José Luis Sánchez Noriega
Mario Camus (1935-2021)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCVII-2, 2021, 389-395

MARIO CAMUS (1935-2021)

En este *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* tienen cabida los perfiles de novelistas, ensayistas, poetas, dramaturgos o cuantos, en términos generales, llamamos literatos; pudiera parecer, entonces, que un cineasta no tiene lugar aquí. Sin embargo, Mario Camus también puede ser considerado escritor, pues se inició, sin terminar aún sus estudios en la Escuela de Cine, en la redacción de guiones y cuando abandona la cámara se dedica a escribir: primero, los cuentos tomados de un guion que nunca se llegó a rodar *Un fuego oculto. 14 historias cortas* (2003), más adelante *Apuntes del natural* (2007), la recopilación de estos dos en *29 relatos* (2010), *Quedaron estas cosas* (2015) y los *Relatos completos* (2021) que edita Valnera al cuidado de Jesús Herrán.

¿Qué podemos decir de estos relatos? Probablemente el rasgo más destacable sea la autenticidad, tanto en el contenido narrativo de las historias como en la forma de contarlas. Autenticidad, naturalidad, inmediatez, realismo… una mirada a la realidad plena de humanidad, honradez y capacidad de observación cercana, cómplice, en historias sobre gente común que adquiere la condición de luchadora en tiempos de tanta adversidad; todos ellos tipos corrientes, pero nunca vulgares, casi siempre con algún dolor o frustración a sus espaldas. Son personajes de la misma estirpe que los que hemos visto en el café de *La colmena* y en el cortijo de *Los santos inocentes*, son los supervivientes de la posguerra de *Los días del pasado* y las personas maduras de *Después del sueño*, *El color de las nubes* o *El prado de las estrellas*, que no se resignan a que triunfe la ambición y el egoísmo en las relaciones humanas.

Compañeros suyos, como Carlos Saura, aprecian pronto esa vocación por la escritura y el anclaje en textos literarios de su creación: «Camus era entonces, por encima de todo, un escritor de gran talento. Luego se ha soltado mucho con la cámara, pero era mucho mejor escribiendo que planificando, y yo estaba convencido de que llegaría a ser uno de los literatos más importantes de nuestra generación» (Sánchez Vidal, 1988, 28). La propia trayectoria personal parece tanto o más ligada a la literatura que al cine; así nos lo expresaba en una entrevista personal: «Al contrario de las nuevas generaciones, que tienen un porcentaje de cultura muy alto de imagen, yo tengo el de la letra, la narrativa, la historia, el drama. Ese era mi bagaje cuando llegué al cine y no lo he dejado nunca». De hecho, Camus ha frecuentado más la relación con escritores, como Ignacio Aldecoa, Luis Martín Santos, Miguel Delibes, Camilo José Cela, José Saramago, Gustavo Martín Garzo, el guionista Rafael Azcona, el antropólogo Julio Caro Baroja o el poeta Claudio Rodríguez. Éste y Aldecoa son dos pilares en los que Mario afianza sus gustos literarios y el modo de relacionarse con el mundo que cualquier literatura propone. En fin, la relación entre su cine y la literatura es muy estrecha: «La lectura ha sido siempre algo absolutamente complementario a mi vida. Yo he hecho cine porque he leído, o he leído porque he hecho cine. No lo sé» (Sánchez Noriega 2007, 52).

En realidad, Mario Camus está muy próximo a esa figura del cineasta-escritor que se da entre los nacidos en la década de los treinta, de autores fundamentalmente dotados para la escritura o que habiendo ejercido su vocación creadora a través de los textos han rodado películas, como Jean Cocteau, Sam Sephard, Norman Mailer, Peter Handke, David Mamet, André Malraux, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras o Susan Sontag; en algunos casos habría que matizar que se trata de autores que utilizan el medio fílmico y el literario indistintamente -Pier Paolo Pasolini, David Mamet o, en nuestro país, Edgar Neville, Jesús Fernández Santos, Fernando Fernán-Gómez o Gonzalo Suárez- y, en buena medida, en estos creadores ambos medios se fecundan uno a otro en cuanto su literatura puede ser muy visual y su cine rompe la narratividad.

En la filmografía camusiana de 29 largometrajes de cine y las series *Fortunata y Jacinta, Los desastres de la guerra* y *La forja de un rebelde*, casi la mitad son adaptaciones literarias de textos y autores muy diversos, desde clásicos y figuras incuestionables (Calderón de la Barca y Lope de Vega, Benito Pérez Galdós, Federico García Lorca, Camilo José Cela, Miguel Delibes) a escritores reconocidos (Arturo Barea, Ignacio Aldecoa, Eduardo Mendoza) y otros populares (José Mallorquí, Joaquín Calvo Sotelo Daniel Sueiro) o de trayectorias más breves (Félix Bayón, Juan Luis Cebrián).

Pero, más allá de estas filiaciones y convergencias, será necesario concretar cuál es la personalidad creadora de Mario Camus, qué mundo y qué valores pone en pie a lo largo de esa amplia carrera con historias inventadas, reescritas o tomadas de la realidad y recreadas en la pantalla. Se inicia en el marco de la generación del Nuevo Cine Español (NCE) que surge con *Los golfos* (1961), dirigida por Carlos Saura, compañero, amigo y cabeza de ese grupo, en cuyo guion participa. Esa generación creció lidiando con la censura en los años sesenta, apostó por un cine comprometido y adulto en los setenta y fue prematuramente relegada a un segundo plano en la década siguiente, cuando el público le vuelve la espalda. Para hacer justicia a los cineastas del NCE hay que revisar las filmografías de Saura, Basilio Martín Patino, José Luis Borau, Miguel Picazo, Julio Diamante, Manolo Summers o Francisco Regueiro, con aportaciones que sobreviven saludables al cabo del tiempo.

En el conjunto de la temática del cine de Camus hay una preocupación por la persona inserta en un marco espacio-temporal concreto, de forma que el contexto social e histórico es determinante para el devenir biográfico de los sujetos. Al mismo tiempo, la persona parece estar instalada en una tensión entre la realidad afirmadora de unos valores de base, que pugna por mantener, y unos ideales inalcanzables o cuya consecución resulta contradictoria con esos valores de base. En ese devenir existencial, la lucha del ser humano por la felicidad -que viene a concretarse en el equilibrio amoroso y en la realización de la profesión como vocación- resulta una pasión inútil frente a determinaciones como el pasado y el destino. Esa temática es de marcado carácter humanista, tanto por la centralidad de los personajes como por la

complejidad de los mismos y, sobre todo, por los valores éticos que se ponen de manifiesto en los conflictos. Sin embargo, la antropología de tipo existencialista que revela el cine de Mario Camus tiene un rasgo pesimista ya que los hombres y las mujeres coaccionados o presas de las tensiones amorosas, el contexto político, el pasado o el destino difícilmente se realizan como personas. A ello contribuye el diseño de unos personajes -lo que se ha llamado la *estética del perdedor*- que, en la antítesis del cine épico y de las propuestas complacientes de cine comercial, se revelan impotentes para ser dueños de su destino y resultan víctimas de un conglomerado de circunstancias personales y sociales que, al final, frustran todas las ilusiones que puedan albergar. También podemos decir que el humanismo de Camus tiene una *dimensión agónica* -en el sentido etimológico y unamuniano- al presentar como eje central de los personajes la lucha por la vida.

Ya en su práctica de la Escuela de Cine, *El borracho* (1962), se anticipa el estilo directo y realista, las ambientaciones en medios populares, la crítica social y la focalización en personajes humillados o supervivientes que caracterizarán su filmografía. Esta figura de borracho, lastrado por su pasado, herido por su estancia en la cárcel, que mantiene la amistad con un joven, se repetirá, con variaciones, en el boxeador fracasado de *Young Sánchez* (Julián Mateos), el gitano y el guerrillero perseguidos de *Con el viento solano* y *Los días del pasado* que interpretan Antonio Gades, los entrenadores deportivos que arrastran su historia personal de *Volver a vivir* (Raf Vallone) y *La vieja música* (Federico Luppi), el luchador que cree en un país más justo de *La forja de un rebelde* (Antonio Valero) o en el marinero que se siente heredero de esos luchadores de *Después del sueño* (Carmelo Gómez). El director le comentaba a Manuel Hidalgo en 1984 cuál era el sentido de estos personajes y de los valores que subyacen a la mirada hacia ellos: «Es que indudablemente la estética está en el fracaso, en los perdedores. Si me dicen que cuente la historia de un multimillonario, muy guapo y muy triunfador, no sabría muy bien qué hacer con eso. En la vida todo está en perder, y no es una frase. Las historias de perdedores son las que más me interesan, son las que te inclinan a la solidaridad».

La amistad es uno de los valores centrales en estos personajes, una amistad insobornable porque no viene desfigurada por intereses, sino que se funda en la solidaridad con el otro en cuanto ser humano. Es lealtad y fidelidad que no debe ser traicionada so pena de «perderse» el individuo (*Young Sánchez*); es solidaridad y ayuda desinteresada desde la renuncia a todo juicio, incluso desde el convencimiento de que esa ayuda no va a solucionar los problemas (*Con el viento solano*); lealtad hacia quien ha sido generoso, como el hombre a quien Daniel acoge en su casa (*El borracho*) o el jugador hacia el entrenador que lo recupera del ostracismo (*Volver a vivir*); afinidad en unos valores rectores de la vida, en un proyecto común o en la solidaridad de la lucha como muestran las relaciones de Pablo y Vicente en *Los pájaros de Baden-Baden*, de Tasio y Alfonso en *El prado de las estrellas*, de Antonio y Lucio en *Los días del pasado* o de Pla y Antonio con Arturo en *La forja de un rebelde*. Surge cuando hay una solidaridad esencial, incluso desde el reproche y la incomprensión, como muestra Moncho hacia Martín Lobo (*La vieja música*). La amistad forjada en la convivencia, la ayuda mutua y la vida compartida puede profundizar hasta el amor (*Sombras en una batalla, La playa de los galgos*). La ruptura de la amistad viene determinada por la quiebra de los valores éticos comunes y del proyecto de vida que esos valores determinan implícitamente, como revelan las separaciones de Paulino y Young (*Young Sánchez*) o de Amós y Antonio en *Después del sueño*.

Junto a la amistad, los valores de base que vertebran los personajes de esta filmografía son la toma de conciencia que no siempre conlleva un cambio positivo o un futuro esperanzador; la educación y cultura que dignifican a las personas; el mundo de los libros como una referencia constante, tanto del autor implícito como de los personajes; el respeto a la profesión y el amor al oficio como realización de una vocación; el deporte que plasma el esfuerzo y la lucha por la vida: en Camus hay películas con protagonismo de boxeo (*Young Sánchez*), fútbol (*Volver a vivir*), baloncesto (*La vieja música*) y ciclismo (*El prado de las estrellas*). El tratamiento del trabajo como medio de vida, la necesidad de ganarse el pan y no depender de nadie y de la profesión como realización de la persona y proyección de sus capacidades en

relatos de muy diferente pretensión y género, hace ver también el realismo en que se inscribe el cine de Camus. Frente a esos valores aparece la falsedad como mecanismo de defensa de un estatus social, recurso para sobrevivir, medio de enriquecimiento por parte de los poderosos y rasgo de la moral burguesa. En varios filmes los periodistas se constituyen en obstáculo para los protagonistas, reflejan los contravalores del engañoo, la mentira, el dinero, la manipulación, la amenaza del escándalo o la defenestración del personaje público. También es relevante la denuncia el mundo del espectáculo habitado por gente sin escrúpulos o donde al éxito profesional se contrapone el fracaso personal.

En los personajes resulta decisivo el peso del pasado, la mayor parte de las veces como *determinación trágica* que condiciona de modo fatal su comportamiento, las oportunidades que se les ofrecen y las perspectivas de futuro, de manera que nadie puede sustraerse a él. Pero también aparece el *pasado como utopía arqueológica*, estadio de felicidad, de utopía en la que los personajes vivieron el amor o la fraternidad de la lucha.

En definitiva, algunos rasgos identitarios del cine de Mario Camus son el interés por el personaje antes que por el relato y la reflexión sobre la crisis de conciencia y de identidad; el pesimismo existencial de personajes complejos presente en la fatalidad del destino, el desequilibrio amoroso y las clausuras del relato; elementos constantes de crítica a la sociedad (hipocresía social, crítica de los valores económicos, constatación de la fractura social en la contraposición de las clases, etc.) en el conjunto de la filmografía; distintos modos de *cine en el cine* y abundancia de huellas del autor implícito en el texto, además de la condición de los personajes como delegados del autor. Asimismo, la indicada preeminencia de los *personajes* sobre las *historias* -la narrativa hipostática, en la que las situaciones están al servicio de personajes, y donde los relatos se caracterizan por la escasez de personajes y la centralidad de uno de ellos- parecen coherentes con el compromiso moral y con la voluntad de proponer reflexiones sobre el ser humano en un contexto histórico y social concreto, antes que cualquier pretensión de creación de espectáculo, lo que caracteriza el realismo cinematográfico de Mario Camus como propio de una *antropología humanista*, aunque, lejos de toda

ingenuidad utópica, tiene unos rasgos existencialistas netamente modernos. El devenir biográfico de esos personajes y las clausuras de los relatos con carácter insatisfactorio y de suspensión son coherentes con las preocupaciones de los *nuevos cines* y reflejan un aspecto fundamental de la antropología del cineasta.

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

BIBLIOGRAFÍA

HIDALGO, Manuel (1984), «Mario Camus: "La estética está en el fracaso"» en *Diario 16*, 29 de abril.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (1998), *Mario Camus*, Madrid, Cátedra.

—— (2007), *Mario Camus, oficio de director*, Santander, Valnera.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988), *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, CAI.